



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

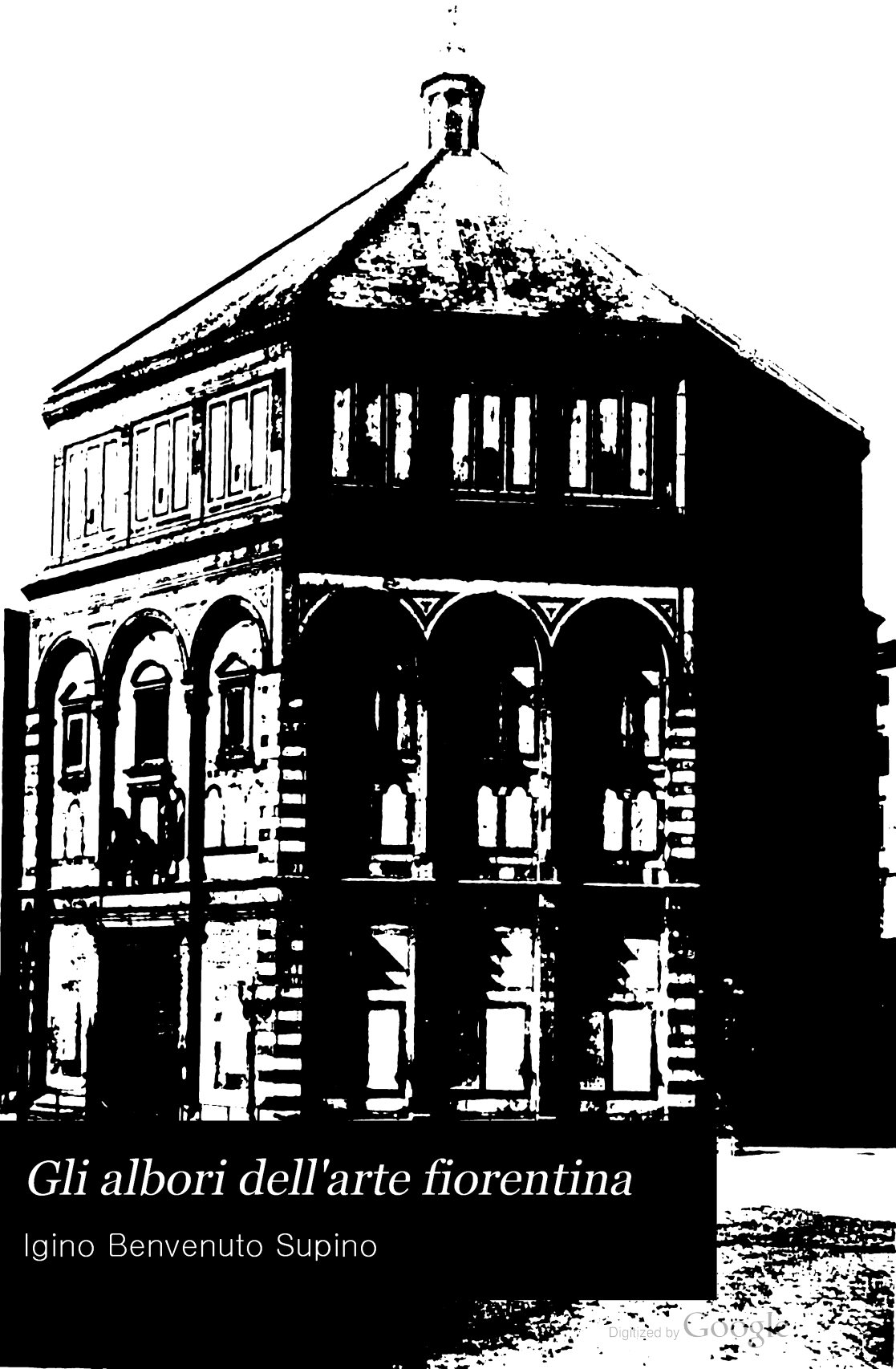
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Gli albori dell'arte fiorentina

Igino Benvenuto Supino

FA 2195.2.45

Harvard University Library

Bought from the

ARTHUR TRACY CABOT

BEQUEST

For the Purchase of

Books on Fine Arts

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

32
F. B. Supino

Gli Albori dell'Arte
Fiorentina

Architettura

Firenze . Fratelli Alinari, editori



**GLI ALBORI
DELL'ARTE FIORENTINA**

· SUPINO

BORI

IORENTINA

LE



ENZE

INARI, EDITORI

106

I. BENVENUTO SUPINO

GLI ALBORI DELL'ARTE FIORENTINA



FIRENZE

FRATELLI ALINARI, EDITORI

—
1906

I. BENVENUTO SUPINO

GLI ALBORI DELL'ARTE FIORENTINA



FIRENZE

FRATELLI ALINARI, EDITORI

—
1906

I. BENVENUTO SUPINO

GLI ALBORI DELL'ARTE FIORENTINA



FIRENZE

FRATELLI ALINARI, EDITORI

—
1906

I. BENVENUTO SUPINO

GLI ALBORI
DELL'ARTE FIORENTINA



FIRENZE

FRATELLI ALINARI, EDITORI

—
1906

FA2195.2.45

✓



—
PROPRIETÀ LETTERARIA
—

12
13

ARCHITETTURA

IL SAN GIOVANNI
E
L'ARCHITETTURA ROMANICA



SAN GIOVANNI



COL rifiorire delle energie popolari e con l'ampliarsi del dominio del Comune s'inizia un'era nuova nella storia dell'arte nostra, la quale, pur manifestandosi in modo assai vario nelle diverse regioni della Penisola, mostra dovunque e sempre, nell'interpretazione delle forme romane e bizantine da cui trasse l'origine, gli stretti legami che avvincevano ancora gli interpreti alla tradizione classica.

Ma se questa tradizione fondamentale e le forme costruttive si mantennero costanti nei vari centri della Penisola, le forme decorative, invece, assunsero fisionomia varia, a seconda della natura e del carattere di ciascuna regione, sicchè, meglio che nelle opere architettoniche, nelle produzioni scultorie e talvolta nelle parti secondarie, vediamo rispecchiarsi le espressioni caratteristiche locali.

Questa varietà di manifestazioni artistiche, eco fedele di gusti, di tendenze e di influssi svariati, si rivela non

solo fra regione e regione, ma anche fra paese e paese di una regione stessa. Così, dentro il ristretto cerchio della
✓ Toscana, il felice connubio della costruzione classica con
✓ lo stile lombardo, produce quel particolare stile pisano-luc-
chese, che il Cattaneo vorrebbe chiamare appunto toscano-lombardo; e mentre in questo tipo le forme ornamentali dell'arte classica decadente, che i bizantini fecero proprie, sono riprese e interpretate con sentimento speciale, sotto l'influsso dell'arte lombarda e orientale, a Firenze i costruttori del periodo romanico mantengono ad esse tuttavia il sapore della tradizione romana, e creano un gruppo di edifici in cui permane ancora vivace l'influenza dell'antica scuola pagana. In San Miniato (il tempio fiorentino di cui più sicuramente ci sono note le origini e le vicende), i due più recenti storici dell'architettura bene a ragione ammirarono « la serietà con cui si è tentato di seguire fedelmente e semplicemente le tracce di un alto ideale riconosciuto nelle reliquie del passato. Bisogna intendere storicamente – proseguono il Dehio e il Bezold – quale intimo risveglio fosse necessario per risentire di nuovo questa specie di bellezza. Certo, il San Miniato è ben lungi dall'essere perfettamente corretto; ma non v'ha dubbio che una grazia così delicata e serena, tanta serietà e chiarezza non si ritrovano allora in nessun'altra parte dell'Occidente. È il primo segno dell'alba che precorre la radiosa giornata dell'arte » ¹⁾.

¹⁾ DEHIO u. BEZOLD, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Stuttgart, 1892. Vol. I, pag. 610-611.



