

Predella journal of visual arts, n°56, 2024 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Un problème de taille À propos du format original du retable de Taddeo Gaddi pour la Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio

This paper focuses on the panel housed in the Museo Bandini in Fiesole depicting an Annunciation attributed to the Florentine painter Taddeo Gaddi. It was initially part of an altarpiece for the Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio, a confraternity founded in Florence in 1343 specialized in the care of those sentenced to death, who possessed a church on the Borgo la Croce until its destruction at the end of the 18th century. Although the panel can be traced back to the main altar of this church, it isn't the original location for which it was commissioned. A thorough examination of the preserved sources, modern descriptions, and physical traces related to the establishment of the Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio in Florence and the various spaces it occupied – with special attention to their size – provides new insights into the reconstitution of Taddeo Gaddi's Annunciation altarpiece.

L'Annonciation du Museo Bandini à Fiesole (fig. 1), attribuée au peintre florentin Taddeo Gaddi, fait partie des innombrables retables toscans du Trecento dont les compartiments ont été démantelés puis acquis par des particuliers entre la fin du XVIII^e siècle et le XX^e siècle¹. Le panneau couronné d'un arc en plein cintre figure l'archange Gabriel agenouillé devant la Vierge. Le visage de profil, l'ange pose son regard sur la madone. Il tient une fleur de lys dans la main droite et les deux bras croisés sur son genou. Sa chevelure blonde abrite une fine couronne dorée réhaussée au cinabre alors que la cime de ses ailes bichromes épouse la forme de son nimbe. Interrompue dans sa lecture, Marie vêtue d'un manteau bleu outremer doublé de rouge vif accueille le message de l'archange la main droite posée sur le cœur. Elle se tient assise au sein d'une construction architectonique qui oscille entre la devanture d'une échoppe, une niche à l'extérieur d'une loggia et un trône monumental. Cette structure composite procède de l'intérêt sans cesse renouvelé de Taddeo Gaddi pour les jeux spatiaux les plus complexes. De fait, le peintre n'hésite pas à sectionner la pointe des ailes du messager et la tunique du Seigneur surplombant la scène pour resserrer le cadre de la composition, donnant à l'édifice hébergeant la Vierge l'impression d'émerger du panneau.

L'Annonciation devait être flanquée à l'origine par au moins deux volets latéraux, l'un conservé au Metropolitan Museum figurant un saint Julien (fig. 2), et l'autre conservé dans une collection privée newyorkaise figurant un saint Antoine abbé (fig. 3)². Le premier avait déjà été rapproché du panneau de Fiesole en 1959 par Roberto Longhi, qui soulignait la présence d'un même motif de vigne ondulante décorant la bordure de chacun des deux panneaux³. Le saint Antoine abbé, d'abord vendu en tant qu'anonyme à un collectionneur privé en

1928, est réattribué à Taddeo Gaddi d'après l'opinion de Richard Offner publiée à titre posthume en 1981. Offner propose de l'associer à *l'Annonciation* en faisant de lui le pendant du saint Julien⁴. Erlig Skaug consolide ce rapprochement en 1994 en signalant la présence d'un poinçon en forme d'arc trilobé qui se retrouve dans chacun des compartiments, ainsi que le motif de vigne ondulante exécuté à main levée sur la feuille d'or déjà signalé par Longhi⁵. À ces premiers éléments s'ajoutent encore les dimensions partagées par les deux panneaux latéraux en largeur, 36,2cm pour le saint Julien et 35,4cm pour le saint Antoine abbé. Le premier a été sectionné aux extrémités supérieures et inférieures et une seconde rangée de vigne ondulante a été accolée à la première dans les coins supérieurs pour donner au panneau une forme rectangulaire⁶, tandis que le second a été sectionné au moins à l'extrémité inférieure. Il faut supposer que les deux volets partageaient des dimensions similaires à *l'Annonciation* en hauteur et les saints se présentaient donc en pied.

Sur le plan stylistique, le retable s'inscrit parmi les productions des années 1340 de Taddeo Gaddi, alors que le peintre est en train de prendre ses marques au lendemain de la mort de son maître, Giotto di Bondone. La posture de saint Julien, évoluant librement dans l'espace qui lui incombe, renvoie directement à la posture des figures occupant les volets latéraux du grand polyptyque de Gaddi conservé au Metropolitan Museum généralement placé autour de 1345 (fig. 4). La chevelure ondulée du saint qui recouvre partiellement ses oreilles se retrouve régulièrement dans les figures du peintre à cette période, à commencer par le Christ de la *Cène* de la paroi terminale du réfectoire de Santa Croce à Florence ou la sainte Marguerite du triptyque de l'église de San Martino a Mensola exécuté peu avant 1350 (fig. 5). D'ailleurs, le visage de cette dernière ainsi que celui de sainte Lucie, sa pendante dans le triptyque, partagent de grandes affinités avec la Vierge annoncée de Fiesole. L'air grave du saint Antoine de même que sa tonsure soigneusement rasée à l'extrémité inférieure rappellent quelques patriarches de la voûte de la crypte de San Miniato al Monte dont Taddeo Gaddi entreprend la décoration entre 1338 et 1342⁷. En outre, le saint préfigure les expérimentations plus tardives du peintre, notamment par le traitement filandreux réservé à sa barbe que l'on retrouve au menton du saint Jean l'Évangéliste du polyptyque de San Giovanni Fuorcivitas à Pistoia que l'artiste exécute au début des années 1350⁸.

