



1 Niccolò Lamberti, Madonna col Bambino e angeli adoranti (testa dell'angolo di destra, di restauro). Firenze, S. Maria del Fiore, porta „dei Canonici“

Giulia Brunetti

OSSERVAZIONI SULLA PORTA DEI CANONICI*

Delle cuspidi che sormontano i quattro portali laterali del duomo fiorentino la decorazione più importante la presenta, dopo la „mandorla“, quella dell'ultima porta sud, detta comunemente „dei canonici“ (Abb. 2), che tuttavia non è stata presa finora quasi in nessuna considerazione.¹

* Il testo di questo studio è lo stesso che lessi alla riunione del 4. V. '55 del Kunsthistorisches Institut di Firenze; le note le aggiunsi per la stampa. — Le fotografie alle figg. 1, 2, 4, sono di Alinari, quelle alle figg. 3, 9–12 della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, quelle alle figg. 13, 14, 16 di Progi, quelle alle figg. 5–8, 17, 18, del dott. F. Goldkuhle.

¹ I rilievi che decorano questa cuspide non solo non sono ricordati, a quanto mi risulta, in nessuna trattazione sulla scultura fiorentina del Trecento, ma sono quasi completamente trascurati anche dalla letteratura relativa a S. Maria del Fiore. Di questa li ricordano solo i Paatz (*Die Kirchen von Florenz*, Bd. III, 1941, p. 365), che si limitano a inventariare semplicemente come „medaglione“ il tondo centrale nella descrizione generale della porta, e mons. V. Crispolti (*Santa Maria del Fiore alla luce dei documenti*, Firenze 1937, pp. 288 seg.), che ne specifica i soggetti e ne abbozza un apprezzamento. Nella confusione, mal districabile, che egli fa (attribuisce il disegno della porta, a cui riferisce evidentemente documenti relativi a quella „della mandorla“, a Giovanni d'Ambrogio; la massima parte della sua esecuzione a Niccolò Lamberti „d'Arezzo“, dove avrebbe eseguito le figure della Vergine e dei Santi della Confraternità dei Laici, e al quale, o a un contemporaneo, sembra propenso ad attribuire anche la cuspide etc. etc.) egli coin-

Al posto d'onore, in un tondo, due angioi dolenti presentano su uno sfondo di drappeggio un Cristo in pietà. In basso, ai lati, altri due angioi, stendendosi in tutta la loro lunghezza e divaricando le braccia come per reggere il tondo, dal quale tuttavia sono nettamente tenuti discosti da una fila di ovuli e da un largo bordo bicolore, riempiono adeguatamente i vani risultanti dalla iscrizione del tondo nel triangolo. Una serie di finissimi ornati, a rilievo e a tarsia, tratti nel modo consueto dai repertori classico e gotico, sottolineano il perimetro del tondo e del triangolo, il cui fondo, negli spazi rimasti liberi, è tutto ricamato di flessuosi racemi. Un complesso insomma di una qualità più alta non solo di tutte le altre parti architettonico-decorative della porta, ma anche, per l'importanza della „Pietà“ (Abb. 3, 5), della sottostante „Maestà“, a cui funge da cimasa.

Nella preziosa bacinella dai bordi finemente intagliati e intarsiati² la disposizione delle membra degli angioi e l'andamento che ne deriva alle pieghe del drappo dimostrano una piena comprensione non solo della forma circolare, ma anche della concavità dello spazio assegnato; mentre la ricca decorazione del sudario e degli altri panni, e perfino i segni minuti incisi sulle ali, e i forellini di trapano fra le ciocche dei capelli danno una squisita assonanza alla preziosità della incorniciatura.

Questo, per quel che riguarda la messa in scena, diciamo. Ma la figura principale, dal canto suo, vi raggiunge, nella compostezza del pathos ormai superato, una non comune elevatezza di espressione. Tanto che non esito ad annoverare questo tondo fra gli esemplari della scuola pisano-senese più degni di trasmetterne quella tradizione di dignità e di gusto decorativo che sarà raccolta da Luca della Robbia. Perché non mi pare dubbio che si tratti di un prodotto di quella scuola e, più precisamente, mi sembra di potervi riconoscere la mano di Giovanni di Balduccio al culmine della sua evoluzione. Questa consisté, com'è noto, quasi esclusivamente in un continuo affinamento del rilievo e impreziosimento della decorazione. Ed è per questo che, pur avendo modo di mostrare varie sue opere, fiorentine e specialmente milanesi, che appoggerebbero l'attribuzione di questa scena, preferisco rievocare accanto ad essa lo svolgimento che di temi analoghi egli dette nella sua prima opera di un certo impegno, il monumento a Guarnerio degli Antelminelli in S. Francesco di Sarzana (Abb. 4). I reggicortina, i dolenti, il Cristo in pietà sono motivi che egli vi aveva trattati con freschezza ma anche con certe durezza e sommarietà quasi popolarische e che tornano ora, a distanza di lunghi anni, compendiati e fusi mirabilmente in questo perfetto esempio di armonia, di finezza, di nobiltà.

Il Vasari attribuisce, com'è noto, a Giovanni Pisano le tre statue della Madonna e degli angioi adoranti nella sottostante lunetta. E si potrebbe vedere in questa attribuzione un vago appiglio per una conferma della attribuzione, invece, del tondo a Giovanni di Balduccio, che era anch'egli di Pisa. Ma forse si può trovare un altro appiglio, non così vago.

Il 5 novembre del 1377, quaranta giorni prima, cioè, del pagamento di una figura di S. Michele destinata al culmine della porta dei canonici, gli operai deliberano che certe „figure intagliate et sculte“ poste sopra alla porta poi detta „della mandorla“, della quale era stata approvata la

volge in una medesima impressione di „cosa trecentesca, alla maniera pisana“ la Madonna della lunetta, la Pietà della cuspidè con gli angioi sottostanti, le statuette ai lati. Impressionè che, anche se riecheggia vecchi luoghi comuni, è comunque giusta per il tondo centrale. Questo, con gli angioi sottostanti, è menzionato dallo Hauptmann (Der Tondo, Frankfurt a. M., 1936, p. 47) che ne trae occasione a considerazioni sul modo di comporre fiorentino in confronto al veneziano. Un breve cenno riguardo a quello che espongo qui ebbi occasione di fare in Belle Arti 1951, p. 15 n. 6.