Lo studio dell'architettura fiorentina del periodo romano è reso oltremodo difficile dalla mancanza di precise notizie e sicuri documenti intorno al principale suo monumento: il San Giovanni, che la tradizione vanta come il più vetusto della città. Quando più moderni scrittori dimostrarono che il tempio magnifico è ancora quale fu in origine (fatta s'intende la debita parte ai numerosi restauri), e quell'origine fissarono alla fine del iv secolo o al principio del successivo, fu loro facile far derivare da quell'archetipo la maggior parte dei motivi costruttivi e decorativi che si notano negli altri edifizi sacri della città.

« Tutti i caratteri di questi edifizi – scrive il Nardini, il più recente illustratore dell'insigne monumento – a senso mio trovano la loro spiegazione (e non la troverebbero altrimenti) nell'esistenza in Firenze di un antico archetipo che non è pagano, e che non appartiene perciò ad un'arte esautorata e morta, ma che è cristiano, e che pur derivando immediatamente dall'antico e conservandone tutta l'impronta, rappresenta la formula di una architettura vivente, nata col nuovo culto, e dalla quale per conseguenza si possono attingere, come a legittima fonte, le ispirazioni nei tempi avvenire. E questo archetipo, questo compromesso fra l'architettura pagana e le successive forme cristiane, che perpetua nei Fiorentini l'uso strano ed eccezionalissimo di quasi tutte le costumanze archi-

tettoniche del gentilesimo, è appunto il Duomo di San Giovanni » ¹⁾.

Veramente gli stessi primi costruttori cristiani mostrarono di non guardare tanto per la sottile se la fonte a cui attingessero era legittima o no; e quelli artisti, come del resto gli artisti di ogni tempo, usarono della più grande libertà di scelta e di interpretazione nelle forme e nelle decorazioni dei loro monumenti. Ma nell'indirizzo che l'arte assume in Firenze nel periodo romanico è qualche cosa di più della semplice copia di un antico modello: è tutta una caratteristica interpretazione che rivela quello stesso spirito onde quattro secoli dopo rifiorirà in tutte le manifestazioni della vita il così detto Rinascimento. Questo fenomeno luminoso, secondo confermano le più recenti indagini storiche e letterarie, non vuol essere più, come altra volta si credeva, limitato ai principî del secolo xv o alla fine del precedente, bensì risale con i suoi albori più alto nei secoli: tutti ormai consentono nel riconoscere che la facella classica non si spense mai, e che un barlume almeno portò sempre anche nei tempi del medioevo, apparso ad alcuni più chiusi ad ogni sentimento d'arte. E in Firenze bastò meglio che altrove quella luce, alimentata da un particolare sentimento di romanità, per il quale il popolo non riconosceva altra origine che dall'antica madre; e ne venerava in ogni rudere la memoria, e ne conservava fedele il ricordo nei nomi dei nuovi edifici che crescevano sulle antiche rovine.

¹⁾ NARDINI, *Il Duomo di San Giovanni, oggi Battistero di Firenze*. Firenze, Alinari, 1902, pag. 55.

Naturale e necessaria era quindi la tendenza a far risorgere le pratiche decorative pagane, a ripristinare sotto nuove forme i motivi classici della decorazione; e perciò i monumenti fiorentini del periodo medievale assumono un carattere che si può dire particolare di questa scuola e di questa città. « Essa sola fra tutte conserva la trabeazione nella sua piena integrità, e nei capitelli la forma schiettamente corinzia, nonchè quella *composita*; e nei capitelli dei pilastri certa elegante varietà del genere corinzio di sapore eminentemente classico, e nei fusti dei pilastri scannellati i rudenti in basso. Conserva gli architravi e gli archivolti suddivisi in più fasce, che dall'alto al basso decrescono a somiglianza di quelli romani; le finestre rettangolari recinte da stipiti; le colonnette con le spirali fittissime a canto vivo; la forma tabernacolare alle finestre, il tipo classico dei frontespizi e tante altre particolarità che rivelano sempre vivace dopo tanti secoli l'influenza della scuola pagana » ¹⁾.

Ma a spiegare queste pratiche e queste tendenze non basta davvero quel supposto archetipo, nè basterebbe, anche se potessimo essere certi dell'origine antichissima del San Giovanni; nè questo si sarebbe conservato a noi nei suoi puri lineamenti se veramente lo spirito e il sentimento dei costruttori fiorentini non fosse stato capace d'intendere e di apprezzare quelle forme classiche: mille altri esempi insegnano che ai templi più popolari ogni età nuova, di regola, impose nuove forme in armonia col ge-

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 54 e 55.

nio e con la moda allora prevalenti. E questo sa bene anche il Nardini, il quale rilevò che nei pilastri angolari del San Giovanni « l'ogivalismo allora prevalente non rispettò punto il vecchio stile dell'edificio, ma si sostituì audacemente a quello per quanto sapeva e poteva; com'è d'altronde nell'indole della moda, che anche nell'arte è tiranna, e com'è tendenza umana, provata da tanti altri esempi che ci fornisce la storia » ¹⁾.

Meglio, dunque, si appose lo stesso scrittore quando riconobbe che l'architettura posteriore al Mille « come spettante ad età meno barbara, abbia potuto trattare le reminiscenze e le forme classiche con minor rozzezza e con alquanto più garbo che non nell'età carlovingia e longobardica, per modo che sembrassero riavvicinarsi all'antico » ²⁾; e questo, più efficacemente che altrove nell'Italia centrale, in cui i ricordi classici durarono più vivi e tenaci.

Se a Pisa, infatti, le forme classiche si modificano sotto l'influsso dell'arte orientale; a Lucca, sotto il predominio dell'arte lombarda; in Firenze, meno soggetta delle altre città toscane a influenze straniere, i costruttori s'ispirano alle forme romane, la cui libera interpretazione si manifesta evidente negli elementi architettonici degli edifici medievali, e in particolar modo del San Giovanni.

Ma è poi il San Giovanni così antico come la tradizione vorrebbe, e più recenti studiosi confermano?

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 32.

²⁾ *Ibid.*, pag. 24.

I

Giovanni Villani così racconta « come in Firenze fu fatto il tempio di Marti, il quale oggi si chiama il Duomo di San Giovanni:

« I cittadini di quella essendo in buono stato, ordinaro di fare nella detta cittade uno tempio maraviglioso all'onore dello Iddio Marte, per la vittoria ch'e' Romani avieno avuta della città di Fiesole, e mandaro al Senato di Roma che mandasse loro gli migliori e più sottili maestri che fossono in Roma, e così fu fatto. E feciono venire marmi bianchi e neri, e colonne di più parti di lungi per mare e poi per Arno; feciono conducere e macigni e colonne da Fiesole, e fondaro e edificaro il detto tempio nel luogo che si chiamava Camarti anticamente, e dove i fiesolani facevano loro mercato. Molto nobile e bello il feciono a otto facce, et quello fatto con grande diligenza, il consecraro allo Iddio Marti, il quale era Idio di Romani, e feciollo figurare inn intaglio di marmo in forma d'uno cavaliere armato a cavallo; il puosono sopra una colonna di marmo in mezzo di quello tempio, e quello tennero con grande reverenzia e adoraro per loro Idio mentre che fu il paganesimo in Firenze. Et troviamo che il

detto tempio fu cominciato al tempo che regnava Ottaviano Augusto, e che fu edificato sotto ascendente di sì fatta costolazione, che non verrà meno quasi in eterno: e così si truova scritto in certa parte, e intagliato nello spazzo del detto tempio » ¹⁾. E dove descrive Firenze distrutta da Totila, aggiunge: « E poi che Totile l'ebbe così consumata di genti e dell'avere, comandò che fosse distrutta e arsa e guasta, e non vi rimanesse pietra sopra pietra, e così fu fatto: se non che da l'occidente rimase una delle torri che Igneo Pompeo avea edificata, e dal settentrione e dal mezzogiorno una delle porte, et in fra la città presso a la porta, *casa sive domo*, chiamato prima Casa di Marti » ²⁾.