En 2007, dans la notice du nouveau catalogue de la collection Moretti qui abrite alors le saint Antoine abbé, Angelo Tartuferi suggère que les trois compartiments du retable pourraient avoir été commandités à l'origine pour siéger sur le maître-autel de l'église de la Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio au moment de sa fondation, autour de 1343⁹.

Il s'agit d'une confrérie florentine laïque qui se spécialise durant ses premières décennies d'existence dans la prise en charge des condamnés à mort, tant de leur vivant pour les préparer à l'épreuve finale qui les attend, qu'après leur mort pour prendre soin de leur corps et de leur ensevelissement¹⁰. L'auteur de la notice s'appuie sur les deux emblèmes révélés dans les écoinçons de l'*Annonciation* à l'occasion des restaurations dont elle bénéficie dans les années 1980 (fig. 6)¹¹. Ils figurent une croix centrale flanquée des lettres "S" et "M" entremêlées sur la gauche et d'un "T" sur la droite. C'est l'insigne de cette confrérie qui a possédé une église à Florence sur le Borgo la Croce jusqu'à sa destruction à la fin du XVIII^e siècle. De fait, Giuseppe Richa mentionne dans sa description de l'église du Borgo en 1755 une : « [...] nunziata assai antica »¹² placée sur l'autel majeur. En 1786, un an après la destruction de l'église, une entrée relative à la revente du mobilier de la confrérie confirme encore la présence de l'*Annonciation* sur les lieux au XVIII^e siècle. Un : « [...] quadro in tavola antico di braccia 2 circa [environ 117cm] esprime la SS.ma Annunziata »¹³, estimé à 16 livres, est acquis pour 18 par Lorenzo Codacci.

Par-delà la présence attestée du panneau dans l'église, dans un article consacré à l'histoire de la fondation et du développement de la Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio paru en 2005, Ludovica Sebgondi met à jour un plan de l'église exécuté peu avant la suppression de la confrérie et la destruction de son église par le Grand-Duc Pierre Léopold le 21 mars 1785 (fig. 7)¹⁴. Le plan permet non seulement de situer l'autel majeur dans l'édifice (identifié par l'initiale "D"), mais offre surtout, d'après l'échelle qui l'accompagne, la possibilité d'estimer les dimensions de la table d'autel sur laquelle reposait l'objet : environ quatre *braccia* de large, soit 233,4cm. Face à ce constat, Angelo Tartuferi suggère que l'*Annonciation* et ses deux volets latéraux – qui cumulent mis bout-à-bout une largeur d'un peu plus de 150cm – aurait pu compter au départ bien plus de compartiments¹⁵. Le retable aurait notamment pu posséder des volets latéraux supplémentaires, être couronné de panneaux de plus petite taille, figurant par exemple sur un premier registre des apôtres puis sur un second une *Crucifixion* ou un *Christ bénissant* au centre, et être complété à sa base par une prédelle avec des scènes de la vie des saints insérés dans les volets latéraux ou des scènes de la Passion du Christ. Sa structure originale se rapprocherait dès lors du grand polyptyque aujourd'hui démembré d'Ugolino di Nerio pour l'autel majeur de l'église de Santa Croce (circa 1325), ou du polyptyque de San Giovanni Fuorcivitas que Taddeo Gaddi exécutera à l'aube des années 1350¹⁶. Le retable de l'*Annonciation* aurait ainsi formé un polyptyque à étages multiples, première tentative connue de ce type dans la carrière de Gaddi et l'une des très rares occurrences d'un tel format adopté par un Florentin au début des années 1340¹⁷.

Tartuferi reste cependant prudent et préfère s'en tenir à ce qu'il qualifie d'« hypothèse minimale »¹⁸, un triptyque en trois registres : prédelle, panneaux principaux et panneaux supérieurs.

Il faut d'emblée préciser que cette hypothèse est en réalité la seule option vraisemblable, du moins pour ce qui concerne le nombre de volets sur le registre principal. Certes, les trois panneaux conservés dans leurs dimensions actuelles cumulent 153,6cm de largeur, ce qui laisse environ 80cm de marge pour combler les quatre *braccia* de la table d'autel. On pourrait ainsi imaginer deux panneaux supplémentaires d'environ 35cm chacun sur le modèle des deux saints conservés. Néanmoins, il faut ajouter à cette première estimation la charpente qui divisait certainement les volets les uns des autres. Elle implique des mesures supérieures de quelques centimètres au moins pour chacun des panneaux latéraux, qui invalident alors la potentielle présence de davantage de compartiments.