² Il tondo misura m. 1,53 di diametro, compresa la incorniciatura ad archetti trilobi intarsiati e fogliette scolpite; il diametro della parte interna è di m. 1,05. Nell'insieme è discretamente conservato, relativamente alla sua esposizione molto sfavorevole. Vi sono varie abrasioni che, naturalmente, disturbano particolarmente nei visi: in quello del Cristo, oltre alla punta del naso, manca uno strato del labbro inferiore; quelli degli angioi, specialmente quello di destra, hanno le mancanze più gravi. E' interessante, dal punto di vista iconografico, confrontare questa Pietà con l'analogo soggetto già trattato da Giovanni Pisano nel leggio di Berlino e con l'altro, più simile al nostro esemplare nonostante che vi sia accennato anche il sarcofago, di Donatello a Padova. Giovanni Pisano sarebbe stato, secondo il Panofsky (in Festschrift für M. Friedländer, Leipzig 1927, p. 266) il primo a introdurre il motivo del panno tenuto da due angioi. Ma, a differenza del nostro, il busto del Cristo vi è presentato dentro al panno, secondo una iconografia più spesso in uso per le apoteosi delle anime, mentre solo una piccola porzione del panno è tenuta su. La funzione di sfondo che esso assume nel tondo di Firenze, sebbene non estranea, naturalmente, all'arte toscana, mi risulta molto più diffusa in Lombardia, specialmente per la scultura, sia per la figura di Cristo che per altri personaggi.



2 Firenze, S. Maria del Fiore, lunetta e cuspide della porta „dei Canonici“

costruzione nel '68, „ex toto tollantur et removeantur“³. Quali fossero queste figure, che gli operai certamente, come era loro uso, non distrussero, è molto difficile stabilire. Ma se si consideri che il Richa proprio nella porta „della mandorla“ e proprio nel rilievo della cuspide segnala un „la-

³ Poggi, *Il Duomo di Firenze*, Berlino 1909, p. 63 n° 347. Nel documento precedente, del 28 novembre 1368, si parla di un consiglio tenuto il 17 riguardo a un progetto fatto per quella porta. Fosse o no approvato tale progetto, possiamo presumere che, comunque, la costruzione della porta non tardasse molto a essere iniziata se già meno di dieci anni dopo si parla di pezzi scultorei già in opera. Per i documenti relativi al S. Michele v. oltre.



3 Giovanni di Balduccio, Pietà. Firenze, S. Maria del Fiore, Porta „dei Canonici“

voro di Giovanni Pisano“⁴, siamo tentati di pensare che vi sia stato un trasloco di pezzi figurati dalla porta in demolizione a quella in costruzione e che lo storico del Settecento, come in altri casi, abbia visto delle note documentarie anteriori alla remozione, andate poi perdute.⁴

E' molto probabile, se trasloco vi fu, che altre parti della cuspidè abbiano la stessa provenienza. E, comunque, mi pare che col tondo centrale si debba inventariare, per esempio, la rifinitura a gattoni rampanti, tutti di esecuzione accuratissima e dei quali uno racchiude una graziosa testina di leone, di finissimo gusto pisano.

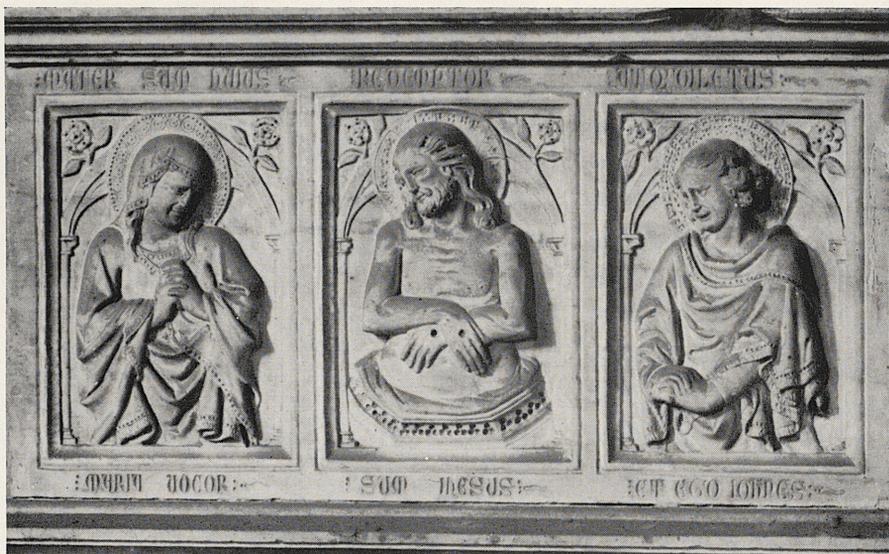
Ma certamente di tutt'altra mano, e soprattutto di tutt'altro gusto, sono i due angioi che reggono, o meglio dovrebbero reggere, il medaglione centrale (Abb. 2, 6, 7, 8); avvalorando così l'ipotesi di una riutilizzazione di pezzi, che potrebbe appunto averli occasionali.

Limitiamoci a guardare quello di destra (Abb. 2, 7, 8), del quale l'altro (Abb. 2, 6), del resto anche molto scortecciato, è una imitazione piuttosto andante. E' una bella figura che si eleva nettamente sulla schiera degli orcagneschi, non sempre significativi e spesso anche grossolani. Il viso ha, nonostante lo squadro robusto, una notevole morbidezza espressiva e si fonde originalmente con la

⁴ Notizie storiche delle chiese fiorentine, VI, Firenze 1757, p. 25. Mi pare che questa possa essere la spiegazione più probabile per quella sicurezza con cui il Richa dà a Giovanni Pisano l'Assunzione di Nanni di Banco.

Le cuspidi dei portali dei fianchi di S. Maria del Fiore eseguiti nel corso del Trecento, rispetto ai due portali laterali della facciata che, come mostra il disegno del Museo dell'Opera, erano di tipo arnolfiano e con un semplice motivo ornamentale nel centro, presentano, oltre alla evoluzione delle forme architettoniche, la novità di un tondo nel centro con la mezza figura di Cristo. Quella della ultima porta nord, eseguita fra il 1414 e il '21, è l'unica che abbia al posto del tondo una mandorla, dalla quale viene appunto comunemente designata.