La tradizione raccolta dallo storico fiorentino trovò seguaci numerosi non solo fra gli antichi scrittori quali Dante, il Boccaccio, Marchionne di Coppo Stefani, Matteo Palmieri, Leonardo Bruni, il Poliziano e il Cellini, ma anche fra i moderni antiquari e storici dell'arte, e tra i più insigni, come il Borghini e il Baldinucci. Il Manni però « rigettando le favolosità di Marte, di cui il Villani aveva pieno il capo, » afferma che il San Giovanni « fosse fatto per Chiesa cristiana e non qual Tempio d'idolatria, concorrendovi e la sua forma e la sua struttura. Questo, a similitudine

¹⁾ VILLANI, *Cronica*, Libro I, cap. XLII. Cfr. *Cod. Riccardiano*, n. 1532.

²⁾ *Ibid.*, Libro II, cap. I.

de' celebri Battisteri scorgendosi, e vicino, come son quelli, alle rispettive Cattedrali.... sembra che venisse di pianta edificato affine di servire pe 'l Battesimo, e non altramente nel suo principio.... circa l'anno CCCCXXXVI nel consolato di Roma di Teodoro »¹⁾.

All'opinione del Manni si associarono l'Hübsch, e ai nostri giorni il compianto architetto Nardini, che al San Giovanni dedicò una speciale monografia. Non mancò pertanto chi sostenne l'edifizio famoso sorgesse alla fine del secolo VI, o sul principio del successivo, per la pietà della regina Teodolinda, dopo che essa ebbe fondato in Monza lo splendido tempio in onore del Battista; o chi lo giudicò del VII o dell'VIII secolo; e a queste ipotesi si accostarono il Lami, il Gori, il Nelli, il Del Migliore, il Del Rosso; altri molti, invece, quali il Kugler, il Lübke, il Fergusson, il Burckhardt, il Cattaneo, il Dehio e il Bezold riportarono la costruzione al secolo XI o XII.

Chi imprende lo studio di un edifizio suole ripetere l'antico motto: *te saxa docebunt*; ma per il San Giovanni le pietre sembra abbiano dato troppo diversi responsi a quei molti che tentarono d'interpretarle. Non tutti però le interrogarono senza preconetti; e ciò può giustificare che si tenti anche una volta da noi la vessata questione, con la speranza almeno di rilevare, senza alcuna preoccupazione di giudizio, ciò che appare sicuro e inoppugnabile, sgombrando il terreno dalle troppe incertezze che le tradizioni popolari e le erudite vi hanno accumulato.

¹⁾ MANNI, *Principj della religione cristiana in Firenze*, pag. 73-74.

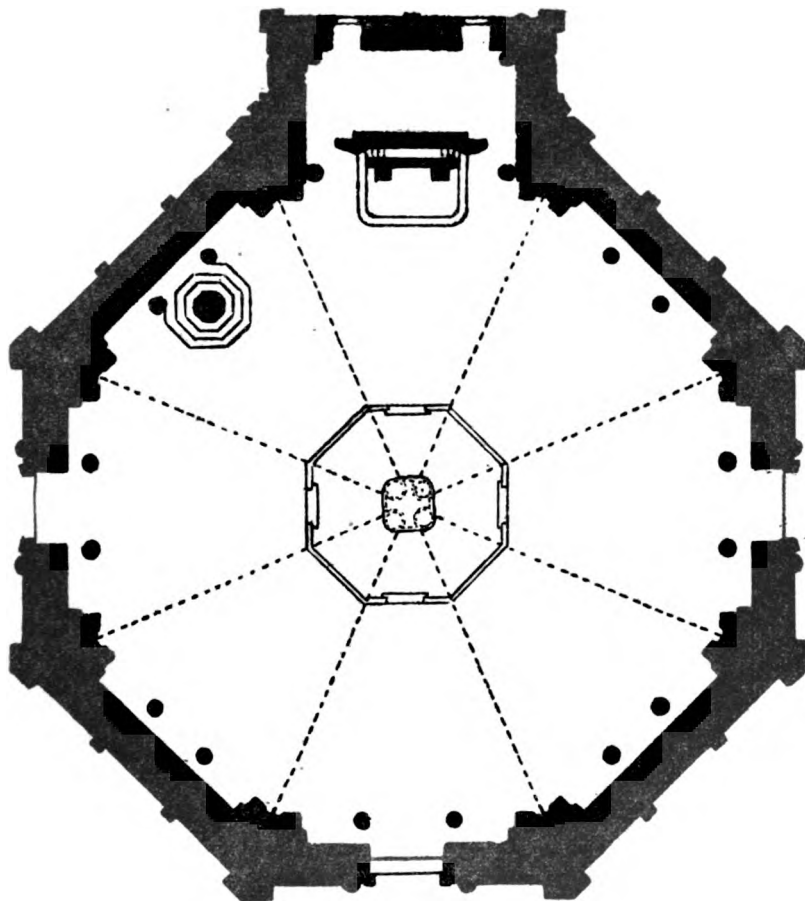
II

Nessuno oggi può dar peso alla narrazione dei vecchi cronisti fiorentini sull'origine del San Giovanni, perchè i caratteri architettonici dell'edificio, quale si presenta nella struttura e nella decorazione, escludono in modo assoluto che potesse prima essere un tempio pagano. Già il Lami additò nel fatto che i Fiorentini per fabbricare la chiesa si erano valse dei materiali tolti dalle rovine degli antichi edifici guasti o disfatti, « vale a dire de' marmi e delle pietre che erano nell' Anfiteatro e nel Teatro e nel vicino tempio di Marte », la causa « onde poi nacque l'equivoco che la chiesa di San Giovanni fosse una volta il Tempio di Marte » ¹⁾. Più tardi l'Hübsch, dallo studio diretto e particolareggiato del monumento, fu portato a rilevare l'eccessiva larghezza dell'intercolunnio; gli archi di scarico impostati dietro l'architrave che vanno da una colonna all'altra e che ricascano sopra delle imposte trasversali incastrate nei muri perimetrali; i due ordini di gallerie che traversando i contrafforti girano attorno l'edificio: tutte particolarità che non si riscontrano in nessuno dei monumenti romani ²⁾. Si aggiunga poi che quelli dell'epoca tarda

¹⁾ LAMI, *Lesioni*. Vol. I, pag. 135.

²⁾ HÜBSCH, *Monuments de l'Architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne, traduit de l'allemand par V. GUERBER*. Paris, Morel, 1866, col. 39.

o costruiti nelle più lontane regioni dell'Impero, si sviluppano con forme diverse dall'esterno all'interno; e se



Pianta del San Giovanni

(Proporzione da 1 a 300)

per un rarissimo caso s'incontra un edificio ottagonale al di fuori, questo sarà rotondo al di dentro; se ottagonale al di dentro, sarà di fuori quadrato: basti ricordare il Mau-

soleo di Diocleziano a Spalato, il tempio del Sole a Balbek, le sale delle Terme Diocleziane a Roma.

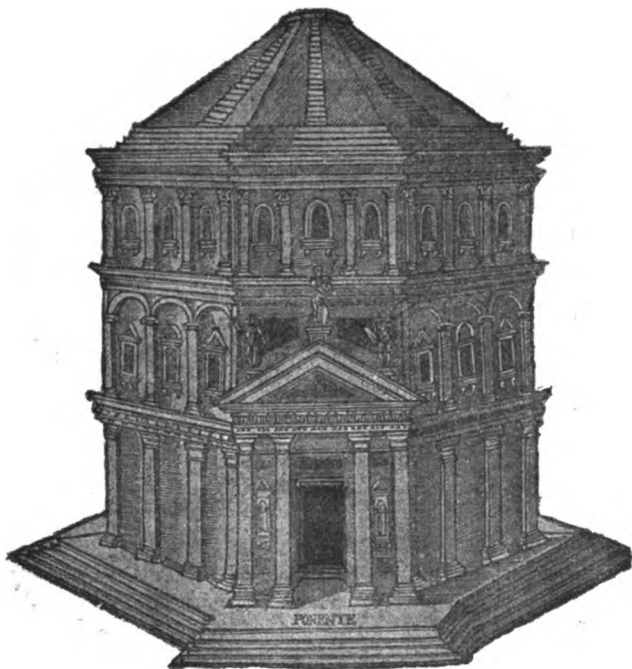
Notando questo fatto, giustamente il Nardini avverte come le forme poligonali non trovassero grazia presso i Romani se non molto raramente, e soltanto negli ultimi tempi in cui l'arte cominciava a deviare dai vecchi modi, cedendo a nuove e più libere fogge di decorazione, forse meglio convenienti alla trasformazione che l'architettura andava risentendo ¹⁾. Perciò già la struttura ottagonale del San Giovanni ne dimostra almeno troppo improbabile l'origine romana. Di più, le rotonde dell'architettura romana non ci offrono mai l'esempio di cupola coperta da tetto piramidale; le loro calotte emisferiche sono fatte sempre a volta semplice e scoperta, ed hanno quindi visibile la curvatura del loro estradosso ²⁾.