Bien sûr, il serait toujours possible d'ignorer la largeur de la table d'autel suggérée par le plan et de s'en tenir exclusivement à la taille de la paroi terminale devant laquelle elle se trouve (près de 6m), qui laisserait théoriquement toute la place nécessaire pour imaginer un polyptyque à sept panneaux principaux. Cependant, l'histoire des espaces de culte occupés par la Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio incite encore à modérer cette hypothèse de reconstitution. Premier constat capital : l'église sur le Borgo la Croce décrite par Richa n'est en réalité acquise par la confrérie qu'au début du XVI^e siècle. Les membres occupaient jusque-là un oratoire à proximité du gibet de la ville, installé au-delà de la porte de San Francesco (sur l'actuelle Piazza Piave). Le siège de Florence par Charles Quint en 1529 contraint les confrères à abandonner l'édifice. Ils demandent alors à récupérer une église et un hôpital fondés un siècle plus tôt par la Compagnia del Bigallo sur le Borgo la Croce, pour pouvoir continuer à mener à bien leurs devoirs. La requête leur sera concédée le 21 octobre 1531¹⁹. Bien qu'il ne reste rien de l'oratoire lui-même, les registres de la confrérie attestent de l'acquisition du lopin de terre de 35 *braccia* sur 20 (environ 20m sur 11 et demi) sur lequel il sera édifié à partir de 1361²⁰. La construction est encore en cours en 1367 et la première messe y est donnée le 29 avril 1368²¹, deux ans après la mort de Taddeo Gaddi²². En d'autres termes, ce n'est pas plus pour siéger sur l'autel majeur de l'église du Borgo la Croce que pour siéger sur un autel de cet oratoire que le retable de l'*Annonciation* a été exécuté à l'origine par le peintre.

Si les statuts de la confrérie ne sont approuvés par les autorités ecclésiastiques qu'en mai 1356, les premiers documents conservés placent sa fondation en 1343²³. Selon la tradition véhiculée par les commentateurs modernes²⁴, l'idée de fonder la confrérie serait venue à un groupe de jeunes gens alors qu'ils se trouvaient dans

la rue devant un tabernacle contenant une image de la Vierge, à proximité de l'église de San Giuseppe. Les dispositions spécifiques de ces tabernacles de rue, sans autel adjacent, sans possibilité de célébrer un véritable office et sans médiateur pour guider le spectateur, impliquent plusieurs restrictions pour le peintre qui les exécute. Les scènes narratives sont rares et les prédelles inexistantes. La Vierge à l'enfant, parfois entourée de saints et d'anges, au sein d'un unique panneau peint sur bois ou le plus souvent à fresque est ainsi le sujet le plus largement privilégié. Ce tabernacle, source de l'inspiration des fondateurs, peut être identifié comme une version antérieure de la *Madonna dei Malcontenti* encore en place aujourd'hui face à l'église de San Giuseppe (fig. 8)²⁵. La fresque, attribuée à Niccolò di Pietro Gerini, constitue un tabernacle de rue typique figurant la Vierge entourée de deux anges et des saints Pierre et Jean-Baptiste.

Galvanisés par cette image et la piété populaire qu'elle suscitait, les futurs fondateurs prennent alors pour habitude de se réunir non loin de là, sur la via Francesco de' Macci, probablement devant un autre tabernacle semblable à la Madone de Niccolò di Pietro Gerini pour chanter des *Laudi*. Évidemment, l'*Annonciation* de Fiesole avec ses deux volets latéraux ne correspond absolument pas à la même typologie et ne peut pas être identifiée comme cette première image devant laquelle se réunissait la confrérie. Elle répond à la forme standard d'une *pala* conçue dès son origine pour être disposée sur une table d'autel à l'intérieur d'un édifice. Dans son récit de la fondation de la Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio, Eugenio Cappelli ajoute cependant: « [...] l'origine dell'Arciconfraternita di Santa Maria della Croce al Tempio si deve alla schiera dei giovani che si congregavano, cantando laudi a Maria, sul canto della Via di San Francesco de' Macci. Fu allora che, molti cittadini, attratti dalla devozione di quei giovanetti, si accordarono di pagare quattro denari ogni settimana per fabbricar quivi una cappella o chiesuola, ove i condannati a morte potessero fermarsi a pregare »²⁶.