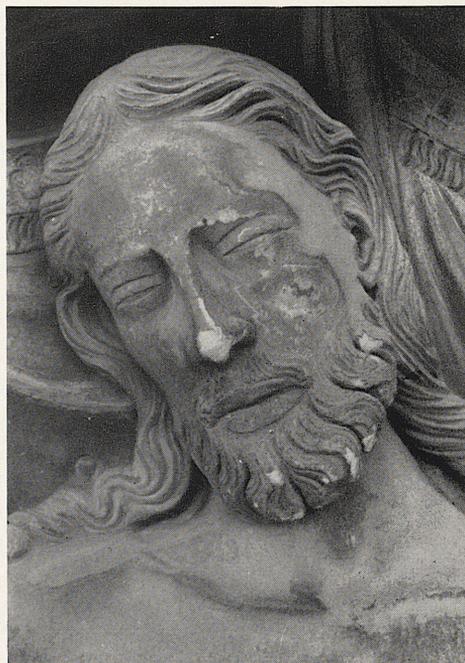
L'ultima notizia che abbiamo su Giovanni di Balduccio è del novembre del 1349. Egli si trovava allora ancora a Milano (cfr. Biscaro, in Archivio Storico Lombardo, serie IV, vol. IX, anno XXXV, Milano 1908, pp. 517 segg.) sebbene già tre mesi prima, come risulta da un documento pisano reso noto dal Tanfani Centofanti (Notizie di artisti tratte dai documenti pisani, Pisa 1897, pp. 234 seg.), fosse stato deciso il suo ritorno a Pisa in qualità di capomastro dell'opera della Cattedrale. Non sappiamo se il suo soggiorno in Toscana in quella occasione fu solo differito di qualche mese o addirittura non effettuato. Non compare comunque il suo nome nelle carte del Duomo pisano di quegli anni. Inoltre non è improbabile la sua presenza in Lombardia negli anni successivi se, come ritengono alcuni studiosi (cfr. Valentiner, in Art Quarterly, winter 1947, p. 53) egli ebbe parte nella esecuzione dell'arca di S. Agostino in S. Pietro in Ciel d'oro a Pavia (che porta la data 1362). Al Duomo fiorentino avrebbe lavorato intorno al '69, a meno che non si voglia supporre per la Pietà una messa in opera di qualche anno posteriore alla esecuzione.



4 Giovanni di Balduccio, Monumento a Guarnerio degli Antelminelli (particolare). Sarzana, S. Francesco

rigida stilizzazione del corpo, le cui larghe superfici sono delimitate, direi, parcamente da qualche increspatura, dai caratteristici smerli, dal sobrio concludersi delle pieghe. Rigidezza che solo in minima parte credo attribuibile alla particolare funzione compositiva. Essa si ritrova infatti, unita all'identico tipo di viso, nella statua lignea della cosiddetta „Bentornata“ (Abb.9), che, nonostante il materiale diverso e la svistatura dovuta alla ridipintura, mi pare che si riveli indubbiamente dello stesso maestro. Che questo maestro sia l'Arnoldi, il cui nome è stato fatto molto autorevolmente (Luisa Becherucci) per la statua lignea, confesso che non mi so ancora pienamente convincere. E preferisco per ora lasciare le due figure a far gruppo per conto loro sotto il nome spero provvisorio di „Maestro della Bentornata“.⁵

Nel novero di quegli orcagneschi insignificanti e grossolani a cui alludevo dianzi, metterei invece le tre figure dei pinnacoli (Abb. 10, 11, 12), il cui interesse principale è di essere fornite di una attribuzione e di



5 Giovanni di Balduccio, particolare della fig. 3

⁵ La statua della „Bentornata“ era genericamente attribuita a scuola fiorentina del Trecento (cfr. Paatz, Kirchen, II, pp. 496, 562 n. 192). L'attribuzione all'Arnoldi, proposta dalla Becherucci in occasione della Mostra del Tesoro di Firenze sacra (cfr. Castel Franco, in Bollettino d'arte 1933 = 34, XXVII, p. 269), è stata ribadita dal Ragghianti (in La critica d'arte III, 1938, p. 173) e citata nel catalogo (a cura di L. Becherucci, p. 14) della Mostra di affreschi dell'Orcagna e sculture del Trecento tenuta alla Strozziina, Firenze 1949. Anche il Toesca (Il Trecento, Torino 1951, pp. 336, 932) dice che la statua appartiene alla „maniera dell'Arnoldi“ e che ne „ripete nobilmente ogni forma“.

Purtroppo, a causa delle dimensioni dei palchi, costruiti per i recenti restauri, non è stato possibile fotografare altro che dei particolari delle figure degli Angioli.



6 Scultore fiorentino della 2^a metà del Trecento, particolare della fig. 2

o all'altro, anche agli stipiti sottostanti (Abb. 13, 14) e alle adiacenti membrature esterne (Abb. 16), nonchè a tre frammenti di architrave murati in una casa di via de' Bardi (Abb. 15), la cui relazione con la porta è, comunque, innegabile.

Ora, se per la fascia interna, che non ha rilevanza statica, si può ammettere una collocazione successiva alle altre parti architettoniche (e la cosa sarebbe resa probabile anche dalla circostanza che gli operai avevano forse a disposizione per la cuspidi dei pezzi da riutilizzare) questo, ovviamente, non è ammissibile per le adiacenti membrature. Nel loro sistema architettonico-decorativo, se si considerino come ingredienti di ordinaria amministrazione le colonnette tortili, gli ovuli, i dentelli, il bastone su cui si avvolgono piccole foglie di quercia etc., si deve notare particolarmente: la fascia esterna corsa da un tralcio continuo di edera, una gola su cui si allineano foglie di fico dal cui picciolo pende un frutto e fra le quali sono collocate minuscole scenette in massima parte di animali svariati e anche fantastici, una fascia su cui si allineano nella loro lunghezza delle foglie di quercia. Sono motivi di un repertorio più propriamente „gotico“ che si incontrano più comunemente, a quanto mi risulta, in ambiente umbro-senese (e del resto sono state già notate in questa porta reminiscenze di portali di Orvieto e di Perugia⁸) e il cui uso non oltrepassa generalmente la metà del secolo. Quanto all'ambiente

una datazione sicure. Nel dicembre del '77 Zanobi di Bartolo era pagato per la figura di S. Michele, che nel maggio dell'anno successivo risulta munita delle ali e messa a posto. Quanto ai due profeti, che mi sembrano attribuibili alla stessa mano, li identificherei con due figure, che Zanobi aveva eseguite per il Duomo fra il maggio e il settembre del '77.⁶

Nonostante l'esistenza dei sopra citati documenti relativi al S. Michele, si dà generalmente importanza a un altro gruppo di documenti, che, iniziandosi una ventina di anni dopo, nel '97, vanno fino al 1403 e contengono i nomi di Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, Piero di Giovanni Tedesco, Niccolò Lamberti, Urbano da Pavia.