Inoltre, la mancanza di portico apparisce tanto strana a chi conosce le norme costanti dell'architettura classica e rende il tempio così disadatto agli usi del culto pagano, che il Borghini s'ingegnò di dimostrare che anche questo tempio avesse un atrio il quale sporgeva libero a somiglianza dei pronai dei templi prostili romani, dove ora è la così detta *scarsella*: così « l'ottava parte ove era l'entrata fu guastata: perchè tolte via le colonne, scarnata la grossezza del vestibulo, rimurata la porta e rotto l'architrave piano, fu girato quell'arco che vi si vede e vi son rimasi ancora i capitelli e parte de' pilastri, che come nell'altre facce

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 7-8.

²⁾ *Ibid.*, pag. 8 e 13.

v'erano, e sono nè più nè meno rotti, che si veggan quegli della cappella di testa del Panteon, e par quasi che e' siano apposta rimasi testimonj, che ella avea la medesima forma che l'altre »¹⁾.



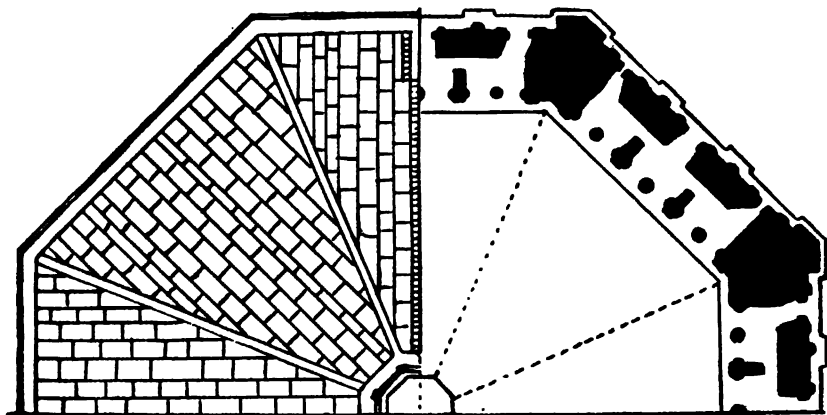
Il Tempio di Marte
(secondo Vincenzo Borghini)

E il Richa, non dicendo però donde traesse la notizia:
« La *scarsella*, o sia tribuna, si principiò nel 1202, la quale cade dove prima era la porta antica ed unica di San Gio-

¹⁾ BORGHINI, *Discorsi*. Firenze, 1755. Vol. I, pag. 164.

vanni, e nel farsi convenne spostarsi in fuori ed occupare braccia 3 e mezzo della Piazza, rompendosi ancora parte dell'architettura interiore per farvi un arco a porzione di circolo, che è una magnifica apertura »¹⁾.

Ma le disposizioni murarie su quel lato del Battistero, mostrano evidentemente – e rilevò pur questo con l'usata

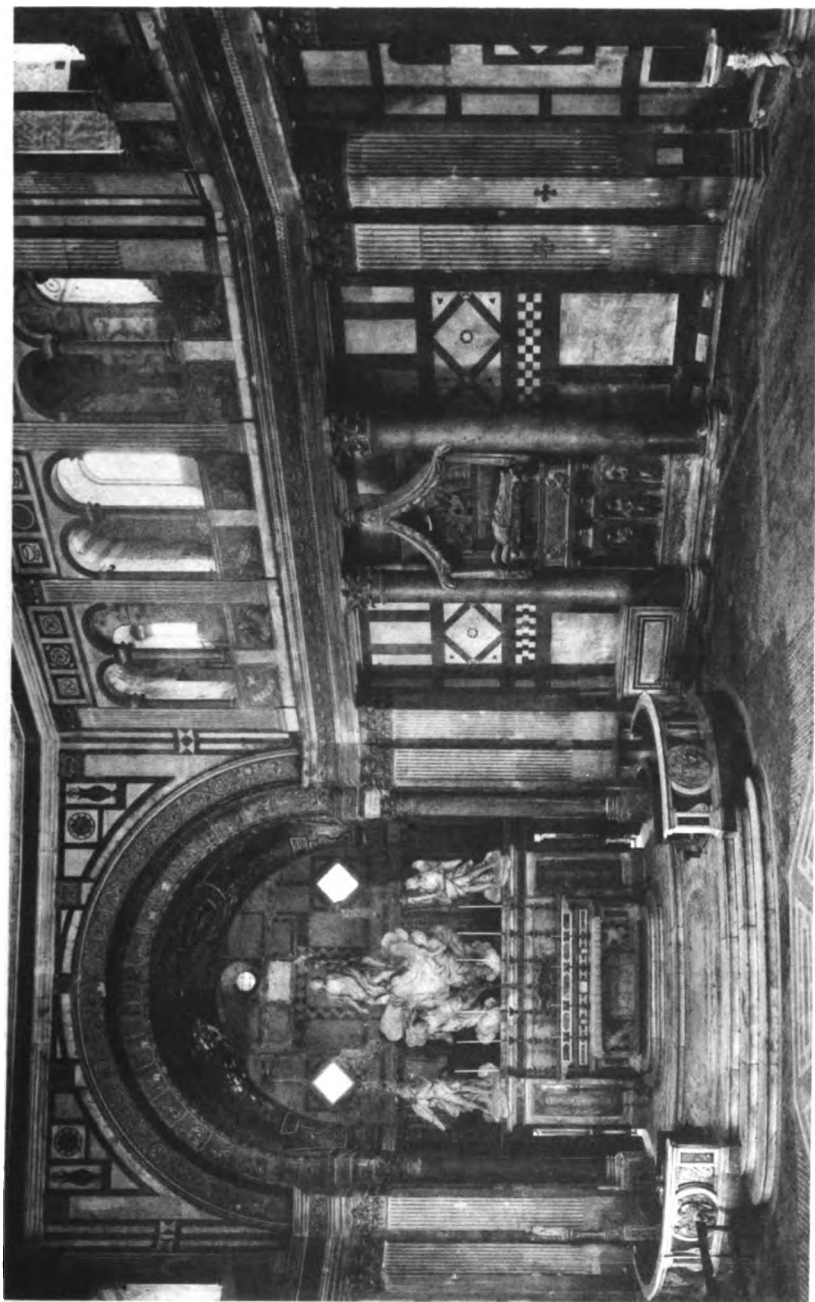


Sezione orizzontale del San Giovanni al piano delle loggette del I° Ordine interno
Proiezione orizzontale del tetto

(Proporzione da 1 a 300)

competenza il Nardini – di essere state, anche nei particolari più piccoli, preordinate all'esistenza di quell'arco; e non è d'altronde ammissibile che in quel lato dell'ottagono si aprisse, a costruzione compiuta, un arco a rottura, con pericolo di far rovinare tutto l'edificio.

¹⁾ RICHIA, *Notizie storiche delle Chiese fiorentine*. Firenze, 1757. Vol. V, pag. XXXIII.



INTERNO DEL SAN GIOVANNI

Se in origine la tribuna non fosse esistita, e quindi il grande arco fosse stato aperto dopo, all'interno quella parte avrebbe avuto anch'essa, al pari di tutte le altre, le loggette bifore; e, come accade nella faccia ov'è la porta maggiore, le scalette a chiocciola sarebbero state costruite nel vivo dei due piloni angolari. Qui invece le scalette procedono rettilinee sul dorso dell'arco, dimostrando così di essere state subordinate alla costruzione della tribuna; fatte cioè con essa e per essa ¹⁾.

