

Nikolai Wandruszka: Un viaggio nel passato europeo – gli antenati del Marchese Antonio Amorini Bolognini (1767-1845) e sua moglie, la Contessa Marianna Ranuzzi (1771-1848)

28.12.2010, 14.8.2015, 9.1.2017, 13.8.2018

GADDI inkl. ORMANNI

VIII.465

Gaddi Cassandra, * ca. 1535/40 (ex 2°), oo ante 1569/73 Ettore **Ariosto**, Patrizio di Bologna, Anziano del Comune di Bologna (1525-1577).

Girolamo Pallantieri schreibt 1575 ein Gedicht „per la signora Cassandra Gaddi Ariosta, per lo Signor Hettorre Ariosto suo consorte, e per Lucretia loro figliuola“¹; also offensichtlich die erstgeborene Tochter, der Sohn Ugo kommt Ende des Jahres 1575 zur Welt.

IX.930

Gaddi Luigi, * 28.2.1492 (nach 1486, vor 1493²), + Roma 1543, oo ante Mai/Juni 1519 (a) dona Caterina Gomez, figlia di don Francesco Gomez, Hidalgo, oo ca. 1525 (b) Claudia **Savelli**, figlia di Antimo Savelli, Signore di Albano e Nobile Romano, e di Giuliana **Conti** dei Signori di Poli.

Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 51 (1998) di Vanna ARRIGHI: „Figlio di Taddeo di Angelo e di Antonia di Bindo Altoviti, entrambi appartenenti a importanti famiglie di mercanti e banchieri, nacque a Firenze il 28 febr. 1492. Il G. ebbe tre fratelli, dei quali Niccolò fu cardinale dal 1527, Giovanni fu decano dei chierici della Camera apostolica, Sinibaldo - rimasto allo stato laicale - ebbe il compito di assicurare la discendenza alla famiglia. Non si hanno conoscenze precise sull'educazione del G.; tuttavia il suo *curriculum* non dovette essere molto diverso da quello degli altri giovani destinati agli affari: dopo la scuola d'abbaco, l'apprendistato nella bottega o nel banco con mansioni progressivamente più importanti. Il G. cominciò a occuparsi della filiale romana del banco almeno dal 1508, quando non era ancora maggiorenne; fu pertanto emancipato dal padre e nominato procuratore per il disbrigo di alcuni affari del banco a Roma, dove almeno dal 1513, quando passò a incarichi direttivi, si stabilì definitivamente. Il banco romano dei Gaddi era fin dal Quattrocento ben introdotto negli ambienti della Camera apostolica e aveva avuto importanti riconoscimenti sotto Alessandro VI; era inoltre molto attivo anche nel campo delle operazioni cambiarie sui mercati finanziari di Napoli e Lione. I Gaddi ottennero molti privilegi e ampliarono enormemente la loro attività durante i pontificati dei papi Medici, Leone X e Clemente VII, che favorirono la loro nazione a Roma a scapito dei banchieri di altre aree. Dato il periodo di eccezionale fabbisogno finanziario, si fece strada la prassi di rendere venali quasi tutte le cariche e le dignità e di appaltare ai banchieri le entrate dello Stato. Nel periodo in cui il G. guidò il banco le operazioni finanziarie con la Camera apostolica divennero l'attività prevalente: con l'esborso di 10.800 ducati ebbe da

¹ Mutio Manfredi, Per Donne Romane Rime Di Diversi Raccolte, & dedicate al Signor Giacomo Buoncompagni, Bologna 1575, p.628.

² Erstgeborener von 8 Kindern; sein Bruder, der Kardinal Nicolo +16.1.1552 (61 anni / 7 mesi / 20 giorni), cioè nato calcolato 27.5.1495. Der Bruder Giovanni ist geboren am 25.4.1493.

Leone X la Tesoreria delle Marche, che tenne almeno dal 1515 al 1523. L'operazione si configurava come un anticipo alla Camera apostolica del gettito fiscale presuntivo della provincia per tre annate finanziarie, da cui ci si riprometteva il recupero della somma e degli interessi. Il tesoriere era infatti l'esattore di tutte le entrate statali della regione assegnatagli (oltre alle imposte, anche i censi, i fitti dei beni demaniali, i proventi delle confische e delle pene pecuniarie). A fronte di ciò, il tesoriere doveva pagare tutte le spese della provincia a carico dello Stato (stipendi di soldati e impiegati, restauro di edifici demaniali, spese giudiziarie). Nel campo dell'amministrazione finanziaria, il tesoriere aveva poteri decisionali e rispondeva direttamente alla Camera apostolica, cui doveva presentare annualmente i libri contabili. Per esercitare la sua funzione il G. risiedette frequentemente a Macerata. Con questa ben organizzata e variegata attività finanziaria riuscì ad accumulare consistenti guadagni. Negli anni Venti il G. acquistò una casa a Roma in via de' Banchi (ora via del Banco di S. Spirito) nel rione Ponte, facendola poi ristrutturare in forme grandiose, proprie di un palazzo gentilizio, dall'architetto fiorentino Jacopo Sansovino, che è presumibile fosse amico di famiglia avendo in precedenza lavorato anche per il fratello del G., Giovanni. Nel 1526 il G. contribuì inoltre, con un prestito di 30.000 ducati, alla spedizione contro i Turchi vagheggiata da Clemente VII; infine nel 1527 ottenne, come compenso di un credito di 40.000 ducati, il cappello cardinalizio per il fratello Niccolò. In un periodo imprecisato acquistò poi dalla Camera apostolica il feudo di Riano e Casaldragoncello, cosa che gli fece acquisire il titolo di *domicellus romanus*. Le vicende del sacco di Roma prima e la morte di Clemente VII poi danneggiarono considerevolmente i banchieri fiorentini operanti in Curia, molti dei quali non videro riconosciuti i loro crediti. Anche il G. subì una perdita, dovuta a un credito di circa 5000 ducati nei confronti di Filippo Strozzi, a sua volta creditore di ingenti somme verso Clemente VII, non avallate successivamente da Paolo III. Se la posizione di Filippo Strozzi rimase a lungo critica, i problemi del G. furono di breve durata: nel 1535 la Tesoreria delle Marche, tolta allo Strozzi, fu concessa a Bindo Altoviti, cugino del G.³, ma sembra che il ruolo dell'Altoviti fosse quello di semplice prestanome e che i veri titolari della Tesoreria fossero il G. e il fratello Sinibaldo. Il G. visse gran parte della sua vita a Roma, ove ebbe tra i clienti del banco alcuni artisti che lavorarono per i pontefici: tra questi Michelangelo che, nel periodo in cui era impegnato a Firenze nella realizzazione della sacrestia della chiesa di S. Lorenzo, era pagato da Clemente VII attraverso il banco romano dei Gaddi. Il G. morì a Roma nel 1543. Si sposò due volte - con Caterina Gomial, e con Claudia Savelli - ed ebbe numerosi figli: Paola, Alessandro, Costanza, Taddeo, Camilla, Cassandra, Antonia e Caterina“ - nach unbestätigten Angaben aus der 1. Ehe Taddeo (*22.1.1520 - nel settembre 1519 secondo il Fleury, +21.12.1561, Kardinal⁴), Alessandro (+1558) und Antonia (oo Zoboli); aus 2. Ehe die Töchter Camilla (oo Fantuzzi), Caterina (oo Alidosi), Paola (oo Belluomini), Cassandra (s.o.) und Costanza (oo post 3.1557 Bonifazio Caetani, ca.1516-1574).

X.1860

Gaddi Taddeo, * ca. 1442/50 (ex 2°), + post 1496; oo 1486 Antonia **Altoviti** (+ 3.3.1505, angebl. als figlia di Bardo di Guglielmo Altoviti e della Piera Rinieri) di Bindo **Altoviti**⁵.