In base a tali documenti è corrente la notizia che la porta nel suo complesso sia più o meno contemporanea dell'opposta porta „della mandorla.“ Essi però si riferiscono, per attenersi per ora solo a quelli con certezza relativi alla nostra porta, all'architrave decorato di girari di acanto con figurette, agli archetti che rifiniscono la fascia interna della lunetta, a uno degli angeli adoranti nella lunetta.⁷ Ma dall'architrave, molto chiaramente specificato in quei documenti, si estende generalmente — tratto ora solo di parti architettonico-decorative — l'opera di Piero Tedesco e di Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, variando la parte assegnata all'uno

⁶ I documenti relativi al S. Michele sono riferiti dal Poggi ai n° 33, 332, 333 (pp. 7, 60). Nell'ultimo la figura è detta „sopra la porta“; quindi era già in opera. D'altra parte non sembra probabile che se ne eseguissero anche le ali semplicemente per accantonarla, come sembrano ritenere quegli studiosi che, pur tenendo conto di questi documenti, considerano la porta come contemporanea di quella „della mandorla“. I documenti che penso di poter riferire ai due profeti dei pinnacoli laterali sono i n° 25, 26, 28, 30, 31, 32 (pp. 6 seg.) del Poggi, che li include fra quelli relativi alla facciata: ma tale distribuzione dei documenti è, com'è noto, ipotetica. Delle misure ho quelle del profeta di sinistra: m. 1,40. scarsi. Le fotografie che riproduco furono eseguite da G. Marchini, che ringrazio, da un terrazzo del palazzo dei Canonici, situato di fronte.

⁷ Poggi, pp. 60 segg., n° 335-343; pp. 26 seg., n° 150, 154-156, 158, 160. All'architrave, „cardinalis“ com'è detto nei documenti, lavorava nel settembre del 1397 Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio; vi lavorava nell'ottobre e ai primi di novembre. Il 20 di quel mese, essendo venuti a sapere che si è assentato da Firenze insieme col padre lasciando in tronco il lavoro, per il quale ha già ricevuto a più riprese delle somme, gli operai stabiliscono delle sanzioni per questa mancanza e deliberano che sia stimato il lavoro fatto da Lorenzo, il quale dovrà restituire l'eccedenza di compenso ricevuta oltre il dovuto. La continuazione del lavoro è affidata a Piero di Giovanni Tedesco. L'opera di Lorenzo fu stimata 22 fiorini e altrettanti ne fu stimata quella di Piero Tedesco, che la consegnava nel maggio del '98. Per le osservazioni sui caratteri stilistici dei rilievi, v. oltre e la nota 12.

⁸ *Reymond*, *La sculpture florentine*, I, Firenze 1897, p. 187 seg.; *Kauffmann* in *Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml.*, 47, Berlin 1926, p. 216 n. 1.



7 „Maestro della Bentornata“, particolare della fig. 2

nella faccia attigua da uno schematico allinearsi di rametti di quercia che ha riscontro soltanto in esemplari più antichi.¹⁰ E, soprattutto, che differenza di stile con quello corrispondente nella porta opposta! Se pure di stile si può parlare per queste foglie riarse, per queste figure senza proporzioni, per questa sommarietà, insomma, che è soltanto rozzezza (Abb. 13, 14). Più che l'opera di veri e propri scultori tendo a vedervi la modesta fatica di lapicidi ornati, avvezzi a lavorare la pietra piuttosto che il marmo e inseriti in una tradizione di caratteristica secchezza nel trattamento del materiale, nonchè profana e popolarasca nella scelta dei soggetti e nella loro esecuzione. E non sarà forse inutile tenere presente che proprio in quel giro di anni, sotto la direzione del Talenti, si erano eseguite, e si eseguivano per mano di vari lapicidi, le mensole del ballatoio interno di quella quarta campata, delle quali alcune hanno putti e fogliami del medesimo livello artistico di questi della porta.¹¹

fiorentino forse non è senza interesse notare che, dei motivi sopra citati, ho rintracciato il tralcio di edera solo intorno alle colonnette tortili delle finestre dell'ultimo piano del campanile del Duomo e in parti secondarie del monumento Baroncelli in Santa Croce (dove si trovano anche piccole figure di animali simili a quelli della porta).⁹ Se dunque, come sembra, si deve ritenere, in base alle vicende della costruzione della chiesa, terminus post quem il 1368, non è improbabile che i disegni per la porta, che rivelano un gusto così arcaico e alla cui traduzione presero parte mani diverse, sieno stati forniti da un qualche vecchio maestro, che potrebbe essere anche, per esempio, Francesco Talenti.

Credevo che nella stessa occasione si eseguisse anche la fascia interna, l'unica parte decorativa della porta che presenti delle precise analogie di motivi con quella „della mandorla“. Ma anche questo motivo di girari di acanto e figurette, in prevalenza putti, che, com'è noto, non era stato abbandonato nel corso del Trecento, è, a differenza di quello della „mandorla“, accompagnato

⁹ Il motivo dell'edera (in questo caso di un tipo a foglie piccole, dai contorni semplici, cuoriformi), già usato nell'antichità – se ne trovano esempi, fra l'altro, in pitture murali etrusche di Tarquinia – è ripreso dall'arte gotica e si trova in sculture d'oltralpe già nel Duecento. Nel monumento Baroncelli (datato 1328) si trova nei pilastri ai lati del sarcofago, nelle facce attigue a questo, mentre nella parte frontale vi si trovano le foglie di quercia staccate e allineate. Le figurine di draghi e di cicale, che nella porta sono profuse con molte altre fra le foglie di fico, nel monumento sono scolpite sulle cornici del sarcofago. L'uso di questi motivi – come ho detto, rari a Firenze, a quanto mi risulta – ha, rispetto alla porta del Duomo, nel monumento di S. Croce, che tuttavia è di tanti anni anteriore, un carattere quasi incidentale e di seconda mano: tanto da far pensare a qualche prototipo più importante, in Firenze stessa, ora perduto.