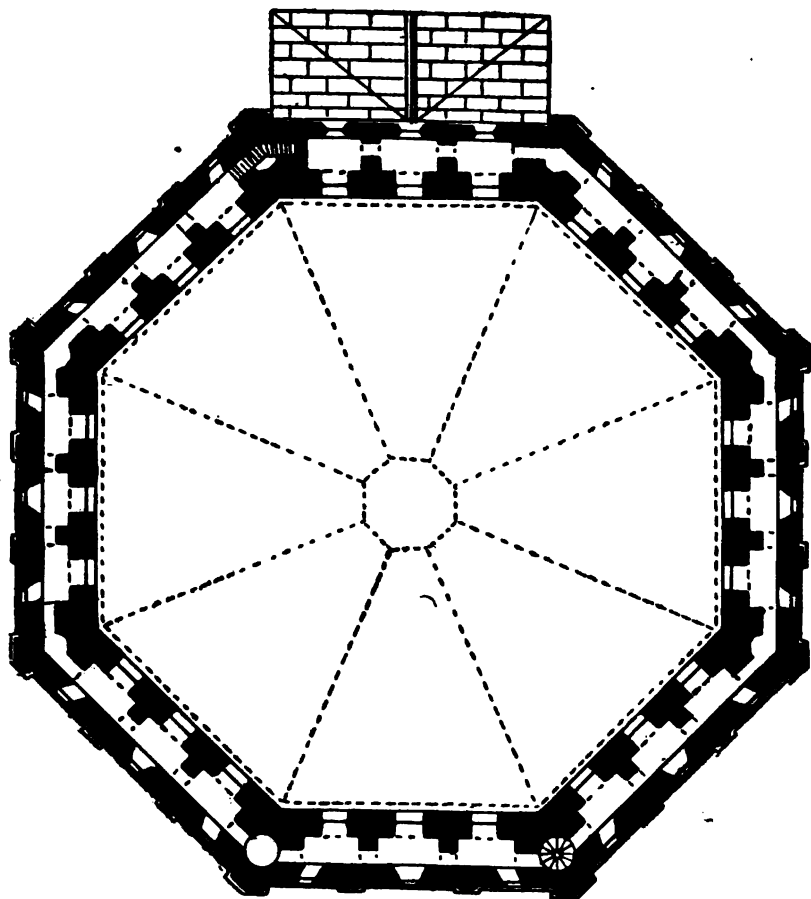
Le conclusioni del Nardini furono pienamente confermate dai saggi condotti proprio sotto l'attuale *scarsella*, i quali hanno messo in luce le fondamenta di un'abside primitiva, di forma semicircolare, mutata più tardi in rettangolare; onde tutto induce ad escludere l'esistenza di un atrio antico in luogo dell'attuale tribuna, e a non lasciar dubbio che il Battistero sia in ogni sua parte in aperto contrasto con le disposizioni e gli usi dei templi pagani. Sulla questione della *scarsella* torneremo poi.



Non rimarrebbe allora che supporre – con esempio, del resto, non nuovo – fosse il tempio in origine una sala delle Terme, di cui lì presso alla Porta Romana è accertata l'esistenza e furono riconosciute le tracce negli ultimi scavi. Ma anche si sa che quelle Terme non erano di grande importanza e sontuosità, e che in quelli scavi presso e sotto

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 87-88.

la scarsella del San Giovanni, uscirono in luce reliquie architettoniche di una casa repubblicana fra le più anti-



Sezione orizzontale del San Giovanni al piano dei lucernari

(Proporzione da 1 a 300)

che e singolari di Firenze romana. « Casa signorile – insegna il Milani – di architettura manifestamente più etrusca, ossia toscana, che romana; dall'atrio probabilmente a *dis-*

pluvium, con due stanze simmetriche ai lati del *tablinum*, due *alae* e tre cubiculi sui lati maggiori dell'atrio. A queste stanze davano accesso le porte, di cui sono conservate le soglie. Sul pavimento a mosaico del *tablinum*, elegantemente riquadrato a tasselli neri e rossi su fondo bianco, nello stile dell'età repubblicana, e su tutta la parte pòstica della casa, dov'era forse l'*hortus*, sorse nel medioevo il *bel San Giovanni*, dopochè la casa signorile era stata però ridotta ad abitazione più modesta, per quanto decorata di marmi (sec. II); dopochè, nei più bassi tempi romani (sec. V), era diventata ricovero dei poveri, un insieme di stamberghie della più umile specie »¹⁾. Si aggiunga a ciò che tra le rovine della costruzione romana si rinvennero alcune monete appartenenti tutte ai più bassi tempi, e, tra le meglio riconoscibili, una col nome di Onorio²⁾.

Non dunque tempio romano e nemmeno sala termale, ma fin dall'origine edificio per il culto cristiano.

III

Le prime tracce del cristianesimo in Firenze si hanno verso la metà del secolo III, quando cioè, molti seguaci della nuova fede, fra i quali san Miniato e i suoi compagni, caddero vittime dei violenti tentativi di Decio per ripri-

¹⁾ MILANI, *Museo topografico dell'Etruria*, pag. 117-118.

²⁾ *Ibid.*, pag. 168.

stinare gli antichi costumi e il culto dei romani. Tuttavia il paganesimo aveva sempre salde radici in questa città (ove del resto le superstizioni pagane sopravvissero lungamente) anche dopo che sui primi del secolo iv essa era divenuta sede vescovile.

La vittoria di Stilicone contro Radagasio, in cui si vide un segno palese della nuova fede, contribuì grandemente al trionfo del cristianesimo ¹⁾. Non si può dire però che a questa vittoria, avvenuta, come si credeva, il giorno di santa Reparata, si debba riconnettere, secondo l'antichissima tradizione, l'origine del culto speciale dei fiorentini per quella Santa Vergine a cui per riconoscenza essi avrebbero dedicata la chiesa che divenne poi la Cattedrale, perchè la vittoria di Radagasio avvenne il 23 di agosto del 405, non l'8 di ottobre, e la costruzione della chiesa, anche se dovuta all'elemento greco – che tanto contribuì alla diffusione del cristianesimo e fu sempre numeroso in Firenze, – si deve riferire ad età molto più tarda ²⁾.



La più antica chiesa, di cui rimanga ricordo in testimonianze coeve e sicure, è la celebre basilica di San Lo-

¹⁾ Cfr. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, Berlino, 1896. Vol. I, pag. 32, 36.

²⁾ RISTORI, *Della venuta e del soggiorno di Sant'Ambrogio in Firenze*, Estratto dall'*Archivio Storico Italiano*, Dispensa IV del 1905, pag. 37. – DAVIDSOHN, *op. e loc. cit.* – COCCHI, *Le Chiese di Firenze dal secolo iv al secolo xx*. Vol. I, *Quartiere di San Giovanni*.

renzo, dovuta alla liberalità di una pia matrona, e consacrata nel 393 da sant'Ambrogio. Una tradizione – che non ha alcun fondamento storico – vuole che il corpo del vescovo san Zanobi, seppellito in San Lorenzo, venisse trasportato da questa chiesa alla Cattedrale dedicata a San Salvatore; e perchè il Villani aveva creduto che fosse «rimosso il nome alla grande chiesa di Santo Salvatore in Santa Reparata e rifatto Santo Salvatore in Vescovado com'è ai nostri dì»¹⁾ il Nardini sostenne che il nome di San Salvatore fu rimosso dal San Giovanni, e che perciò sino dalla origine l'attuale Battistero venisse costruito per Cattedrale²⁾. E a raggiungere la dimostrazione, citò questi documenti:

1. Un codice manoscritto del secolo XIII esistente nell'archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, col titolo *Mores et consuetudines Canonice florentine*, nel quale si legge: *Pro festo Sci. Salvatoris pulsamus tribus vicibus iiij campanas, quia olim fuit caput istius Ecclesie.*

2. La colonna di San Zanobi, in faccia alla porta settentrionale del San Giovanni, la quale perchè eretta là dove sorgeva l'olmo che rinverdì all'urto del feretro del Santo Vescovo è riprova che la chiesa di San Salvatore sorgesse dove è il San Giovanni.