³ Zur Person vgl. Tobias Günther, Florentiner Kaufleute und Bankiers in Rom: Auftraggeberschaft und Repräsentation im 15. und 16. Jahrhundert, Diss. München 2010, p.240 ff. Bindo A. (1491-1.1556).

⁴ Vgl. Vanna Arrighi, s.v. Gaddi, Taddeo, in: DBI 51 (1998).

⁵ Nach Vanna Arrighi ist der Vater „Bindo Altoviti“ - Passerini, Altoviti bietet keinen passenden Bindo an. Chronologisch paßt Bindo (di Antonio di Bindo; 1427/39/62), dessen Sohn Antonio (1454-1507; oo 1487) Vater des bekannten Bindo (*26.9.1491, +1557) ist (Domenico Moreni, Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti opera di Michelangelo Buonarroti, 1824, pp.13-14). Im Kataster 1447 24 Haushalte Altoviti, darunter nur ein Bardo di Antonio, Bindo di Antonio, Antonio di Antonio, Guglielmo di Bardo (62 anni),

Priore della Repubblica di Firenze 1485, 1492 e 1505, membro del Magistrato dei Dieci di Pace e Libertà 1496.

XI.3720

Gaddi Agnolo (o 1446 *Angelus Zenobii Taddei de Gaddis*), * 26.1.1398, + Firenze 14.10.1474; oo ca. 1420 (a) Maddalena Ridolfi, figlia di Nicolò Ridolfi, + 29.2.1441, oo ca. Ende 1441 / 1442 (b) Isabetta **Adimari**, figlia di Corso Adimari.

Priore della Repubblica di Firenze 1437, 1442 e 1451; menzionato 1400 nel testamento del padre. Come eredi nel 1403 del Zanobi di Taddeo Gaddi al 16. rango nel quartiere di S. Giovanni con un capitale di 4200 fl.⁶. Nel catasto di 1427 nello stesso quartiere sul rango n.47 con 6679 fl.⁷; zwischen dem 24.5.1418 (als *Angelo Zanobii Gaddi*) und dem 6.7.1435 in den Akten zum Dombau in Florenz erwähnt.

Ampia biografia nel Dizionario Biografico degli Italiani 51 (1998) di Vanna ARRIGHI: „Nacque a Firenze il 26 genn. 1398 da Zanobi di Taddeo e da Caterina di Donato Aldighieri. La famiglia Gaddi, celebre fin dalla fine del XIII secolo per aver avuto tra i suoi membri alcuni famosi pittori (in ordine cronologico Gaddo, Taddeo e Agnolo), aveva intrapreso nella seconda metà del '300 attività bancarie e mercantili, aprendo un banco a Venezia. La Signoria di Firenze aveva sfruttato le relazioni stabilitesi per questo mezzo tra la famiglia Gaddi e il governo veneziano affidando al padre del G., Zanobi, una missione diplomatica presso la Signoria di Venezia nel 1381. Le attività commerciali dei Gaddi evidentemente prosperarono notevolmente, visto che la famiglia fu tra i principali contribuenti alla "prestanza" fiorentina del 1403. In occasione della "portata" al Catasto del 1427 il G., ormai diviso, dal punto di vista fiscale, dal fratello Taddeo, con cui continuava tuttavia a essere in società di affari, denunciava un imponibile di 6.679 fiorini. A fronte di una notevole ricchezza, il G. tuttavia non doveva possedere un adeguato patrimonio immobiliare, che appare limitato a un solo podere, "con casa da lavoratore e da oste" nel "popolo" suburbano di S.Gervasio; solo dieci anni più tardi, il 22 apr. 1437, il G. acquisterà una casa per sua abitazione, posta sulla piazza Madonna degli Aldobrandini, che i suoi eredi trasformeranno più tardi in un vero e proprio palazzo signorile. La ragione di questo stato di cose dovette consistere nel fatto che il G. risiedette per lungo tempo quasi continuamente a Venezia, per occuparsi, insieme col fratello, dell'attività commerciale ereditata dal padre e dallo zio. Presumibilmente intorno al 1437 egli fece ritorno a Firenze, anche perché nel frattempo vi aveva aperto, in via Calimala, un fondaco che per qualche tempo si aggiunse a quello veneziano fino a sostituirlo poi totalmente come sede esclusiva della sua attività. Al bimestre novembre-dicembre 1437 risale anche l'esordio del G. nella vita pubblica fiorentina con la sua elezione - primo della famiglia - al priorato. Tale promozione, intervenuta ad appena tre anni di distanza dall'ascesa al potere di Cosimo de' Medici (che potrebbe aver conosciuto il G. durante l'esilio veneziano), fa presumere l'esistenza di legami pregressi tra i due, tanto più che il G. divenne priore altre due volte: nel bimestre maggio-giugno 1441 e nel bimestre gennaio-febbraio 1452 e ciò in un periodo in cui l'elezione della Signoria era strettamente controllata dallo stesso Cosimo. Nel 1452 il G. fu eletto membro dei Sei della mercanzia e in questo ruolo fu cooptato nella Balìa eletta quell'anno al fine di adottare importanti misure di politica economica. Presumibilmente il G., avendo dedicato agli affari tutta la giovinezza e la prima maturità, non poté seguire un regolare corso di studi. Egli fu tuttavia persona di livello culturale non comune: ne fanno fede le poche tracce rimaste del suo carteggio e, soprattutto, la sua biblioteca. Benché la

aber keinen Bardo di Guglielmo !

⁶ Martines, 1963, p.353.

⁷ Ibid., p.370. Nach neuerer Aufstellung finde ich: 7679 fl.; eta 30 anni, 5 bocche (vol.987, p.11, nach: <http://cds.library.brown.edu/projects/catasto>)