¹⁰ Nella corrispondente parte della porta „della mandorla“ è scolpita una serie di cespi di acanto, ognuno con una rosetta alla base, molto ricchi di forma e morbidi nel trattamento. Rametti di quercia del tipo di quelli della porta dei Canonici si trovano invece, per esempio, su uno dei grandi frammenti di stipiti arnolfiani provenienti dalla facciata di S. Maria del Fiore, che si conservano nel Museo dell'opera. Sulla faccia attigua di quello stipite – e sull'architrave, anch'esso nel museo – è il motivo di foglie di quercia staccate. Il motivo dei rametti è anche nella porta maggiore del palazzo dei Priori a Perugia (costruita intorno alla metà del secolo).

¹¹ Per le note documentarie relative alle mensole del ballatoio v. il Guasti (S. Maria del Fiore, Firenze 1887, pp. 159 seg., n° 122). Nei rilievi degli stipiti, che sono formati ognuno di due pezzi lunghi più un pezzo corto facente parte dello stesso blocco della mensola, sono



8 „Maestro della Bentornata“, particolare della fig. 2



9 „Maestro della Bentornata“
Madonna detta „la Bentornata“.
Firenze, S. Lorenzo

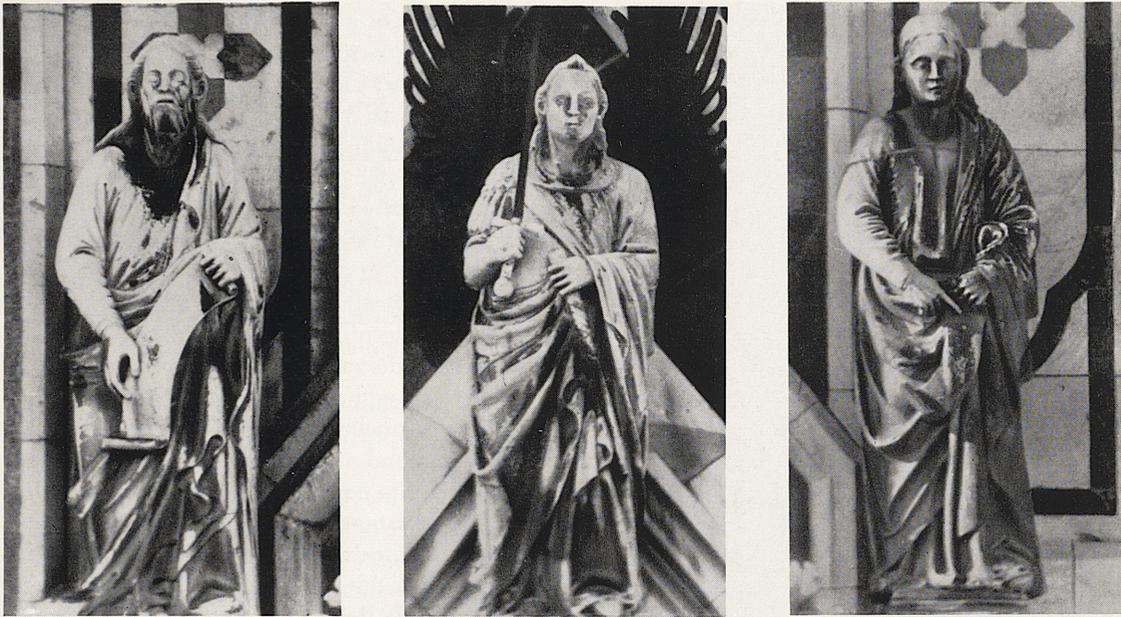
Non vedo altra spiegazione che questa preesistenza dei due stipiti della fascia interna per quel modo secco e sommario adottato venti o trenta anni dopo, a scopo evidentemente mimetico, da Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio e da Piero di Giovanni Tedesco. Tanto più se si considera che i due scultori proprio in quello stesso periodo avevano lavorato con ben altra scioltezza nella opposta porta „della mandorla.“¹² Che il loro intervento si sia limitato all'architrave si spiega, credo, con l'esistenza dei frammenti di via de' Bardi. Data la loro stretta relazione - di figurazioni, di ornati, di trattamento - con gli stipiti della porta, è assai probabile che ne costituissero l'architrave originario, che, eseguito a suo tempo insieme agli stipiti, sia stato poi dovuto sostituire per qualche ragione, per esempio una rottura. In questa occasione, gli artisti della fine di secolo, procedettero, a quanto pare, anche a un aggiornamento dei soggetti, abbondando nel classico motivo dei putti e sostituendone in particolare uno nel centro alla comica e fantastica figurina alata di profeta, di ricordo orcaresco.¹³

distinguibili con evidenza almeno tre mani, se non addirittura quattro; ed è strano che, insieme alle membrature adiacenti anch'esse evidentemente non di una sola mano, sieno stati fino ad ora attribuiti a un solo scultore che doveva essere, secondo i vari studiosi, Piero Tedesco o Lorenzo di Giovanni (ma si veda, anche per le notizie bibliografiche relative, lo studio cit. del Kauffmann, p. 221). Nelle lastre inferiori prevalgono i putti, mentre nelle superiori prevalgono altri soggetti, per lo più scene di animali. Anche i rametti di quercia nello spessore degli stipiti e le due mensole dimostrano chiaramente che non può trattarsi di un solo scultore. Particolari dei rilievi degli stipiti e del tralcio di edera sono riprodotti dal Venturi, Storia, IV, figg. 605-608.