Aucune mention de cette première chapelle ou petite église établie grâce aux dons des habitants du quartier n'intervient dans les statuts conservés de la Compagnia et la fiabilité des propos du commentateur mérite d'être interrogée. Pour autant, trois *pietrini*²⁷ figurant l'insigne de la confrérie sont encore en place sur la via de' Macci entre les actuels numéros 2 et 6 (figg. 9-10) ; le même insigne que l'on retrouve dans les écoinçons de l'*Annonciation*, ainsi que sur un unique *pietrino* au numéro 4 du Borgo la Croce rappelant la présence passée de l'église de la confrérie détruite à la fin du XVIII^e siècle²⁸. Depuis le Trecento, ces signes en pierre sont placés sur les parois des rues florentines pour indiquer une propriété immobilière possédée par une institution²⁹. Sur la via de' Macci, les deux *pietrini* les plus proches sont insérés au-dessus des portes d'entrée du bâtiment, tandis que le

troisième *pietrino* est placé au centre du premier étage de l'édifice adjacent, entre ses deux fenêtres. Ces dispositions correspondent aux observations de Claudio Paolini qui a recensé les quelques 1500 *pietrini* conservés dans la ville de Florence et son *contado*. Il souligne que lorsque la paroi n'accueille qu'un *pietrino* comme sur le Borgo la Croce, il signale simplement une propriété. Lorsque les signes se multiplient, ils peuvent désigner plusieurs locaux relevant de la même propriété³⁰. Les trois *pietrini* de la via de' Macci pourraient alors signaler cette *chiesuola* elle aussi détruite autour de 1785, accompagnée de deux locaux adjacents dédiés à la prise en charge des condamnés. Bien sûr, les enseignes pourraient tout autant signaler la présence d'espaces ayant, certes, appartenu à la confrérie mais occupant une fonction bien différente.

Quoi qu'il en soit, l'acquisition du terrain au-delà de la porte de San Francesco par la confrérie en 1361 semble justifiée par un besoin d'espace³¹. Le postulat est d'autant plus vraisemblable au vu des mesures encore modestes de la parcelle (environ 20m sur 11 et demi), sur laquelle il faut imaginer non seulement l'oratoire qui comptait sans doute une salle de culte ainsi que des salles annexes consacrées à la préparation des corps, mais également un cimetière destiné aux condamnés. Si la Compagnia di Santa Maria della Croce al Tempio possédait une chapelle au préalable – qui aurait pu accueillir l'*Annonciation* de Gaddi et ses volets latéraux – ses dimensions devaient être minimales. Le retable ne devait donc pas être bien plus grand à l'origine, certainement un simple triptyque pour lequel il est difficile d'imaginer plus de deux registres : une prédelle surmontée des trois panneaux principaux.

Dès lors, que faire de la description de cette *Annonciation* sur l'autel majeur de l'église du Borgo la Croce par Richa en 1755 ? S'il s'agit bien du triptyque de Taddeo Gaddi, n'aurait-il pas paru quelque peu rudimentaire pour l'espace à disposition ? Une solution potentielle nous est donnée par le triptyque de San Martino a Mensola évoqué plus haut (fig. 5), exécuté par le peintre à la fin des années 1340 et dont le format n'est pas sans évoquer l'objet de cette étude. Il présente la particularité d'être agrémenté d'une nouvelle charpente à la fin du Quattrocento, ainsi que des figures de deux commanditaires ajoutés de part et d'autre du Christ en douleur au centre de la prédelle³². La charpente du Quattrocento inclut des pilastres cannelés renaissants pour encadrer le registre principal, quatre figures de prophètes dans les écoinçons et une cohorte de séraphins couronnant la structure. Le processus est courant aux XV^e et XVI^e siècles, à l'image du polyptyque exécuté par Giotto di Bondone pour l'autel de la chapelle Baroncelli à Santa Croce, lui aussi recadré à la Renaissance³³, ou encore du polyptyque du Metropolitan Museum de Taddeo Gaddi (fig. 4), restructuré par un membre de l'atelier de Domenico Ghirlandaio durant le dernier quart du XV^e siècle³⁴.

C'est probablement une restructuration similaire qu'a dû connaître le retable de l'Annonciation pour correspondre aux dimensions de la table d'autel de l'église du Borgo. En outre, l'hypothèse d'une modernisation du triptyque au début du Cinquecento – ou du moins de sa charpente – participe à justifier le maintien d'une *pala* pourtant *assai antica* sur l'autel majeur de l'église de la confrérie jusqu'à sa destruction, plus de cinq siècles après l'exécution du retable original.