3. Infine, l'antico messale già nella Cattedrale, poi nella Barberiniana di Roma, in cui è scritto un *Oremus* da recitare sulla porta di San Giovanni, il quale incomin-

¹⁾ VILLANI, *Cronica*, Lib. I, cap. LXI.

²⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 67 e seg.

cia: *Propitiare quaesumus, Domine, nobis famulis tuis, per hujus Sci. Zenobii Confessoris tui atque Pontificis QUI IN PRESENTI REQUIESCIT ECCLESIA, merita gloriosa, ecc.*¹⁾

Questi tre documenti, che dovrebbero provare l'esistenza di una cattedrale fiorentina consacrata a San Salvatore, all'esame della critica si dimostrano privi di ogni importanza. Il passo citato per il suono delle campane, in occasione della festa di San Salvatore, è nel codice Riccardiano, da cui deriva quello del Duomo, di altro carattere e di epoca un poco più tarda. Quanto alla colonna di San Zanobi ben rilevò il Davidsohn, che Lorenzo Amalfitano, raccontando il miracolo dell'olmo rinverdito non accenna affatto al monumento che ne perpetua la memoria; ond'è necessario concludere, che prima del 1040 circa essa non doveva esistere, e che fu eretta dopo la traslazione del corpo di san Zanobi da San Lorenzo a Santa Reparata, traslazione avvenuta piuttosto tardi²⁾. L'*Oremus*, infine, non doveva per nulla essere cantato sulla porta di San Giovanni; anzi il Sacramentario Barberiniano dice che quivi, cantatosi il Vangelo di san Giovanni, il cantore intonava il *Te Deum*: solo alla fine di esso e dopo il versetto: *Ora pro nobis S. Zanobi*, intonava il Sacerdote il ricordato *Oremus*. «Io credo – prosegue il Ristori – perchè così portano le consuetudini liturgiche, che intuonato il *Te Deum* nel partirsi di San Giovanni si andasse cantando fino all'altare di Santa Reparata, e quivi il Sacerdote recitasse la ricordata

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 78, nota 1, e RISTORI, *op. cit.*, pag. 23.

²⁾ DAVIDSOHN, *Geschichte von Florens*, pag. 145.

orazione; come ancora suol farsi quando col canto del *Te Deum* ritornano le processioni ¹⁾.



Che il San Salvatore, dunque, fosse la prima cattedrale fiorentina, alla quale dopo la costruzione della Santa Reparata sarebbe stato mutato il titolo, è favola che non merita l'onore di ulteriori confutazioni; che il corpo di san Zanobi da San Lorenzo, ov' ebbe sepoltura, venisse trasportato in San Giovanni prima che a Santa Reparata, è smentito da Lorenzo Amalfitano, il quale dice così: *corpus autem sacratissimum ipso die, quo defunctus est, octavo scilicet kalendas Iunii, reconditum est in arca marmorea et positum est in Ecclesia S. Laurentii iuxta altare. Quod cum fuisset aliquod annorum cuniculis elapsis, ob infestationem quorundam gentium translatus est in S. Reparatae basilicam* ecc. ²⁾.

La chiesa di Santa Reparata è, del resto, meno antica di quanto comunemente si credette: data la dubbia autenticità della carta del Vescovo Specioso dell'anno 724, non ne abbiamo testimonianze anteriori al 987; onde sarebbe imprudente far risalire l'origine di quel tempio al di là del secolo nono.

Se quindi il San Lorenzo consacrato verso la fine del iv secolo era la chiesa maggiore di Firenze, è possibile ammettere che contemporaneamente e per uso di Cattedrale

¹⁾ RISTORI, *op. cit.*, pag. 22.

²⁾ *Ibid.*, pag. 19-20.

drale si costruisse un tempio del tipo, della forma e del carattere del San Giovanni? Quale solenne avvenimento — di cui sarebbe strano non fosse giunto sino a noi pur un ricordo — può giustificare quell'eccezione che effettivamente rappresenta il Battistero fra le costruzioni di quel periodo? Quale fatto autorizza a supporre che i cristiani a Firenze, allora, come si sa, non molto numerosi nè potenti, dessero mano a un edificio di tanto splendore, per poi ridursi, nonostante il crescere progressivo di essi e della città, a costruire la Santa Reparata di forma tanto più modesta?



Sant'Ambrogio, chiamato a Firenze per consacrare la basilica di San Lorenzo, non solo non ricorda la chiesa di San Salvatore, ma non parla nemmeno del San Giovanni. Ora, sembra veramente poco probabile che se già l'attuale Battistero era stato destinato al culto cristiano, anzi, già costruito per uso di Cattedrale, il Santo, non solo non ne tenesse parola, ma non celebrasse qualche sacra funzione in un tempio così cospicuo e recente. Se poi si stava allora costruendo, è anche più strano che egli non accennasse in qualche modo alla nuova chiesa, che doveva appunto, per la sua imponenza, apparire al Santo Vescovo la più bella consacrazione della nuova fede trionfante in Firenze. Onde, se ha ragione il Nardini nell'affermare che molti edifici « si dovrebbero cancellare dal novero degli esistenti o degli esistiti perchè tacquero di essi coloro che potevano averli veduti », ha torto di sostenere che « nel

nome diverso portato allora dal San Giovanni potrebbe aversi una spiegazione di questo silenzio di sant'Ambrogio »¹⁾, dacchè, come abbiamo rilevato, non solo i più reputati scrittori escludono che esistesse una chiesa sotto il titolo di San Salvatore, ma concordano altresì nell'impossibilità di farne tutt'una con l'attuale Battistero.

Il Nardini vorrebbe che sin dall'origine « la chiesa di Santa Reparata fosse la pieve battesimale del Duomo di San Giovanni », e suppone, quindi, che col progresso dei tempi le parti venissero invertite: il San Giovanni si riducesse a pieve battesimale e la Santa Reparata diventasse Duomo « forse anche perchè la sua struttura basilicale si prestava meglio agli usi di cattedrale, come nel San Giovanni la forma ottagonale si affaceva meglio agli usi di battistero »²⁾. Ma perchè immaginare un fatto così strano, quando è noto che sino dal quinto secolo in Occidente le costruzioni poligonali erano prescelte e destinate più specialmente ad uso di Battistero?

IV

Non per Battistero peraltro sarebbe stato costruito in origine il San Giovanni, ma per Cattedrale. E l'Hübsch a conferma della supposizione, ricorda la chiesa che

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 79.

²⁾ *Ibid.*, pag. 80.

San Gregorio Nazianzeno fece costruire a Neocesarea: « Il dit formellement qu'elle formait un octogone, et elle avait beaucoup d'analogie avec le monument qui nous occupe » ¹⁾.

La chiesa che avrebbe avuto tanta analogia col nostro Battistero non esiste più; e lo stesso Hübsch ne deve ricavare una ricostruzione grafica dalla descrizione riferita dal figlio di san Gregorio, dalla quale, veramente, si apprende soltanto che quello era un tempio stupendo, costruito su pianta ottagonale regolare, con gallerie e con portici, con la cupola, a quanto pare, aperta in alto come quella del Pantheon, e adorna di decorazioni in plastica imitanti perfettamente la natura; fabbricata con pietre da taglio meravigliosamente messe in opera.... ²⁾. Ma è possibile, ossia, è accettabile una ricostruzione, sia pure dell'Hübsch, su questi semplici e generici dati?

È vero, altresì, che il più recente illustratore del San Giovanni afferma l'esistenza di esempi chiarissimi « i quali ci provano come la forma ottagonale non fosse aliena dagli edifici primordiali del cristianesimo », e di questi esempi, per limitarsi all'Italia, ricorda il San Lorenzo di Milano e il San Vitale di Ravenna. Ma circa il San Lorenzo lo stesso scrittore rimane incerto se spetti agli ultimi tempi romani o ai primitivi cristiani ³⁾; anzi, propende per la prima

¹⁾ HÜBSCH, *op. cit.*, col. 39.