¹² Nella porta „della mandorla“ sono di Piero Tedesco una parte dello sgancio sinistro (1392/93) e, soprattutto interessante per noi in questo momento, lo stipite destro con la mensola e la parte destra e centrale dell'architrave (1394/95); di Lorenzo di Giovanni sono i due profeti dei pinnacoli inferiori (1396/97). Confrontando queste opere con l'architrave della porta dei Canonici, che è fatto di tre pezzi, si può, seguendo il Kauffmann (op. cit. p. 221, figg. 7, 8), riconoscere la mano di Lorenzo di Giovanni nei rilievi del pezzo di sinistra e quella di Piero Tedesco in quelli del pezzo di destra. Il Kauffmann attribuisce al Tedesco in quelli del pezzo di destra. Il Kauffmann attribuisce al Tedesco in quelli del pezzo di destra. Il Kauffmann attribuisce al Tedesco in quelli del pezzo di destra.

desco anche interamente il pezzo centrale (del quale purtroppo non esistono riproduzioni), dove, infatti, alcuni dei putti mostrano la sua impronta. Ma, dato che il lavoro di Lorenzo nell'architrave fu stimato complessivamente una somma identica a quello del Tedesco (v. nota 7) ed essendo logico detrarre da tale somma, come compenso del pezzo sinistro, una parte equivalente al compenso del pezzo opposto, è lecito presumere che anche nel pezzo di centro le prestazioni dei due scultori si equivalessero. Una parte relativamente non trascurabile deve quindi essere stata fatta da Lorenzo prima di allontanarsi improvvisamente da Firenze. Infatti, non solo potrebbe essere stato fatto nella sua bottega il lavoro di quadro di tutto il pezzo e l'intaglio della faccia inferiore con rametti di quercia e cornice a palmette, nonchè l'analoga cornice nella faccia principale, ma in questa vi sono anche figure che ricordano molto quelle scolpite da Giovanni d'Ambrogio, nel 1394, nello stipite sinistro e nella parte sinistra dell'architrave della porta „della mandorla“: si veda in particolare la mezza figurina di donna subito a destra del putto centrale nella porta dei Canonici.

¹³ I frammenti di via de' Bardi furono attribuiti a Piero Tedesco dal Semper (Donatello, Innsbruck, 1887, pp. 8 seg.) che riteneva di lui tutti i rilievi della porta dei Canonici. Il Kauffmann (op. cit., p. 221, n. 5) li ritiene il pezzo di mezzo dell'architrave della porta che sarebbe stato eseguito da Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio e sostituito con quello di Piero Tedesco. I documenti, però, non parlano di un lavoro di Lorenzo scartato dagli operai e sostituito con uno di Piero, ma solo di un lavoro lasciato in tronco da Lorenzo e finito da Piero. Nè, d'altra parte, possono darci un aiuto decisivo i caratteri stilistici, ammesso che sia giusta la mia ipotesi di un adattamento a modelli preesistenti da parte degli autori dell'architrave attuale della porta. Comunque, nessuna delle figurine di via de' Bardi presenta affinità con i Profeti di Lorenzo della porta „della mandorla“; mentre nel pezzo di sinistra dell'architrave della porta dei Canonici una mezza figurina di Profeta ha effettivamente reminiscenze del Profeta di sinistra della porta „della mandorla“. Dei rilievi degli stipiti, quelli che hanno più somiglianza con quelli dei frammenti di via de' Bardi sono forse quelli del pezzo superiore di sinistra (di cui non esistono riproduzioni). Sembra confermarlo anche il tipo dei rametti di quercia, visibili nei frammenti più piccoli. A proposito di questi, devo osservare che in quello di destra i due rametti vi sono affrontati, il che fa supporre che l'incontro delle due file di rametti nel centro della faccia inferiore dell'architrave, ora non visibile, vi avesse uno sviluppo più esteso che nell'architrave attuale. La drôlerie centrale, che per il tipo può ricordare un profeta, ma che potrebbe essere invece un personaggio mitologico, è ispirata evidentemente alle due figurine analoghe nella parte tergale del tabernacolo dell'Orcaena, che, però, non hanno le ali.



10, 11, 12 Zanobi di Bartolo, Due profeti, S. Michele (particolari della porta „dei Canonici“)

Intanto, indipendentemente, credo, da questo fatto dell'architrave e almeno un paio di anni prima, si era cominciato a provvedere alla decorazione della lunetta, dove si erge la statua della Vergine col Bambino adorata da due angeli inginocchiati (Abb. 1, 17, 18).

Per la statua centrale sono state proposte, basate su documenti di quegli anni, varie attribuzioni: a Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio; a Niccolò Lamberti e a Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio; a Piero Tedesco a Niccolò Lamberti e a Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio; a Niccolò Lamberti solo.¹⁴ Mi sembra che quest'ultima sia, per gli elementi stilistici, la più ragionevole. La statua ha la stessa impostazione ninesca dei due Dottori della chiesa (eseguiti fra il '96 e il '401), lo stesso modo di chiaroscurare e di rifinire i particolari decorativi dei busti di angeli nello sgancio destro della