- 1 Pour une bibliographie sur l'Annonciation à jour en 1982 : A. Ladis, *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia, 1982, p. 155. Ladis omet cependant l'étude des motifs textiles du panneau par Brigitte Klesse: B. Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern, 1967, p. 293. À ce sujet, voir également : I. Bigazzi, *Motivi tessili nel polittico di Taddeo Gaddi*, dans *Il polittico di Taddeo Gaddi in Santa Felicita a Firenze. Restauro, Studi e Ricerche*, édité par M. Branca, Città di Castello, 2008, pp. 59-76, en part. p. 65. Parmi les principales entrées bibliographiques sur le panneau à partir de 1982 : M. Scudieri, *Il Museo Bandini a Fiesole*, Firenze, 1993, pp. 79-82 ; E.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 ; E. Neri Lusanna, *Taddeo Gaddi*, dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, Rome, 1995, vol. 6, pp. 430-438, en part. p. 438 ; A. Labriola, *GADDI, Taddeo*, dans *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, 1998, vol. 51, pp. 168-173, en part. p. 171 ; S. Chiodo, *Gaddi, Taddeo*, dans *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 47, Berlin, 2005, pp. 118-121, en part. p. 119 ; A. Tartuferi, *Taddeo Gaddi. Sant'Antonio Abate*, dans *Moretti. Dagli eredi di Giotto al primo Cinquecento*, édité par G. Caioni, F. Gianassi, Firenze, 2007, pp. 18-23 ; *id.*, *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375*, Firenze, 2008, pp. 120-123.
- 2 L'œuvre a fait l'objet d'une vente aux enchères chez Sotheby's le 30 janvier 2019 à l'issue de laquelle elle a été acquise par un particulier newyorkais : <https://www.sothebys.com> (dernier accès 3 juillet 2024).
- 3 R. Longhi, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi: I*, dans «Paragone», 109, 1959, pp. 31-40, réf. p. 39.
- 4 *A critical and historical corpus of Florentine painting*, 5.1. *A legacy of attributions*, édité par H.B.J. Maginnis, New York, 1981, pp. 70-71.
- 5 Skaug, *Punch marks*, cit., p. 97.
- 6 Ce détail est relevé par George Bisacca dans sa notice technique du panneau intégrée en 2012 à la fiche de l'œuvre disponible sur le site du Metropolitan Museum : <https://www.metmuseum.org> (dernier accès 3 juillet 2024).
- 7 Sur la datation de la voûte de la crypte du monastère bénédictin de San Miniato al Monte et les documents d'archive relatifs : Ladis, *Taddeo Gaddi*, cit., pp. 142-148, 254-255, documents 4-15.
- 8 Les documents d'archive pertinents sont retranscrits et analysés par Ladis : *ivi*, pp. 159-161, 255-268, documents 17-69. Sur le polyptyque de San Giovanni Fuorcivitas, voir la récente notice de l'œuvre après restauration tirée du catalogue de l'exposition *Medioevo a Pistoia* : C. Chiti, 50. *Taddeo Gaddi. Polittico di San Giovanni Fuorcivitas*, dans *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, catalogue d'exposition, Pistoia 2021-2022, édité par A. Labriola, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze, 2021, pp. 266-267.