maggior parte del carteggio sia oggi da considerare dispersa, rimangono notizie di sue relazioni epistolari con il famoso giurista Paolo di Castro, autore, tra l'altro, degli statuti fiorentini del 1415 e con il monaco certosino Mariano da Volterra, che dopo alcuni anni trascorsi nella certosa di S.Lorenzo al Galluzzo, presso Firenze, fu tra i fondatori nel 1422 della certosa veneziana di S. Andrea all'Isola. Mariano fu autore, oltre che di vari poemi religiosi, di un'invettiva contro il Panormita e contro la sua opera, l'*Hermaphroditus*. Dal suo monastero veneziano soleva inviare al G. i manoscritti delle sue opere per riceverne pareri e per farli distribuire ai comuni amici, tra cui il cancelliere fiorentino Carlo Marsuppini. La biblioteca del G. costituì il nucleo fondamentale di quella biblioteca gaddiana che, arricchita dell'apporto dei suoi discendenti, arriverà a contare nel secolo successivo più di 1400 volumi e che nel XVIII secolo fu acquistata dal governo granducale, andando a confluire nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Il più antico inventario a noi pervenuto risale al 1496, quando vi erano già confluiti i libri del figlio Francesco, famoso umanista; ma dalla presenza della sua nota di possesso su molti manoscritti si evince che gli interessi del G. si concentrarono soprattutto sui classici (Cicerone, Lattanzio, ecc.), sulla tradizione poetica trecentesca (Dante, Petrarca, Boccaccio), con una certa prevalenza di libri a carattere religioso e morale, derivante senza dubbio dai suoi rapporti con ambienti monastici. Il nome del G. è soprattutto legato alla compilazione di un famoso *Priorista*, cioè alla redazione di un registro in cui si elencano, in successione cronologicamente ordinata, i nomi dei componenti della Signoria di Firenze, dalle origini di questa magistratura, nel 1282, al 1474, anno della sua morte; l'opera venne continuata dagli eredi fino al 1495. Agli elenchi di priori e gonfalonieri di Giustizia si affiancano qua e là brevi notizie di storia o cronaca cittadine (guerre, trattati di pace, terremoti, passaggio di sovrani o altre personalità), che per i tempi antichi vengono desunti da storici e annalisti, mentre per gli eventi a lui contemporanei sono presumibilmente frutto della sua personale esperienza. Il *Priorista* del G. si distingue da molte delle compilazioni analoghe per la ricchezza di particolari con cui descrive soprattutto gli avvenimenti di cui fu testimone diretto e per la dimestichezza dell'autore con i meccanismi su cui si basava il funzionamento degli apparati di governo. La narrazione inizia con una breve trattazione delle presunte origini della città di Firenze; poi, prima di cominciare l'elencazione dei priori e gonfalonieri di Giustizia, un breve proemio dichiara gli scopi che si prefiggeva l'autore con tale compilazione; non viene indicata la data d'inizio, ma essa si colloca con certezza dopo l'elezione al priorato del Gaddi. La compilazione autografa del G. si interrompe con la registrazione dei componenti della Signoria del marzo-aprile 1474, per riprendere d'altra mano, dopo una pagina bianca, fino al luglio-agosto 1477; dopo una lacuna, in corrispondenza con il bimestre settembre-ottobre 1477, il *Priorista* continua regolarmente con una mano ancora diversa, quella del figlio del G., Francesco, che lo compilò fino alla fine del 1495. L'originale autografo del *Priorista* del G. si conserva ora nell'Archivio di Stato di Firenze, *Tratte*, 62; altre copie: Londra, British Library, *Mss. Egerton* 3764; Firenze, Biblioteca nazionale, *Mss. II.I*, 242-243 (sec. XVIII). Il G. morì a Firenze il 14 ott. 1474 e fu sepolto nella cappella di S. Martino nella chiesa del convento di S. Maria Novella, concessa dai domenicani al G. fin dal 1447 per farne la cappella di famiglia. Da Maddalena di Niccolò Ridolfi, sposata intorno al 1420, il G. ebbe molti figli: nell'ordine, Caterina, Niccolò, Giovanni, Luigi, Girolamo, Checca, Margherita, Maria e Francesco⁸. Scomparsa Maddalena Ridolfi il 29 (*sic!*) febr. 1441, il G. si risposò poco tempo dopo con Isabetta di Corso Adimari, dalla quale ebbe: Luigi, Taddeo, Teresa, Zanobi, Lena e Girolamo (Luigi e Girolamo non vanno confusi con i due omonimi figli del primo matrimonio del G. e morti in giovane età)".

⁸ Francesco Gaddi * 9.2.1441 (vgl. Vanna Arrighi, s.v., in: DBI 51 (1998).

XIII.7440

Gaddi Zanobi, * ca. 1340/50, Testamento 27.6.1400; oo Caterina **Aldighieri**, figlia di Donato di Ricco Aldighieri.

Banchiere, Sindaco dei Fiorentini di Venezia 1381, anche a Montpellier⁹. Nel 1396 riceve per il fratello Agnolo 50 fiorini per una pittura in S. Miniato a Monte¹⁰. Als Agent des Prateser Kaufmanns Francesco Datini hat Zanobi in Venedig den Gesandten Karls (VI) in Florenz, Mathieu d'Humières, in Datinis Haus empfohlen. Daraufhin fragte Datini bei Zanobi nach, wie lange der Gesandte bleiben werde¹¹. Er ist also Kaufmann in Venedig und Hauptkorrespondent von Francesco di Marco Datini¹²; Zanobi Gaddi, whose father and brother were painters, went to Venice sometime before 1369 and somehow set himself up in business. "Opportunities do exist here," he wrote to Datini's factor in Pisa in 1384 on establishing relations with that firm, "may God preserve them and make them grow." And indeed for him they did grow, for he laid the foundation for one of the most prominent dynasties of Florentine international merchant-bankers over the next century¹³. In the late fourteenth century, the Florentine merchant *Zanobi Gaddi*, resident in Venice, referred to the specialized dealers in bills of exchange on the Rialto as "questi cambiatori"¹⁴.

XIV.14880

Gaddi Taddeo, * Firenze 1300 (popolo San Pier Maggiore¹⁵), + Firenze 1366, oo Francesca degli **Ormani**, figlia di Albizzo degli Ormani. Vgl. die Familie der Ormani, Besitzer des Kastells Montegufone, welches 1135 von den Florentinern erobert wurde. „In città gli O. abitarono case e torri nel sesto di San Piero a Scheraggio (Marchionne, 124), nel luogo dove poi sarebbe stato innalzato (1299) il palazzo dei priori (Malispini XXVI, LII; G. Villani IV 13); la cui costruzione fu, anzi, preceduta dalla vendita che di gran parte di quegli edifici fu fatta al comune da Simone, detto Mazufero, di Guido Foraboschi (nel 1299; cfr. Compagni I 2, e Appendice III). Era degli O. anche la torre detta ' la Vacca ', che fu incorporata nel palazzo e costituì la base della torre di Arnolfo"¹⁶.

Ampia Biografia secondo Dizionario Biografico degli Italiani 51 (1998) di Ada LABRIOLA: „Figlio del pittore Gaddo di Zanobi, nacque probabilmente tra la fine del Duecento e i primi anni del secolo successivo. Fu operoso come pittore a Firenze e in

⁹ F. Melis, *I Mercanti Italiani nell'Europa medievale e rinascimentale*, con introduzione di Hermann Kellenbenz, a cura di Luciana Frangioni, Firenze 1990, ad indicem.

¹⁰ Cole, App.III/36, p.67. G. Gombosi, 1926: „Es ist falsch, dem Zanobi Gaddi eine Rolle in der Ausführung dieses Bildes zuzuschreiben. Zanobi war kein Maler, sondern ein Bankier, der die Restzahlungen „per le rede di Agnolo," als Erbschaft Agnolos entgegennahm und nicht „pro complemento picturae," (wie sich etwa ein Dokument über die Vollendung des Zeccaaltars von Gerini und Jacopo di Cione ausdrückt). Demnach ist es auch falsch, Wulffs „Madonnenmeister" mit Zanobi Gaddi identifizieren zu wollen“; L'ultimo pagamento è della fine del 1396 e fu eseguito, essendo morto il maestro, nelle mani del suo erede, il fratello minore Zanobi Gaddi, banchiere a Venezia. Come fu già osservato dal Gombosi, ciò non giustifica la tentata identificazione di Zanobi Gaddi col pittore che avrebbe terminato la tavola dopo la morte del maestro, cioè il « Compagno d'Agnolo », la cui collaborazione è palese in alcune parti dell'opera (Roberto Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, Firenze 1936, p.139).

¹¹ Origo, 1985, p.303.

¹² Richard A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, 1982, p.418 mit Verweis auf von Zanobis Karriere in Reinhold Mueller / Frederic C. Lane Studie über Geld und Kredit in Venedig [*Money and Banking in Medieval Renaissance Venice*, vol.2, 1985].

¹³ Richard A. Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence*, 2009, p.181, mit Verweis auf Reinhold Mueller, *Mercanti e imprenditori fiorentini a Venezia nel Tardo Medioevo*, in: *Società e storia*, nr.55 (1992), pp.29-60.

¹⁴ Reinhold C. Mueller, *Venetian Money Market: Banks, Panics and the Public Debt*, 1997, pp. 30, 32.

¹⁵ Eingeschrieben als *Taddeus qd. Gaddi pictor, San Pier Maggiore* (Matr. F 7, c.99. nach Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi, Style and chronology*, 1978, p.21).

¹⁶ Arnaldo d'Addario, s.v. Ormani, in: *Enciclopedia Dantesca* 1970.