¹⁴ Oltre a quelli relativi al Lamberti (Poggi, n° 107, 108, 111, 115, 119, 152; v. oltre), abbiamo i seguenti ricordi documentari, a cui ho accennato: n° 141 (1400, 1° aprile, allogamento a Piero Tedesco di una figura „Nostre Domine cum angelis“; n° 153 (1402, 25 agosto, mutuo a Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio „supra unam figuram Virginis Marie“). Il Reymondo (op. cit., p. 188) e il Venturi (Storia, IV, 1906, p. 720) attribuirono tutte le figure della lunetta a Lorenzo di Giovanni. Il Poggi (op. cit., p. LXVIII) disse la Madonna „forse di Lorenzo di Giovanni (in collaborazione col Lamberti?)“. Anche il Toesca (Il Trecento, 1951, p. 360 segg.) vede la Madonna „forse opera di collaborazione fra Niccolò Lamberti e Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio“ e la vede „più prossima all'angelo di destra, il quale tuttavia ne differisce per delicatezza di forme e di chiaroscuro“. Il Wulff (in Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamml. XXXIV, 1913, p. 113) l'attribuì a Lorenzo di Giovanni. L'attribuzione al Lamberti è del Planiscig (Jahrb. der kunsthist. Samml. in Wien, IV, 1930, p. 51), che poi ritenne invece la Madonna „verosimilmente eseguita dal solo Lorenzo“. Il Kauffmann (op. cit., p. 166, n. 3) suppose che l'allogamento dell'aprile '400 a Piero Tedesco si riferisse alle tre figure della lunetta della porta dei Canonici, che Piero avrebbe lasciate interrotte alla sua partenza per Orvieto nel 1402; nel quale anno sarebbero state finite da Lorenzo di Giovanni e da Niccolò Lamberti sommergendo le tracce del lavoro iniziati dal Tedesco. I documenti del 1395/96, relativi a una Madonna del Lamberti di dimensioni notevoli, egli li riferì alla „Madonna della rosa“ nel tabernacolo dei Medici e Speziali a Orsanmichele, già attribuita al Lamberti dal Venturi. Ritengo anch'io che questa Madonna provenga, appunto perchè ha in mano una rosa, da Santa Maria del Fiore, ma vi vedo, in base a elementi di stile che non sto a chiarire qui, la mano di Piero Tedesco, che ci ha dato in essa senza dubbio la sua opera migliore. Penso che si debba applicarle il noto documento dell'aprile '400, quello del maggio con un pagamento di cui non si specificano le ragioni (Poggi n° 142)e, con ogni probabilità, anche uno del 24 luglio del '99 in cui si parla di allogargli „quandam figuram marmoream“ (Poggi n° 137). La mancanza delle deliberazioni del secondo semestre del 1400 ci impedisce di seguire il lavoro, che, tuttavia, dalla allogazione risulta di importanza („... cum angelis“). Che la Madonna di Orsanmichele doveva essere opera di un artista tedesco già si era accorta la Luisa Becherucci, come mi aveva comunicato da vari anni.



13 Scultore fiorentino trecentesco
Part. dello stipite sinistro
della porta „dei Canonici“



14 Scultore fiorentino trecentesco
Part. dello stipite destro
della porta „dei Canonici“

porta „della mandorla“ (già eseguiti nel '93).¹⁵ Per cui, piuttosto che uno sporadico pagamento del 1402, pure relativo a una Madonna, ritengo logico riferirle l'importante saldo di cento fiorini del luglio del '96 per una figura di Madonna col Bambino, per la quale il Lamberti già aveva avuto acconti l'anno precedente. Inoltre abbiamo motivo di credere che nel '402 la statua centrale della lunetta fosse già al suo posto perchè ci risulta già collocato un degli angioi adoranti.

Il documento che ce ne informa, dell'ottobre del '402, è l'allogamento a Niccolò Lamberti di un angioio simile e della stessa grandezza di quello „super porta presbiterorum“; e, si aggiunge, nel caso che non sia di quelle misure e di quella fattura, lo scultore non deve avere niente. Seguono altri pagamenti e nel giugno del 1403 l'angioio risulta compiuto.

In base a queste notizie documentarie gli studiosi sono d'accordo, naturalmente, nell'attribuire a Niccolò Lamberti uno dei due angioi adoranti. L'accordo manca solo su quale dei due angioi sia stato eseguito da lui. Alcuni gli attribuiscono il sinistro, altri il destro, lasciando in conseguenza alternativamente all'uno o all'altro la funzione di modello, secondo la prescrizione dell'allogamento.¹⁶ Sono arrivata alla soddisfacente conclusione che hanno ragione gli uni e gli altri.

Ma prima di approfondire questa questione sarà bene sgombrarla di un elemento che, a mio parere, non ne fa parte. Alludo alla testa dell'angioio di destra (Abb. 18) che, per il generico classicismo del molle tipo apollineo, da vari anni mi faceva sospettare che si trattasse di una cosa cinquecentesca. Ne ho avuto conferma quando ho avuto occasione di osservare la figura da vicino, sebbene la committitura sia abilmente dissimulata nello scollo. E, del resto, anche la posizione troppo eretta, in contrasto con l'atto di adorazione a cui si addirebbe una posizione protesa, come appunto si vede nella figura opposta, conferma che si tratta di un restauro. A chi sia dovuto questo restauro non ho approfondito personalmente, ma posso riferire che sia

¹⁶ E cioè: i due in basso e quello in alto. Dei quattro Dottori appartengono al Lamberti il primo della coppia a sinistra dell'ingresso alle nuove sale del Museo del Duomo e il secondo di quella a destra (cfr. Kauffmann, op. cit., pp. 163 segg.)

¹⁵ I documenti relativi all'angioio fatto dal Lamberti nel 1402/03 sono riportati dal Poggi ai n° 154-156, 158, p. 27. Il Poggi e il Fiocco tendono a identificarlo con quello di destra. Il Wulff (Jahrb. cit., p. 113), e il Toesca (op. cit., p. 360 seg.) con quello di sinistra (in quello di destra il Toesca vede somiglianze con la Fede di Iacopo di Piero Guidi nella Loggia della Signoria). V. anche la nota 14.



15 Scultore fiorentino trecentesco, frammenti di architrave. Firenze, via de' Bardi

il prof. Salmi che il prof. Middeldorf, ai quali mi è capitato di fare presente questa mia osservazione, mi hanno suggerito, indipendentemente l'uno dall'altro, che possa trattarsi di Giovanni dell'Opera.¹⁷

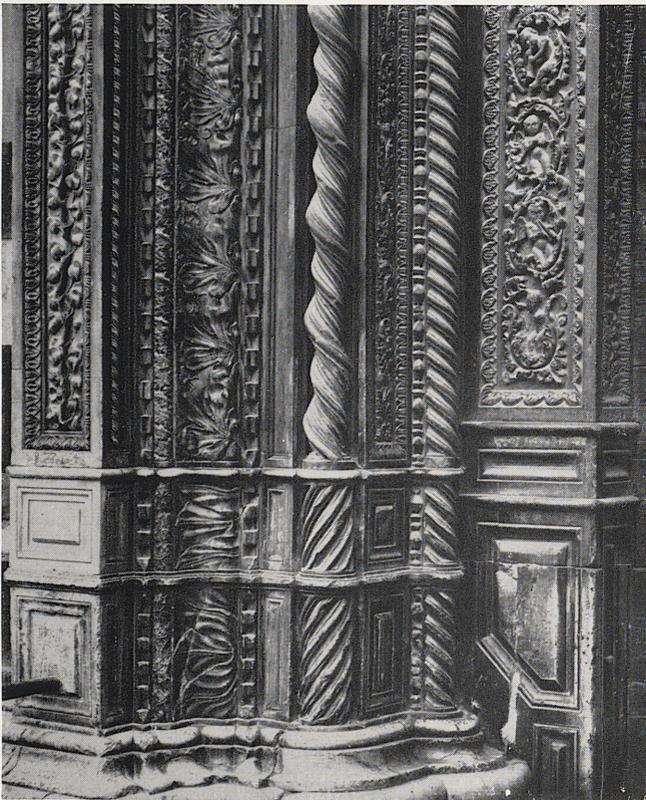
Tornando dunque a Niccolò Lamberti, mi pare che si possano individuare nella sua attività sempre, s'intende, nell'ambito di un debole goticismo, due diverse fasi evolutive. Nella prima fase, alla quale appartengono i rilievi dello sguancio destro della porta „della mandorla“, i due Dottori della chiesa purtroppo ormai male giudicabili e la Madonna „dei canonici“, egli applica abbastanza superficialmente su un fusto tipicamente toscano trecentesco una fioritura naturalistico-decorativa. E può essere stato un fattore di primaria importanza per il suo stile di questo periodo quel Piero di