- 9 Tartuferi, *Sant'Antonio Abate*, cit., pp. 18-23 ; *id.*, *L'eredità di Giotto*, cit., pp. 120-123. Magnolia Scudieri l'avait déjà suggéré dans le catalogue du Museo Bandini paru au début des années 1990 (Scudieri, *Il Museo Bandini*, cit., pp. 79-82).
- 10 La première confrérie de justice sur sol italien semble être la Confraternita di Santa Maria della Morte fondée à Bologne en 1336, voir M. Fanti, *La Confraternita di S. Maria della Morte e la conforteria dei condannati in Bologna nei secoli XIV e XV*, dans «Quaderni del Centro di Ricerca di Studio sul Movimento dei Disciplinati», 20, 1978, pp. 2-101. Sur les confréries de justice en Italie plus largement : A. Prosperi, *Il sangue e l'anima. Ricerche sulle compagnie di giustizia in Italia*, dans «Quaderni Storici», 17, 1982, pp. 959-999. Sur le cas florentin en particulier : F. Fineschi, *Cristo e Giuda. Rituali di giustizia a Firenze in età moderna*, Firenze, 1995; L. Sebregondi, *Riti, rituali e spazi dei confortatori fiorentini*, dans *La Croce di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli. Ricerche e conservazione*, édité par M. Ciatti, Firenze, 2005, pp. 31-43.
- 11 Scudieri, *Il Museo Bandini*, cit., p. 82.
- 12 G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine. Divide ne' suoi Quartieri*, 3. *Del Quartiere di Santa Croce*, Firenze, 1755, p. 132.
- 13 Archivio di Stato di Firenze (ASF), Patrimonio Ecclesiastico 116, n. 153 (cité d'après A. Innocenti, *Oggetti d'arte durante la soppressione leopoldina*, dans «Rivista d'arte», 4, 1992, pp. 351-385, réf. p. 377).
- 14 Au sujet de la suppression des confréries florentines et des conséquences pour les œuvres que ces dernières possédaient : *ivi*, pp. 351-355.
- 15 Tartuferi, *Sant'Antonio Abate*, cit., p. 20 ; *id.*, *L'eredità di Giotto*, cit., p. 122.
- 16 Sur la forme originale du polyptyque d'Ugolino di Nerio ainsi que son rapport au polyptyque de San Giovanni Fuorcivitas de Taddeo Gaddi : C. Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian altarpieces and their settings*, London, 2005, pp. 130-135, 146. Gaddi a peut-être également employé une structure à étages pour le retable de Santa Felicita, exécuté quelques années après celui de Pistoia : M. Branca, *Il polittico di Taddeo Gaddi in Santa Felicita a Firenze. Restauro, Studi e Ricerche*, Città di Castello, 2008, p. 12.
- 17 Les retables à étages multiples sont principalement exécutés par des peintres siennois durant la première moitié du Trecento, dans la continuité du polyptyque de Simone Martini pour l'autel majeur du couvent de Santa Caterina à Pise. L'une des rares exceptions florentines est le retable de San Pancrazio exécuté par Bernardo Daddi à la fin des années 1330. À ce sujet : H. Hager, *Die Anfänge des Italienischen Altarbildes*, München, 1962 ; H. Van Os, *Sienese Altarpieces 1215-1460*, I. 1215-1344, Groningen, 1984 ; *id.*, *Sienese Altarpieces 1215-1460*, II. 1344-1460, Groningen, 1990. Dans ce dernier ouvrage, voir en particulier les pp. 99-106 sur le développement des polyptyques avec scène narrative centrale ; G. Bisacca, L.B. Kanter, T.J. Newbery, *Italian Renaissance Frames*, New York, 1990 ; K. Krüger, *Der Frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt – und Funktionswandel des Tafelbilder im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin, 1992 ; A. De Marchi, *La tavola d'altare*, dans *Storia delle arti in Toscana: Il Trecento*, édité par M. Seidel, Firenze, 2004, pp. 15-44 ; A. De Marchi, *Un cadre béant sur le monde: la révolution giottesque à travers le développement de nouveaux types de croix et de retables monumentaux*, dans *Giotto e compagni*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 18 avril – 13 juillet 2013), édité par D. Thiébaud, Paris, 2013, pp. 49-65.
- 18 « l'ipotesi "minima" » (Tartuferi, *Sant'Antonio Abate*, cit., p. 20).

- 19 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), codice miscellaneo, *Libro di Varie Notizie e Memorie della Venerabil Compagnia di S. Maria della Croce al Tempio*, fasc. n. II.1.138, f. 13v-14v (cité d'après Sebregondi, *Riti, rituali e spazi*, cit., p. 49, note 70, voir également p. 39).
- 20 Richa, *Notizie Istoriche*, cit., p. 127 ; L. Passerini, *Storia degli stabilimenti di beneficenza e d'istruzione elementare gratuita della città di Firenze*, Firenze, 1853, p. 489.
- 21 Sur le document de décembre 1367 attestant de la dépense de 60 florins d'or pour compléter l'église de la confrérie : G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, I*, Firenze, 1839, p. 519. Sur la première messe donnée en avril 1368 : Sebregondi, *Riti, rituali e spazi*, cit., p. 49, note 70.
- 22 En août 1366, Taddeo Gaddi intervient encore au sein du conseil pour la cathédrale de Florence. Il doit cependant décéder peu de temps après puisque la date « MCCCCL(XVI) » apparaît à côté de son nom dans les registres de la compagnie de San Luca, indiquant généralement l'année de décès de l'artiste. Sa femme est, qui plus est, mentionnée comme veuve dans un document administratif en mars 1367. Andrew Ladis a compilé les documents relatifs au décès du peintre dans son catalogue raisonné: Ladis, *Taddeo Gaddi*, cit., pp. 15, 263, documents 132-133.
- 23 Biblioteca Riccardiana di Firenze (BRF), ms. 3252, *Libro di Varie Memorie della Fondazione della Venerabil' Compagnia di S. Maria alla † al Tempio e suo Spedale, e della Congregazione de' Neri del Anno 1343 al 1741, Fatto nell'occasione della Inondazione del Fiume Arno Venuta in Firenze il di 3 Xbre 1740*, ff. 3, 12. Giuseppe Richa donne la date de 1336 pour l'année de fondation de la confrérie (Richa, *Notizie Istoriche*, cit., p. 126), peut-être par confusion avec la confrérie de justice de Bologne fondée cette année-là.
- 24 L. Passerini, *Storia degli stabilimenti*, cit., p. 483 ; E. Cappelli, *La Compagnia dei Neri: l'arciconfraternita dei Battuti di Santa Maria della Croce al Tempio*, Firenze, 1927, pp. 24-25.
- 25 G.R. Bent, *Public painting and visual culture in early republican Florence*, New York, 2016, pp. 19-23, 28. Sur l'emploi de ces images dans la rue et leur réception par les Florentins, voir également: R.C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, 2000, en part. pp. 63-69; E. Bailey, *The History of the Tabernacle: Form, Function, and Meaning*, dans «Medieval Perspectives», 17, 2002, pp. 61-84.
- 26 Cappelli, *La Compagnia dei Neri*, cit., p. 25. D'après Luigi Passerini, les membres se constituent officiellement en confrérie le 25 mars 1347 (Passerini, *Storia degli stabilimenti*, cit., p. 483), ce qui pourrait correspondre à l'édification de cette chapelle.
- 27 Il s'agit du terme employé par Federico Fantozzi pour définir ces bas-reliefs : F. Fantozzi, *Pianta geometrica della città di Firenze alla proporzione di 1 a 4500 levata dal vero e corredata di storiche annotazioni*, Firenze, 1843.
- 28 Bien que Ludovica Sebregondi relève la présence de ce *pietrino*, elle soutient d'après des documents relatifs à la construction de la Piazza Cesare Beccaria entre les dernières habitations du Borgo la Croce et la Porta alla Croce débutée en 1865 que l'église devait plus probablement se situer à l'actuel numéro 2 du Borgo (Sebregondi, *Riti, rituali e spazi*, cit., p. 39, p. 49, note 75). À noter que le *pietrino* du Borgo la Croce conjugue sur le registre supérieur l'insigne de la confrérie et sur le registre inférieur l'ancien numéro de rue (14) en chiffres arabes précédant l'établissement de la Piazza Cesare Beccaria à partir de 1865. Il a donc dû être inséré entre 1785 et 1865 au plus tard. Un format identique se retrouve pour chacun des trois *pietrini* de la via de' Macci, ce qui suggère qu'ils ont probablement été installés à la même période.