Toscana tra il terzo e il settimo decennio del Trecento ed è documentato per la prima volta intorno al 1330, epoca in cui è collocabile la sua immatricolazione nell'arte dei medici e speciali (Hueck, 1972). Gli *Spogli* delle matricole fiorentine effettuati da Pierantonio Dell'Ancisa (1649) riportano la data 1327 accanto al nome del G. (Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti*, 331, c. 109v). Non ci sono pervenute notizie documentarie relative alla prima fase di attività del pittore, nel corso degli anni Venti del Trecento; mentre due decenni di distanza separano le due sole tavole datate e firmate, il trittico del 1334 oggi a Berlino (Staatliche Museen, Gemäldegalerie) e la *Madonna col Bambino* del 1355 (Firenze, Uffizi) eseguita - come rivela l'iscrizione dipinta - per Giovanni di ser Segna, originariamente destinata alla cappella Segni in S. Lucchese a Poggibonsi. Sono documentati nel 1341 i pagamenti al G. per gli affreschi nella cripta di S. Miniato al Monte a Firenze (un'impresa iniziata nel 1338) e ancora nel 1342 egli risulta pagato per la doratura dei capitelli delle colonne (Ladis, 1982); entro il 1353 ricevette pagamenti per il polittico destinato alla chiesa pistoiese di S. Giovanni Fuorcivitas, tuttora in questa sede sull'altar maggiore (Chiappelli, 1900). Risale forse al 1342 - anno in cui il Vasari ricorda il G. impegnato ad affrescare la cappella maggiore di S. Francesco a Pisa - la lettera inviata da questa città a Tommaso di Marco Strozzi in data 7 settembre, in cui l'artista menziona "il lavoro de' Gambacorti", importante famiglia locale sotto il cui patronato era la suddetta cappella (Pini - Milanese, 1876). Dal 1355 all'agosto del 1366 il G. svolse il ruolo di consulente per la costruzione del nuovo duomo fiorentino (Guasti, 1887). Al 1365 risalgono, invece, i pagamenti per pitture nell'ospedale di S. Maria Nuova a Firenze (Ladis, 1982), di cui rimane oggi una *Resurrezione* ad affresco. A questi dati documentari, consistenti soprattutto a partire dal quinto decennio, si affianca il supporto delle fonti, utili in particolare per la conoscenza della giovinezza e della prima maturità del G., legate al problema centrale del rapporto con Giotto, il suo maestro. Cennino Cennini (1390 circa) afferma che il G. "fu battezzato da Giotto, e fu suo discepolo anni ventiquattro". Anche Filippo Villani (1400 circa) lo dichiara discepolo di Giotto e ne esalta, con un'assimilazione dai toni umanistici, la capacità di dipingere architetture paragonandolo a Dinocrate e a Vitruvio. Vengono così poste le basi delle attribuzioni vasariane al G. di opere quali il campanile di S. Maria del Fiore, ponte Vecchio e ponte S. Trinita (confutate dal Milanese, 1878). Significativi apprezzamenti all'arte del G. discepolo di Giotto, sono formulati dal Ghiberti (1450 circa), che ricorda inoltre un suo primo nucleo di affreschi nella chiesa fiorentina di S. Croce: il *Miracolo di s. Francesco che salva il bambino* (perduto) e *Cristo tra i dottori* sopra la porta della sagrestia, già allora distrutto nella parte inferiore in seguito alla costruzione del portale michelozziano. La prestigiosa impresa decorativa della cappella Baroncelli, opera centrale della giovinezza del G., è citata dal *Libro di Antonio Billi* e dal *Codice Magliabechiano*, seguiti dal Vasari, al quale si deve peraltro l'avvio della sfortuna critica che ha segnato fino a tempi recenti la storiografia relativa al pittore. Nell'affermare che il G. si rifece alla maniera di Giotto, migliorandola solo nel colorito, il Vasari enuclea il carattere limitativo di questa filiazione giottesca, da allora in poi assunta, quale criterio interpretativo centrale dell'arte del pittore (si veda Gandolfo, 1956). L'immagine tradizionale del G. è stata messa in discussione dall'importante apertura critica del Longhi (1959), ricca di stimolanti spunti di riflessione, tra cui il riconoscimento di una sostanziale contiguità del G. con Maso di Banco dal 1334 (trittico di Berlino) fino ai primi anni Quaranta del Trecento, inaugurando così un filone di studi che ha riconsiderato l'attività e il ruolo storico del G. nel contesto della cultura fiorentina coeva. La personalità artistica ancora problematica di Gaddo di Zanobi non consente una verifica dell'affermazione vasariana circa l'iniziale apprendistato del G. presso il padre; in ogni caso il nucleo di opere riconosciuto pertinente alla sua attività giovanile, nel corso degli anni Venti del Trecento, denota una formazione avvenuta in contiguità con Giotto. La

Madonna col Bambino della Pinacoteca di S. Verdiana a Castelfiorentino, intorno al 1325, è caratterizzata dallo studio degli esemplari giotteschi (*Maestàdi Ognissanti*), ma anche dalla loro reinterpretazione in chiave gotica, come rivelano le ricerche di espressività fisionomica, di forme dal plasticismo scheggiato e di modulo allungato, quali emergono attraverso la grande fedeltà al modello giottesco (Parigi, Louvre) nelle *Stimmate di s. Francesco* oggi a Cambridge, MA (Fogg Art Museum). Sulla base di queste ben caratterizzate prove giovanili risulta problematico riconoscere il suo intervento in prestigiose imprese giottesche intorno al 1325 (*Polittico Stefaneschi*, Pinacoteca Vaticana); e anche la sua partecipazione all'*Incoronazione della Vergine* della cappella Baroncelli in S. Croce (Toesca, 1951; Previtali, 1974), eseguita da Giotto al suo ritorno da Napoli (1334), non sembra trovare supporto nella coeva produzione del G. (Conti, 1972). Il polittico della collezione Bromley Davenport in Inghilterra (Macclesfield, Capesthorpe Hall), raffigurante al centro il *Vir dolorum con i ss. Pietro, Francesco, Paolo e Andrea* (Longhi, 1965; Zeri, 1965), forse proveniente (Gregori, 1974) dalla cappella Lupicini in S. Croce, dedicata a S. Andrea e decorata secondo il Vasari dal G. con affreschi oggi perduti, affianca al dato giottesco nuovi interessi emergenti a partire dalla metà degli anni Venti del Trecento, quale l'attenzione verso la pittura goticamente modulata dei senesi, rappresentata nella stessa chiesa dal polittico di Ugolino di Nerio già sull'altar maggiore. A un momento apparentemente precedente, entro il 1325, appartengono le due tavolette con la *Presentazione al tempio*, in collezione privata a Firenze, e la *Natività* di Madrid (Fondazione Thyssen), originariamente parti di un basso dossale con sequenza orizzontale di scene (Boskovits, 1990). Secondo l'iscrizione incisa sul monumento sepolcrale al suo ingresso, la cappella Baroncelli fu cominciata nel febbraio 1328 (stile fiorentino, 1327) per volontà di Bivigliano, Bartolo e Silvestro Manetti e di Vanni e Piero Bandini della famiglia dei Baroncelli: dato cronologico avvalorato dalle ricerche di Borsook (1961-62) e Hall (1974). È probabile che il G. abbia completato la decorazione della cappella entro il 1330 (Ladis, 1982; Boskovits, 1988); diversamente Gardner (1971) e Conti (1972) sostengono un prolungarsi dell'impresa nei primi anni del quarto decennio. Gli affreschi che ne ornano le pareti con *Storie della Vergine* denotano un notevole impegno narrativo e una forte consapevolezza nella resa iconografica (Janson-La Palme, 1976), oltre a dimostrare le peculiari capacità organizzative del G. nell'esecuzione di vasti cicli decorativi, caratteristiche che gli permisero nei decenni successivi di mantenere un rapporto privilegiato con i frati francescani. Le inclinazioni gotiche, enucleate dal fluente linearismo dei contorni o dal luminoso cromatismo non privo di cangiamenti, nuovamente sollecitate dalla presenza in città di scultori senesi e pisani quali Tino di Camaino e Giovanni di Balduccio, la raffigurazione di notturni (Smart, 1977) e di complesse architetture testimoniano l'inedito arricchimento figurativo, operato nell'impaginazione delle storie sacre, e sottolineano quell'aspetto di sperimentalismo in cui si può cogliere il più profondo significato dell'eredità giottesca per il giovane pittore. Ne sono celebre esempio i brani di natura morta affrescati nella cappella, di memoria classica (Sterling, 1952), ma più direttamente ispirati a prototipi di Giotto e forse anche di Pietro Lorenzetti (Panofsky, 1960). Il successo figurativo di questi affreschi è documentato ancora nel secolo successivo dalle *Très riches heures* (Chantilly, Musée Condé) miniate dai fratelli de Limbourg; anche il disegno parigino (Louvre, Cabinet des dessins) della *Presentazione al tempio* rappresenta, più che un modello preparatorio, una copia tratta dall'omonimo affresco, forse nella stessa bottega del G. (Ladis, 1982). A questi anni risalgono gli affreschi con *Storie dei ss. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* nella cappella del castello di Poppi presso Arezzo (Donati, 1966 e 1991), i quali, accanto all'affine polittico di Voltiggiano (Castelfiorentino, Pinacoteca di S. Verdiana), inducono a riconoscere (Longhi, 1959) la presenza di aiuti accanto al maestro (Ladis, 1982, li ritiene eseguiti da un