²⁾ *Ibid.*, col. 40.

³⁾ « se fosse provato veramente che il San Lorenzo Maggiore di Milano in origine fosse la gran sala delle Terme Massimiane convertita poi all'uso cristiano; ma v'è chi crede ch'esso fosse un edificio cristiano

ipotesi, notando che la sua origine pagana avrebbe conferma anche dalla forma a costruzione centrale, diversa assai da quella adottata generalmente nelle basiliche cristiane¹⁾. Quanto al San Vitale, non solo la tradizione e il sentimento romano scompaiono quasi del tutto per dar luogo a forme d'arte bizantina, ma esso rimane esempio rarissimo di chiesa puramente ottagonata; e – come avvertì il Rivoira – nelle chiese coeve bizantine che ancora rimangono in piedi, l'ottagono portante la cupola è associato con un recinto quadrato²⁾.

È noto che alle chiese primitive a pianta circolare non mancavano mai l'atrio e l'abside; pur tuttavia giova ricordare che lo spirito felicemente logico dell'Occidente non accolse un tipo di costruzione che ripugnava al sentimento tradizionale, e che, non rispondendo alle esigenze del culto cristiano, non fu punto adottato, come si afferma, nei primi secoli del cristianesimo. Nel San Giovanni in Laterano, l'organismo ottagonato trovò un'applicazione per uso di Battistero, essendo tal pianta consigliata dalla forma del fonte nel quale si battezzava; nel Mausoleo di Santa Costanza si ripeteva una forma tradizionale pagana per i sepolcri dei più notevoli cittadini. Ben può dirsi,

fin dalla nascita » (NARDINI, *op. cit.*, pag. 13, nota 2). E altrove: « Monumento cospicuo e d'importanza altissima che non si è giunti ancora a decidere se veramente sia opera romana o del periodo cristiano primitivo. Hübsch l'attribuisce al Cristianesimo; io però sarei tentato a sospettarlo degli ultimi tempi pagani » (*ibid.*, pag. 113-115).

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 115.

²⁾ RIVOIRA, *Le origini dell'Architettura Lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'Olt'Alpe*, Roma, 1901. Vol. I, pag. 71.

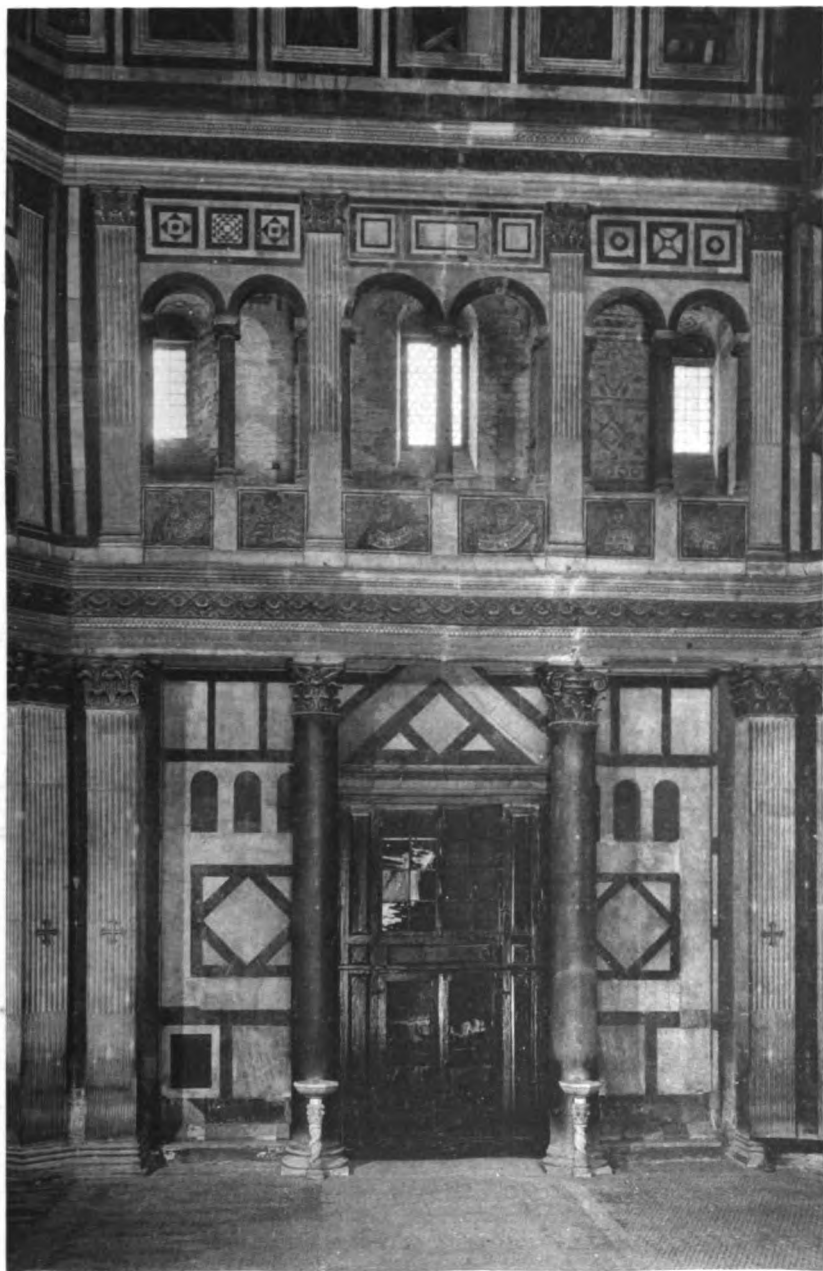
insomma, che gli edifici circolari o poligonalì, quando non siano riduzioni dell'antico, sorgessero soltanto fra noi sotto l'influsso dell'architettura bizantina.

Non considerando però la struttura esteriore, ossia la forma ottagonale comune anche ai Battisteri del periodo longobardo, non sono forse gli elementi architettonici ond'è costituito il monumento nostro, in aperto contrasto con i caratteri dell'arte bizantina e lombarda?



Se si ammette con l'Hübsch e col Nardini, che il San Giovanni sia stato costruito sin dall'origine per Cattedrale, quasi contemporaneamente al San Vitale di Ravenna, vien fatto di supporre, che, come nel San Vitale, le gallerie del tempio fiorentino dovessero essere riservate alle donne. Ma mentre si spiega benissimo che a questo scopo fossero destinati gli ambulatorî della chiesa ravennate, così ampi e spaziosi, ai quali si accede per mezzo di comode scale, non s'intende davvero come avrebbero potuto le donne fiorentine, desiderose di assistere alle sacre funzioni, passare per le anguste scalette a chiocciola girate nei due piloni d'angolo e trattenersi negli anditi affatto disadatti del supposto matroneo, incomodo evidentemente a qualsiasi uso pubblico.

È dunque la struttura esterna ed interna del San Giovanni, che impedisce di crederlo edificato per Cattedrale; di crederlo poi costruzione romana, sia pure della decadenza, impediscono la pianta ottagonale, la cupola a sesto acuto e il carattere della sua decorazione.



UNA FACCIA INTERNA DEL SAN GIOVANNI

Era frequente l'uso nei primi secoli del cristianesimo di adoperare per le nuove costruzioni materiali tolti da monumenti pagani, ma come avvertì lo stesso Borghini « non sono così uniti, nè così uniformi gli edifizî fatti di spoglie e di rovine d'altre fabbriche »¹⁾; e la basilica di San Lorenzo fuori le mura e il Santo Stefano Rotondo di Roma e tante altre chiese fatte veramente di *pezzi antichi* sono lì a provarlo. Invece, nell'interno di San Miniato, dove mancavano i capitelli antichi se ne scolpirono di nuovi, e in alcuni di questi, le parti decorative sono sommariamente indicate, col proposito, poi non adempiuto, di finirle sul posto; mentre in San Giovanni ai frammenti architettonici presi a prestito da antichi edifizî si vedono armoniosamente corrispondere i nuovi, onde è chiaro che agli avanzi numerosi di materiale romano e a un progredito spirito imitativo si debba l'adozione, per parte dei costruttori locali, di queste forme decorative.