- 29 C. Paolini, *Patrimonio fragile : 'pietrini' e insegne di proprietà nella città di Firenze*, dans «Tutela & Restauro», 2020, pp. 350-363. Voir également : *id.*, *I pietrini nelle case dei Serviti della città dalle origini all'Ottocento*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm*, édité par L. Crociani, D. Liscia Bemporad, Firenze, 2014, pp. 293-313.
- 30 *Id.*, *Patrimonio fragile*, cit., pp. 354-355.
- 31 Passerini, *Storia degli stabilimenti*, cit., p. 489.
- 32 Il pourrait s'agir de Giusto di Antonio di Michele Betti et sa femme – leur importante donation à l'église de San Martino a Mensola en 1482 permet plusieurs rénovations ainsi que l'édification d'une nouvelle chapelle dans l'église (G. Raspini, *San Martino a Mensola*, Firenze, 1977, pp. 17, 45). Sur le triptyque et la bibliographie relative : Ladis, *Taddeo Gaddi*, cit., p. 222.
- 33 Sur les recadrements de polyptyques du Trecento au siècle suivant et notamment le cas du triptyque de San Martino a Mensola : C. Filippini, *Riquadrature e 'restauri' di polittici trecenteschi o pale d'altare nella seconda metà del Quattrocento*, dans *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, édité par M. Gregori, A. Paolucci, C. Adicini Luchinat, Firenze, 1992, pp. 199-210.
- 34 F. Zeri, *Italian paintings. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, New York, 1971, p. 23 ; Bisacca, Kanter, Newbery, *Italian Renaissance Frames*, cit., pp. 23-24.



Fig. 1 : Taddeo Gaddi, *Annonciation*, circa 1345, tempera et or sur bois, 123cm x 82cm.
Fiesole, Museo Bandini. Photo de l'Auteur.



Fig. 2 : Taddeo Gaddi, *Saint Julien*, circa 1345, tempera et or sur bois, 54cm x 36,2cm.

New York, The Metropolitan Museum of Art.
Photo : New York, Metropolitan Museum of Art.