seguace intorno alla metà degli anni Trenta). L'operosità in terra aretina, ricordata dal Vasari, è inoltre documentata dalla *Madonna* del Museo di Castiglion Fiorentino, stilisticamente vicina agli stessi affreschi di Poppi, oltre che al trittico del Musée des beaux-arts di Strasburgo, al tabernacolo del Nationalmuseum di Stoccolma e al trittico già Cini (ora Firenze, coll. Privata). Il trittico portatile di Berlino, firmato e datato 1334, opera di grande raffinatezza esecutiva e ornamentale (Skaug, 1994), indica il graduale superamento delle tensioni gotiche e l'inclinazione verso ritmi formali più ampi e pacati, oltre che verso una nuova larghezza cromatica per cui il Longhi (1959) postulava un prototipo di Maso di Banco, condiviso anche dall'analogo trittico fiorentino (Museo del Bigallo) di Bernardo Daddi del 1333. All'aprirsi del quarto decennio la contiguità tra il G. e il Daddi sottintende una rimediazione sulla lezione classica di Giotto con esiti memori anche delle equilibrate fluenze lineari di Andrea Pisano. Nel corso del decennio si collocano dipinti quali la *Natività* di Digione (Musée des beaux-arts), il *S. Giovanni Evangelista* di New York (propr. Pietro Corsini: Ladis, 1982), la *Madonna* di Berna (Kunstmuseum), il *S. Domenico* di Prato (S. Domenico, Museo di pittura murale), il dittico del Musée diocesain di Liegi, la *Crocifissione e compianto* a Londra (presso Matthiesen: Volpe, 1983), due tavolette originariamente appartenenti allo stesso trittico: la *Madonna* di Bloomington (Indiana University) e la *Natività* di Portland, OR (Art Museum: Boskovits, 1988). Nel frattempo i frati di S. Croce gli affidarono la decorazione della cappella di S. Ludovico dei Bardi (ricordata dal Vasari nella *Vita* del figlio Agnolo), come evidenzia l'unico brano superstite, un tondo nella volta probabilmente raffigurante *Cristo che incorona s. Luigi re di Francia*, databile entro il 1335 (Boskovits, 1975; Bartalini, 1995). Poco dopo il G. dovette elaborare l'importante impresa decorativa per la sagrestia di questa chiesa, le ventisei formelle con *Storie di Cristo e di s. Francesco*, di cui due a Berlino (Staatliche Museen, Gemäldegalerie), due a Monaco (Alte Pinakothek), e ventidue a Firenze (Galleria dell'Accademia), dove si trovano anche le due mezze lunette appartenenti alla stessa serie (*Ascensione e Annunciazione*), tradizionalmente ritenute ornamento degli sportelli di un armadio contenente reliquie, per la cui problematica ricostruzione sono state avanzate diverse proposte (Marcucci, 1960 e 1965; Conti, 1972). L'analisi delle fonti e di coevi mobili liturgici (Boskovits, 1988) supporta l'ipotesi di una provenienza dalla spalliera di un banco da sagrestia, simile ad esempio a quello tuttora esistente nella chiesa di S. Lucchese a Poggibonsi. La loro connessione iconografica con gli scritti del predicatore agostiniano Simone Fidati da Cascia (Maione, 1914) è confermata dal Gardner (1971), mentre il Ladis (1982) obietta che "Taddeus de Florentia", il mittente della celebre lettera in latino al frate, in cui si allude all'eclisse del 1339, non è necessariamente identificabile col pittore. Stilisticamente prossime al trittico berlinese, le tavolette ne proseguono la ricerca di chiarezza spaziale ed equilibrio compositivo, avvicinandosi al polittico di New York (Metropolitan Museum) con la *Madonna e il Bambino tra i ss. Lorenzo, Giovanni Battista, Giacomo Maggiore e Stefano*, eseguito intorno al 1340. Gli affreschi nella cripta di S. Miniato al Monte a Firenze, documentati tra il 1338 e il 1342, di cui rimangono busti di *Santi* entro poliboli nella volta e le frammentarie *Natività* e *Presentazione al tempio* segnano un momento di tangenza con la pittura di Maso. Il Bellosi (1985) ha riconosciuto nel disegno col *Martirio di s. Miniato* della Pierpont Morgan Library di New York il modello preparatorio di una scena perduta. In S. Croce, nella cappella Bardi di Vernio, il G. eseguì, in epoca successiva all'intervento di Maso del 1335 circa (Bartalini, 1995), la *Deposizione di Cristo* e nella navata sinistra la lunetta con il *Compianto su Cristo morto*, impostata secondo un ardito effetto di sottinsù (frammentaria, ora nel Museo dell'Opera di S. Croce), a *pendant* di quella con l'*Incoronazione della Vergine* dipinta da Maso sulla parete di fronte. È dibattuta l'attribuzione al G. (Ladis, 1982) o a Maso (Wilkins, 1985) delle vetrate Bardi di Vernio; peraltro il G. aveva già dimostrato il suo impegno in questo campo