Giovanni Tedesco, che gli fu costantemente collega in quello scorcio di secolo. La seconda fase è caratterizzata da un goticismo più intimamente sentito, più complesso e, direi, più „internazionale“ e ormai inconfondibilmente quattrocentesco. Vi appartiene già il S. Luca ora al Bargello, degli anni '403-6, e, soprattutto, vi è culminante il S. Marco Evangelista per Santa Maria del fiore, eseguito fra il '408 e il '15.

Da un documento dell'ottobre 1396 (lo stesso anno in cui aveva ultimato la Madonna) risulta che il Lamberti stava lavorando a una figura di angelo¹⁸, finora non identificata: penso che possa essere l'angelo di sinistra di questa lunetta, che per lo stile si rag-

¹⁷ Si potrebbero osservare anche elementi di indole esteriore a riprova che l'attuale non è la testa originaria; fra l'altro, particolarmente evidente, l'acconciatura dei capelli così diversa da quella dell'angelo di sinistra: sarebbe strano che, con una clausola così perentoria contenuta nell'allogamento, l'artista si fosse preso l'arbitrio di variare totalmente dal modello proprio quel motivo fra i più appariscenti di tutta la figura.

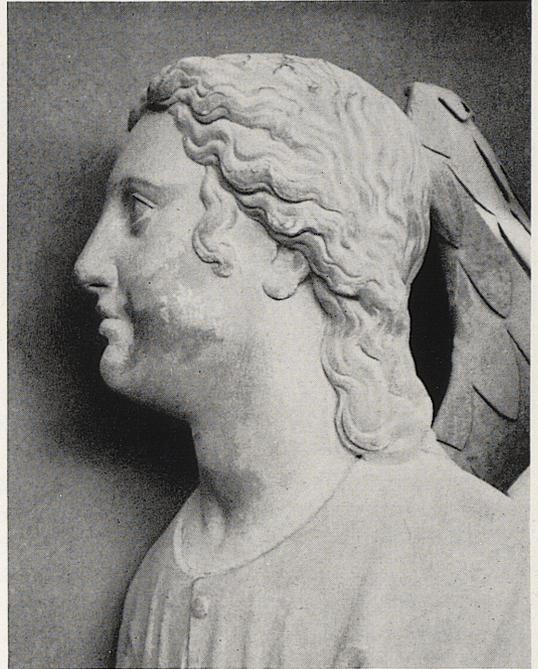
¹⁸ Poggi, n° 123, p. 21.



16 Particolari delle membrature della porta „dei Canonici“



17 Niccolò Lamberti, Angiolo adorante
(particolare della fig. 1)



18 Giovanni dell'Opera e Niccolò Lamberti, Angiolo adorante (particolare della fig. 1)

gruppa senza difficoltà con quelli della porta „della mandorla“ eseguiti circa tre anni prima. I già citati documenti del 1402 e '3 li riferirei invece all'angiolo di destra, che a prima vista sembra così diverso dal suo compagno. Forse la partecipazione al concorso per la porta del Battistero aveva dato impulso nel nostro artista a uno sforzo di rinnovamento; forse vi si erano aggiunti nuovi contatti con l'ambiente milanese. E non sarebbe inutile, suppongo, a questo proposito, individuare quell'Urbano da Pavia, al quale proprio nel 1401 si dava incarico non solo di eseguire con Niccolò Lamberti e con Lorenzo di Giovanni gli archetti della lunetta della porta „dei canonici“, ma anche, sempre con Niccolò, di scolpire „figuras de marmo, magnas“, purtroppo non identificate.¹⁹ Comunque, mi pare probabile che la prima espressione compiuta, e certamente la più gradevole, della „maturità“ gotica del modesto ma interessante scultore fiorentino possa riconoscersi proprio in questa dolce figura di angiolo, dondolante sul suo piedistallo di nuvole

¹⁹ Nei documenti di S. Maria del Fiore Urbano da Pavia è ricordato nell'agosto del 1401 (Poggi, n° 147, p. 25: mutuo per un profeta di marmo a cui sta lavorando), nell'ottobre (Poggi, n° 149: allogamento di due figure di marmo grandi). Nel primo dei suddetti documenti è detto „de Pavia“, nel secondo semplicemente „Urbano“. Nel dicembre (Poggi, n° 150, 151) riceve, oltre all'allogamento degli archetti (v. nota 7) vari mutui e l'allogamento di una figura da un pezzo di marmo di circa tre braccia e mezzo, che probabilmente non eseguì (Poggi, n° 151). In questi due documenti è detto „Urbano di Andrea da Venezia“. Egli poteva essere un lombardo che aveva lavorato a Venezia, donde quest'ultima denominazione. La statua del Padre Eterno sulla porta „dei Cornacchini“ (m. 1,86 compresa la base; foto Alinari n. 58 037) è, fra le sculture di S. Maria del Fiore, quella che più di tutte mostra caratteri lombardi ed ha molta affinità con figure di Santi del Lamberti. Ma non abbiamo altri elementi per potervi riconoscere un'opera di Urbano, del quale è anche incerta la identificazione con un maestro di quel nome ricordato in documenti lombardi degli anni successivi.