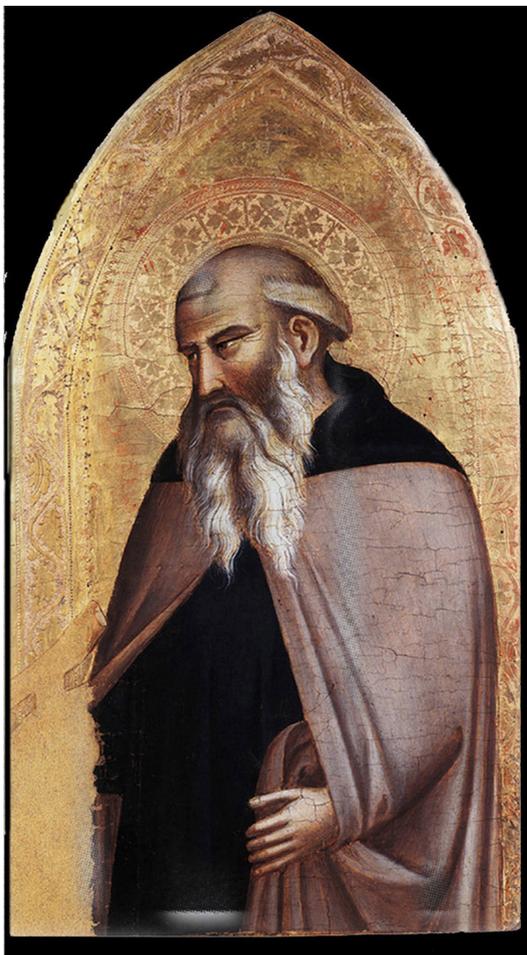


Fig. 3 : Taddeo Gaddi, *Saint Antoine abbé*, circa 1345, tempera et or sur bois, 61, 8cm x 35,4cm. Collection privée. Photo : New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 4 : Taddeo Gaddi, *Vierge à l'enfant entourée des saints Laurent, Jean-Baptiste, Jean l'Évangéliste et Étienne*, circa 1340 (modifié circa 1480), tempera et or sur bois, 109,9cm x 228,9cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.
Photo : New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 5 : Taddeo Gaddi, *Vierge à l'enfant entourée des saintes Lucie et Marguerite*, circa 1350 (modifié circa 1480), tempera et or sur bois, 176cm x 162cm. Ponte a Mensola, San Martino a Mensola. Photo de l'Auteur.



Fig. 6 : Taddeo Gaddi, *Annonciation*, détail de l'écoinçon droit, circa 1345, tempera et or sur bois. Fiesole, Museo Bandini. Photo de l'Auteur.

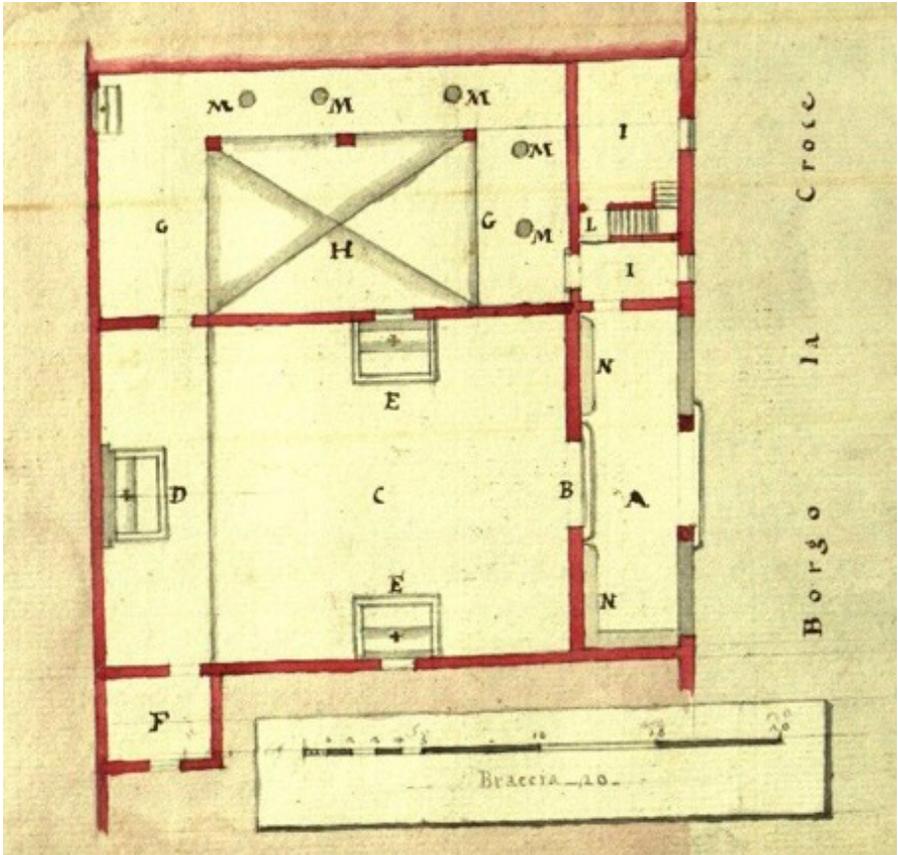


Fig. 7 : *Taglio e pianta della Chiesa del Tempio dei Condannati, 1776, encre et aquarelle sur papier. Nàrodní Archiv Praha, Rodinny Archiv Toskànských Habsburku, B.A. 55. Photo: CASTORE, cartografia storica regionale.*



Fig. 8 : Niccolò di Pietro Gerini (?), *Madonna dei Malcontenti*, circa 1385, fresque.
Florence, via dei Malcontenti. Photo de l'Auteur.



Fig. 9 : Vue des numéros 2 à 6 de la via de' Macci, Florence. Photo de l'Auteur.



Fig. 10 : Détail de l'un des *pietrini* insérés entre les numéros 2 et 6 de la via de' Macci, Florence.
Photo de l'Auteur.