progettando le vetrate Baroncelli e, forse in parte, quelle della cappella maggiore (Gregori, 1974). Inoltre il Ladis (1982), sviluppando un'indicazione del Marchini (1968), gli riferisce anche le vetrate della cappella di S. Ludovico dei Bardi. Agli anni Quaranta del Trecento appartengono tra l'altro il trittico di S. Martino a Mensola (fuori Firenze), l'*Annunciazione* di Fiesole (Museo Bandini) e, secondo Ladis (1982) e Skaug (1994) che ne ritengono moderna la data 1336, il trittico di Roma (Museo nazionale di Castel Sant'Angelo). Tra quinto e sesto decennio sembrano databili il *Crocifisso* di Monte San Quirico presso Lucca e alcuni affreschi a Firenze: la *Vergine del Parto* in S. Francesco di Paola (da S. Pier Maggiore: Bietti Favi, 1983), la *Trasfigurazione* della badia e la *Crocifissione* della sagrestia di Ognissanti, le cui figure colonnari accuratamente delineate, serrate nei panneggi, la dichiarano non lontana dalle coeve ricerche del giovane Orcagna. Se dunque a partire dalla metà del secolo si radicalizza il neogiottismo del G., l'eredità della tradizione fiorentina del primo Trecento trapela ancora nelle ricerche cromatiche di pastosità chiaroscurale e nelle sperimentazioni spaziali, consapevolmente perseguite. Nel 1353 il G. venne pagato per l'esecuzione del polittico di S. Giovanni Fuorcivitas a Pistoia (Offner, 1921; Steinweg, 1964: non sono pertinenti le due tavolette di predella già nella collezione Cini a Venezia), il cui pannello centrale era forse stato già impostato da Alesso d'Andrea (Ladis, 1982). La scelta in favore del G. è suggellata dal noto documento pistoiese del 1350 circa (Chiappelli, 1900), che conferisce al G. il primato sui pittori fiorentini dell'epoca. Nel polittico di S. Felicità a Firenze, forse eseguito verso il 1354 (Ladis, 1982), il chiaroscuro sfumato sottolinea brani di grande modernità (Cole, 1977, ha voluto riconoscervi l'intervento di Agnolo); nel 1355 il G. datava la *Madonna* di S. Lucchese a Poggibonsi (Firenze, Uffizi), per cui tornò a meditare - con effetti di preziosismo decorativo - sul modello giottesco di Ognissanti. A questo periodo appartengono inoltre la lunetta con la *Madonna e il Bambino* della Galleria dell'Accademia a Firenze, la *Croce* di S. Giorgio a Ruballa, la *Madonna* di S. Lorenzo a Le Rose (presso Firenze), il cui taglio di tre quarti si allinea a coeve soluzioni compositive di Nardo di Cione, e la *Madonna* di New Haven (Yale University Art Gallery). La tradizione circa l'attività pisana in S. Francesco nel 1342 si basa sulla lettura vasariana dell'iscrizione, perduta, che menzionava affreschi del G. nella cappella maggiore (oggi rimane solo la volta decorata da Jacopo di Mino del Pellicciaio: Bellosi, 1972). Questa data ha rappresentato un punto di riferimento cronologico anche per le *Storie di Giobbe* affrescate nel locale Camposanto (Longhi, 1959), assegnate al G. dal Vasari (ma solo nel 1550); più convincente risulta la loro datazione nel decennio successivo (Bellosi, 1974), per l'inedita complessità di soluzioni spaziali qui sperimentate. Intorno al 1360 si colloca la grandiosa impresa decorativa nel refettorio di S. Croce, in cui affrescò un imponente *Arbor vitae*, ispirato al trattato di s. Bonaventura, con quattro storie di santi ai lati: una sorta di finto trittico che funge da sfondo alla sottostante *Ultima cena*, illusionisticamente proiettata verso lo spazio reale (Esmeijer, 1985). Effetti di illusionismo sono ancora perseguiti nell'affresco con la *Resurrezione* di S. Maria Nuova, documentato nel 1365, restituito al G. dal Bellosi (1966); mentre ricerche di austerità formale emergono nell'affresco con la *Crocifissione* della sagrestia di S. Croce, nel *Compianto su Cristo morto* di New Haven (Yale University Art Gallery) e nella *S. Monica* (o *Vergine dolente*) di Indianapolis (Museum of art). La data 1366 registrata accanto al nome del G. nel *Libro della Compagnia di S. Luca* induce a collocare in quest'anno la sua scomparsa; Pierantonio Dell'Ancisa ricorda nel 1366-67 Francesca di Albizzo Orimanni, vedova del G. (Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del disegno*, I, c. 16v, e *Manoscritti*, 326, c. 239). I ricordi vasariani circa l'attività del G. in altre chiese fiorentine si rivelano in alcuni casi (S. Maria Novella) inattendibili; non rimane traccia della sua opera in S. Spirito, in cui avrebbe affrescato il chiostro; del suo impegno per la chiesa dell'Annunziata si conosce il dato documentario (1332) relativo all'esecuzione della tavola destinata all'altar maggiore

(Casalini, 1962); mentre in Orsanmichele rimane l'affresco con *S. Lorenzo e il suo martirio* (Bellosi, 1965; Finiello Zervas, 1996, che lo attribuisce con dubbio alla scuola del Gaddi). Il Ladis (1982) riferisce al G. un'attività come miniatore; oltre all'iniziale disegnata nella *Tabula originalium* della Biblioteca Laurenziana a Firenze (pluteo XXIX. sin. 3, c. 13v), già accostatagli dal Conti (1969), anche un gruppo di miniature nei corali C, D e P di S. Croce: ma seppure l'influenza del G. è indubbia, conviene mantenere quest'ultimo nucleo (Boskovits, 1975) sotto il nome convenzionale di "Ser Monte", tra sesto e settimo decennio del secolo. L'opera del G. svolse un ruolo storico di grande rilievo e importanza: unico allievo di Giotto attivo ancora entro gli anni Sessanta del Trecento, contribuì in maniera fondamentale a trasmetterne l'eredità ai pittori successivi (da Antonio Veneziano a Spinello Aretino e Niccolò di Pietro Gerini), tramandando al neogiottismo di fine secolo il nucleo essenziale delle sue ricerche spaziali e cromatiche. Dei suoi cinque figli, Giovanni, Niccolò, Agnolo, Zanobi e Francesco, i primi tre furono pittori. Niccolò è qualificato come "dipintore" nel 1391 (Arch. di Stato di Firenze, *Prestanze*, 1354, c. 33r; Litta). Di Giovanni è ricordata l'immatricolazione nell'arte dei medici e speziali il 5 apr. 1372 (Haines, 1989); egli fu probabilmente il più anziano tra i figli del G., risultando incaricato sin dal 1363 di pagare le "prestanze" a nome del padre (Ladis, 1982). Dal 19 luglio al 2 ott. 1369 fu impegnato in lavori per Urbano V nel palazzo Vaticano, insieme con un gruppo di artisti tra cui Giotto (col quale percepì i pagamenti più elevati), Giovanni da Milano e il fratello Agnolo (Crowe - Cavalcaselle, 1903). Nulla rimane di quest'impresa, come dei suoi affreschi nel chiostro di S. Spirito menzionati dal Vasari, e nessun'opera da lui firmata è attualmente conosciuta. Boskovits (1975) ne ha proposto l'identificazione con il Maestro della Misericordia, pittore così denominato dall'Offner (1958) dal dipinto proveniente dal convento agostiniano di S. Maria a Candeli e oggi nella Galleria dell'Accademia di Firenze, raffigurante la *Madonna della Misericordia*, il quale unisce ai ricordi dell'arte del G. un'apertura alle ricerche cromatiche di Giotto e Giovanni da Milano. Nei registri fiorentini delle "prestanze", Giovanni è ricordato fino al 1390 (Archivio di Stato di Firenze, *Prestanze* 1254, c. 25r: i pagamenti per gli anni 1386-90 risultano effettuati nel 1393)".

XV.29760

Gherardo detto **Gaddo** (o *Gaddus Zenobii*), * ca. 1270/80 (Florenz, popolo San Pier Maggiore)¹⁷, + 1327/30, Eponymus der Familie, so daß der ihm zugeschriebene Familienname „Gaddi“ eine Rückprojektion ist.

Als *Ghaddus Zenobii* neben einem *Stefanus Zenobii* in die Matrikel der Apotheker/Maler eingeschrieben¹⁸; im 2. Matrikelcodex kommen vom Jahre 1320 an, der innerhalb der Jahre 1320 bis 1347, also bis rund 1350 geschrieben worden ist, Namen von Malern vor, u.a. jener *Stephanus Zenobii*¹⁹ - Gaddo und Stefano könnten also gut Brüder sein. Diese vage Vermutung aufgrund desselben Patronyms (ein jedoch eher häufiger Personennamen) wird bestärkt durch das die Nennung des Malers „Stefano di Zenobi del popolo di S. Pier Maggiore“ im Jahre 1301²⁰ – er hat nicht nur denselben Beruf, Namen

¹⁷ Angeblich * err. 1239, + 1312 (73 anni) – diese Altersangabe wird von VASARI aber auf Gaddo bezogen (*Visse Gaddo anni settantatre e morì nel 1312, e fu in S. Croce da Taddeo suo figliuolo onorevolmente sepolito*) – das ist offensichtlich falsch, diese Lebensdaten würden zum Vater Gaddos besser passen.

¹⁸ Carl Frey, Die Loggia dei Lanzi zu Florenz, eine quellenkritische Untersuchung 1885, p.329 bzw. [Giottus pictor: - Band 1 - Seite 236 Michael Viktor Schwarz, Pia Theis - 2004 - ...](#) [Stephanus Zenobii](#)

¹⁹ Carl Frey, [Notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini, 1892, p.231.](#) [Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca - Seite 277 Luciano Gargan - 1978](#) : ... cadere l'ipotesi che possa fare tutt'uno con lo Stefano di Zanobi, attivo a Padova e a Treviso intorno alla metà del secolo, lo « *Stephanus Zenobii* » menzionato in una matricola di pittori e « spetiarii » fiorentini del maggio-agosto 1347.

²⁰ Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue ...*, 1774, p.65 nach: ASFi: Atti di ser Buonaccorso Faccioli (in der Ausgabe von 1684 die Fußnoten am rechten Rand; so daß auch die Atti di Ser Matteo

und dasselbe Patronym wie der Maler aus der Matrikel (von wohl 1327, s.u.), sondern auch dieselbe topographische Lokalisation innerhalb von Florenz wie Gaddo und sein Sohn Taddeo; damit können *Ghaddus Zenobii* und *Stephanus Zenobii* gesichert als Brüder gelten. Stephanus von 1301 muß also um 1270/80 geboren sein, ist also fast gleichalt wie Giotto (* 1267 oder 1276²¹) und erlaubt den Rückschluß, daß auch sein Bruder Ghaddus etwa ab 1300 als Maler aktiv gewesen sein dürfte – bis mindestens 1320. Fraglich ist eine Identität des *Stephanus Zenobii* von 1301 mit einem Maler gleichen Namens *Stephanus pictor qd. Zanobii de Florenzia*, aktiv in Padua und Treviso (1343; 1347 gibt er seinen Sohn Giovanni in die Lehre bei einem anderen Maler; 1348)²², da letzterer ansonsten ein Alter von über 60 Jahren gehabt hätte – eine Identität ist aber aufgrund des frappierenden Namensbefundes doch denkbar, da ein solches Alter ja durchaus möglich ist, und er z.B. aus einer 2. Ehe durchaus einen vielleicht 15-jährigen Sohn gehabt haben könnte. Es wären hier die Werke des Stefano in Treviso/Padua mit denen des Gaddo auf evtl. Ähnlichkeiten zu vergleichen.

La biographia secondo Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 51 (1998) di Ada LABRIOLA. „Figlio di Zanobi, originario di Firenze, fu attivo come pittore tra XIII e XIV secolo. Fu il capostipite di un'importante famiglia trecentesca di artisti, come attesta il triplice *Ritratto* degli Uffizi, dove appare al centro con l'iscrizione "Gaddus Zenobii", accanto al figlio Taddeo e al nipote Agnolo al quale il dipinto è attribuito (ma per Bellosi, 1980, è opera di Domenico di Michelino). Non esiste alcuna sua opera documentata; l'unica notizia sicura è l'immatricolazione nell'arte dei medici e speciali prima del 1320, anno in cui era comunque ancora operoso, essendo compreso anche nella lista delle matricole del periodo 1320-1353 (Hueck, 1972). Sono dunque inattendibili i termini cronologici tramandati dal Vasari (1550, 1568), che dichiara il pittore morto all'età di settantatré anni nel 1312. Negli *Spogli* documentari di Pierantonio Dell'Ancisa (1649), il G., insieme con il figlio Taddeo, è elencato come matricola degli speciali del "popolo" di San Pier Maggiore nel 1327 (Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti*, 348, c. 667v; 360, c. 103r; 331, c. 101r), una data avvalorata dal Mather (1936), ma confutata dalla Hueck (1972). Ugualmente problematica è la data 1333 riferita dal Manni nel suo *Zibaldone* (sec. XVIII) accanto al nome di "Gaddo di Zanobi pittore", ma non riportata nel suo commento alle *Notizie* del Baldinucci (1767). Le fonti cinquecentesche prevasariane menzionano il G., compagno di Cimabue, autore di affreschi nel chiostro di S. Spirito a Firenze e di pitture su tavola (*Libro di Antonio Billi; Codice Magliabechiano*). Se in un primo tempo il Vasari (1550) riferisce al pittore un'attività esclusivamente fiorentina, nel 1568 gli dedica una biografia più articolata, dai toni celebrativi, in cui il G. risulta operoso anche a Roma, ad Arezzo e a Pisa, ripercorrendo significativamente alcune tappe centrali del percorso artistico cimabuesco. Il Vasari lo dichiara, così, allievo e compagno del leggendario Andrea Tafi e di Cimabue; e il G., accanto al Tafi, avrebbe esordito collaborando ai mosaici della cupola del battistero fiorentino ed eseguendo autonomamente i trentasei *Profeti* che ornano i plutei dei matronei, una serie databile agli inizi del Trecento, oggi riconosciuta vicina a Lippo di Benivieni e al Maestro di San Gaggio (Giusti, 1994). Negli *Spogli* strozziani degli antichi *Libri di Calimala*, l'arte che sovrintendeva all'impresa decorativa del battistero, il nome del G. non compare (Frey, 1911; Giusti, 1994). In ogni caso, il riferimento vasariano a un'attività iniziale del G. come mosaicista, autore anche della lunetta nella controfacciata del duomo di Firenze con l'*Incoronazione della Vergine tra*

di Biliotto da Fiesole gemeint sein könnten); ebenso in Pietro Zani, Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti, part I, vol.XIX, Parma 1824, p.419. Es sei darauf verwiesen, daß sowohl Gaddo als auch Taddeo Gaddi mit Werken in ihrer „Heimatkirche“ San Pier Maggiore nachgewiesen sind.

²¹ Vgl. Diskussion des Geburtsjahres bei M. Boskovits, s.v. Giotto in DBI 55 (2001).

²² Luciano Gargan, Cultura e arte nel Veneto al tempo di Petrarca, 1978, pp.272, 276. Ebenso Antonio Sartori, Giovanni M. Luisetta, Archivio Sartori: documenti di storia e arte francescana 1989, p.153.

nove angeli e i simboli degli evangelisti, costituisce per la critica più recente l'ipotesi di lavoro da cui partire per la ricostruzione dell'attività del pittore. Già il Venturi (1907) e il Toesca (1927) notavano strette affinità tra il supposto G. dell'*Incoronazione* di S. Maria del Fiore e alcuni mosaici del battistero; il Longhi (1948) puntualizzava questo nesso, attribuendo ad un "Penultimo Maestro" del battistero la lunetta del duomo e le sei *Storie di Cristo e del Battista* nel quarto spicchio della cupola, con il consenso di gran parte della critica successiva; è parzialmente concorde il Ragghianti (1969), che isola inoltre lo stile del pittore nell'*Annuncio a Zaccaria* (primo spicchio) e nelle *Marie al sepolcro* (quinto spicchio), e in seguito (Garzelli, 1974) nell'*Incontro di Giuseppe con i fratelli* e nell'*Entrata nell'arca* (quinto spicchio). L'*Incoronazione della Vergine* è tradizionalmente datata dopo il 1296, anno di fondazione del duomo; ma va riconsiderata la proposta del Mather (1932), secondo cui il mosaico era originariamente destinato alla controfacciata della più antica cattedrale di S. Reparata, distrutta nel 1357. Lo stile monumentale e il vigore plastico dell'immagine, non priva di accentuazioni espressive nei volti dei personaggi, rivelano il G. interprete degli ideali cimabueschi in una fase collocabile negli anni Ottanta del Duecento, più arcaica rispetto ai mosaici del battistero, che potrebbero risalire al decennio successivo per i richiami a una cultura dalle inflessioni classicheggianti, in cui sembra riconoscibile il presupposto di un'esperienza romano-assiate (Giusti, 1994). Si deve al Boskovits (1974, 1976) il riconoscimento al G. di un interessante gruppo di dipinti di notevole qualità, stilisticamente affini all'*Incoronazione* del duomo, in cui la cultura cimabuesca di fondo si arricchisce di preziosismi gotici e di venature espressive: la *Madonna col Bambino e due angeli* in S. Remigio a Firenze, e i tre *Crocifissi* rispettivamente nella Galleria dell'Accademia fiorentina, in S. Stefano a Paterno (Bagno a Ripoli presso Firenze), nel Fogg Art Museum a Cambridge, MA. La *Madonna* di S. Remigio è attribuita a Duccio dal Volpe (1954) e datata intorno al 1275; il Bologna (1960, 1962), riconoscendo la paternità fiorentina dell'opera, vi scorge legami precisi con le ultime storie del battistero fiorentino. Gli indubbi rapporti col Maestro della Maddalena (Coletti, 1937) inducono a riconoscere in quest'ambito gli esordi del pittore negli anni Ottanta del Duecento (Boskovits, 1976), come supporta l'accostamento alla tavola di S. Remigio, operato da tempo dal Longhi (*Birmingham Museum of art*, 1959), della *Madonna col Bambino e due santi* del Museum of Art di Birmingham, AL, inserita nel catalogo del G. dal Tartuferi (1990). Egli appare comunque attento all'aspetto più accostante dell'arte di Cimabue (*Madonna* di Castelfiorentino) e anche alle sperimentazioni gotiche di Duccio di Buoninsegna, a Firenze nel 1285 (*Maestà* Rucellai agli Uffizi). Un'affinità espressiva con le due *Madonne* di S. Remigio e di Birmingham, rispetto alle quali sembra leggermente più tarda, rivela la suggestiva tavoletta della National Gallery di Washington, con la *Madonna e il Bambino, due angeli, s. Pietro e s. Giovanni Battista*, che, proveniente dalla collezione Contini-Bonacossi di Firenze, recava sul retro un'iscrizione di Carlo Lasinio (oggi perduta) con l'indicazione della provenienza da S. Francesco a Pisa (Shapley, 1966). Attribuita dal Longhi (1948) a un primo tempo pisano di Cimabue, anteriore al 1280, è assegnata dal Volpe (1954) a un pittore fiorentino della seconda metà degli anni Ottanta, in rapporto con gli ultimi mosaici del battistero: un nesso che pare legittimare il suo accostamento alla produzione del Gaddi. I *Crocifissi* dell'Accademia fiorentina, di Paterno e di Cambridge, MA, furono accostati tra loro dalla Sandberg Vavalà (1929) e riferiti a un pittore fiorentino dell'ultimo decennio del Duecento. La Marcucci (1958) attribuisce a Duccio la *Croce* dell'Accademia, proveniente dal monastero dello Spirito Santo sulla Costa S. Giorgio a Firenze: la critica recente ne sostiene la paternità fiorentina, nel riconoscimento del duplice legame con Cimabue e Duccio e di una sua collocazione negli anni Ottanta (Bologna, 1960; Donati, 1972; Boskovits, 1976). Con l'eccezione di una prima proposta del Bologna (1960), che lo attribuisce a Vigoroso da Siena, il *Crocifisso* di Paterno (proveniente

dall'oratorio della S. Croce a Varliano) è unanimamente ritenuto di ambito cimabuesco; legame che pare affievolirsi nella *Croce Fogg*, con una ricerca di ritmi gotici più insistita collocabile nell'ultimo decennio del secolo. Il Bellosi (1988) la attribuisce a Corso di Buono; il riferimento al G. è accolto dal Tartuferi (1990). Inattendibili risultano le affermazioni del Vasari circa l'attività romana del G., presunto autore di opere a mosaico nella chiesa del Laterano, in S. Pietro e sulla facciata di S. Maria Maggiore (oggi riconosciuta a Filippo Rusuti: Tomei, 1991). La tradizione vasariana fu accolta da Crowe e Cavalcaselle (1875), che riconobbero il G. attivo accanto a Giotto nella basilica superiore di Assisi; un'opinione contestata dal Frey (1885), ma pienamente accolta dal Mather (1932), e che comunque non ha trovato seguito negli studi più recenti. Ugualmente arbitraria è l'attribuzione del Vasari (1568) al G. dell'*Assunta* a mosaico nel transetto del duomo di Pisa (assegnata dal Bellosi, 1992, a un mosaicista attivo sotto la guida di Simone Martini), e quella di una tavola nella cappella Minerbetti in S. Maria Novella a Firenze, da identificare con i quattro *Santi* di Pacino di Buonaguida presso la sede centrale della Cassa di risparmio di Firenze (Boskovits, 1984); mentre i mosaici nel duomo vecchio di Arezzo erano già andati distrutti all'epoca della stesura della *Vita* del pittore. Diverse proposte di identificazione della personalità artistica del G. sono state espresse in tempi recenti. La Bietti Favi (1983) rende noto un documento del gennaio 1328 (stile fiorentino, 1327) relativo a un pagamento a "Gaddo dipintore" per l'esecuzione di "braccioli" all'altare di S. Pietro nella chiesa fiorentina di S. Pier Maggiore, e ne propone l'identificazione con il Maestro della S. Cecilia, a cui la tavola con *S. Pietro in trono* datata 1307, proveniente da questa sede (ora in S. Simone) è attribuita da parte della critica. Il Caleca (1986) non riconosce l'attendibilità della figura del G. e attribuisce a "Francesco da Pisa" le opere musive fiorentine del duomo e del battistero.

XVI.59520

Zanobi o **Zenobius**, * ca. 1240/50.

Sehr verbreiteter Personennamen in Florenz aufgrund des Heiligen Zenobius. Vgl. z.B. 23.10.1330 *Zanobius Guiducii de la Strada* als Vertreter von Giottos Tochter Bice²³, oder: 1342 ein Ratsmitglied *Zanobius Berti*, beide jünger als jener Vater des Gaddo. Ein *Zenobius f. Pagani de burgo foris portam S. Petri Maioris de Florentia*²⁴ vergibt 1090 enfiteutisch Land in Rovizzano, wo er noch ein Haus hat.

Zwei Aussagen über ihn lassen sich treffen: erstens lebte er in Florenz im popolo²⁵ di San Pier Maggiore und zweitens hat er seine beiden Söhne in Ausbildung zu Malern gegeben, was vermuten lassen kann, daß er evtl. selbst Maler war.

²³ Michael Viktor Schwarz und Pia Theis, *Giottus pictor*, Bd.2. 2004, p.180.

²⁴ RCI, *Le carte della Canonica della Cattedrale di Firenze*, 1938, p.349. D.i. Zenobius bm. Pagani de Rovezano (Ibidem, pp.349, 350)

²⁵ Vgl. Guido Vannini, *La formazione della topografia urbana di Firenze*, Diss.; „populus“ als Pfarrkirche und als eine Einheit florentinischer Verwaltung nach William M. Bowsky, *Piety and property in medieval Florence: a house in San Lorenzo*, 1990, p.2. Die Einwohner einer contrada oder „popolo“ einer Pfarrei haben spezielle Rechte gegenüber anderen Bewohner des „sestiere“ (Valeria Orgera, *Firenze: il quartiere di Santo Spirito dai gonfaloni ai rioni*; Firenze, 2000, pp. 18, 20 f.).