Tutto il sistema statico e ornamentale del Battistero fiorentino è troppo intenzionalmente derivato da determinati modelli sicchè risponda alla più ingenua maniera del periodo primitivo cristiano; mostra troppo visibile lo studio degli antichi motivi, il ritorno al sentimento classico; un indirizzo che deriva dallo stesso spirito onde si animò il Rinascimento, e che caratterizza l'architettura fiorentina e nel primo e nel secondo periodo storico, nell'XI e nel XV secolo²⁾.

¹⁾ BORGHINI, *Discorsi*, Vol. I, pag. 144.

²⁾ Cfr. KUGLER, *Geschichte der Baukunst*, Stuttgart, 1892. Vol. II, pag. 61.

Non certo nel periodo cui vorrebbero risalire l'Hübsch e il Nardini, può credersi gli artisti rievocassero così felicemente gli antichi esemplari, dando prova, insieme, di una sapienza costruttiva, che, per raggiungere, bisognavano ancora ben altri progressi della tecnica.

V

Fino dai primi secoli del cristianesimo una delle più grandi preoccupazioni degli architetti fu la costruzione delle volte. I Romani, che ebbero nella cupola il più caratteristico elemento della loro architettura, erano arrivati prontamente dalla volta a botte alla cupola piantata sopra un muro circolare, tentando anche il raccordo per mezzo di pennacchi fra la pianta poligonale e quadrata e la cupola sferica. I Bizantini, invece, traendo partito dagli insegnamenti del passato, poggeranno la cupola su quattro punti di appoggio collocati agli angoli del quadrato circoscritto, uniti insieme con grandi archi, sui quali imposteranno i pennacchi, e daranno ad essa – come a Santa Sofia – ardimenti sino allora sconosciuti. Passo notevole questo, che segna veramente una netta linea di confine tra l'architettura romana e quella del medioevo.



Il sistema di copertura ha indubbiamente nello stile e nel carattere di un monumento un'importanza ben maggiore che non abbiano le parti secondarie e decorative. A

torto, quindi l'Hübsch, le cui teorie furono seguite e fatte proprie dal Nardini, affermò che tutte le chiese così dell'Oriente come dell'Occidente, nonostante la loro varietà icnografica, non presentano che un solo stile, e che le distinzioni che si fanno tra lo stile delle basiliche e quello bizantino non hanno alcun fondamento ¹⁾.

Ma se un che di comune (derivato dalle relazioni con l'arte classica preesistente), si riscontra in tutte le costruzioni accanto ad alcuni caratteri propri, che ciascuna regione rivela intorno a queste forme più generali, d'altra parte per comprendere sotto un medesimo stile tutti i monumenti religiosi da Costantino a Carlo Magno, bisognerebbe, come notò il Darstein, non tener conto delle varietà icnografiche e del sistema di copertura, ossia dell'elemento principale e direttivo delle diverse combinazioni architettoniche ²⁾.



Il sistema costruttivo del San Giovanni, secondo il Nardini, sta a dimostrare una rivoluzione nella statica architettonica dei Romani; la quale fondandosi sulle resistenze passive che si esercitano in modo uniforme per tutto l'ambito dell'edificio mercè lo sviluppo delle sue massicce e poderose muraglie, risulta perciò essenzialmente opposta

¹⁾ HÜBSCH, *op. cit.*, col. XIV: « Les deux grandes régions architectoniques, l'Occident et l'Orient, n'ont qu'un seul style, et la distinction du style des basiliques et de l'ancien style byzantin n'est aucunement fondé ». Cfr. NARDINI, *op. cit.*, pag. 175.

²⁾ DARSTEIN, *Étude sur l'Architecture Lombarde*, pag. 519.

✓ a quello del nostro tempio, che intende precipuamente alla leggerezza della costruzione, e la consegue per mezzo delle resistenze attive e dalle contropinte verticali ¹⁾. « Era naturale dunque – prosegue lo stesso scrittore – che i primi architetti cristiani, sfruttando pur sempre e perfezionando i principj e la tecnica della scuola romana, escogitassero un sistema statico che li abilitasse a tirar su delle moli gigantesche senza quell'enorme spreco di materiali, che pur sarebbe occorso seguitando il costume degli architetti della scuola pagana. Di qui pertanto l'origine di quel sistema statico mirabilissimo, in virtù del quale le colonne sostengono e le muraglie rinfrancano; di qui la sostituzione accorta delle resistenze di posizione alle resistenze di quantità; di qui, finalmente, l'obbiettivo raggiunto della leggerezza grandissima e dell'economia nelle costruzioni » ²⁾.

Se però nella edificazione di ampie sale a volta si credette dapprima necessario di dare ai muri uno spessore considerevole per renderli meglio capaci non solo di sopportare un peso perpendicolare, ma di resistere a una forte spinta laterale, in seguito si cercò di rendere sempre più leggera ed economica la costruzione, e mentre il muro venne alleggerito addossandovi le colonne, che concorrono anch'esse al sostegno e si veggono usate per sorreggere effettivamente archi e volte, la cupola si sgravò egualmente con la suddivisione della massa nell'ossatura resistente e

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 11.

²⁾ *Ibid.*, pag. 17-18.

nel riempimento; adottando costole diagonali nelle crociere; forando il tamburo con finestre o nicchie sormontate da robusti archi di scarico ¹⁾.

Non diremo, quindi, che il San Giovanni offra il primo esempio di colonne concorrenti direttamente al sostegno della vòlta, e nemmeno che il sistema statico dell'architettura romana si appoggi esclusivamente sul principio delle resistenze passive conseguite con l'inerzia delle poderose masse murali ²⁾, perchè agli architetti romani dell'ultimo periodo si devono quegli artifizi che tanto contribuirono ad agevolare il compito dei successori, e che rappresentano indubbiamente l'emancipazione dalle pratiche antiche e il trapasso a un sistema di statica nuova: ad essi, cui non fu punto ignoto il magistero dell'equilibrio, che permette di impostare, senza pericolo, ardite costruzioni sopra strutture relativamente poco poderose. Tutto il sistema usato nel medioevo per la ripartizione delle spinte è in germe nelle loro costruzioni: basterà far aggettare dalle mura, entro cui sono nascosti, i sottarchi e i costoloni; basterà costruire in pietra questi elementi divenuti aggettanti e indipendenti; basterà dare maggiore sviluppo ai contrafforti perchè dalle costruzioni romane germogli il principio della struttura gotica ³⁾.

¹⁾ GIOVANNONI, *La Sala termale della Villa Liciniana e le cupole romane*. Estratto dagli *Annali della Società degli Ingegneri e Architetti Italiani*, fasc. 3, anno 1904, pag. 33.

²⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 15.

³⁾ CHOISY, *L'art de bâtir chez les Romains*, Paris, 1873; e *Histoire de l'Architecture*, Paris, 1899; cfr. DE VOGÜE, *Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du 1^{er} au VII^{me} siècle*. Paris, 1865-77.



Le nuove forme architettoniche, come le nuove conquiste statiche, non apparvero improvvisamente col trionfo del cristianesimo, ma furono il risultato di una lenta evoluzione per la quale s'incominciò a rendere le volte meno pesanti e più ampie, sia assottigliandole, sia impiegando materiali più leggeri, sia, finalmente, costruendole con anfore vuote. Nella tomba di Sant' Elena († 328), madre di Costantino (costruzione più nota sotto il nome di Tor Pignattara), la cupola è composta di anfore vuote disposte a spirale e a cerchio; con laterizi vuoti è formata quella del Battistero di San Giovanni in Laterano (461-468); infine, nel Mausoleo di Santa Costanza, la cupola, che si parte da un tamburo centrale elevato su colonne binate, disposte nel senso dello spessore del muro, riceve la contropinta dalla volta anulare a botte dell'ambulatorio ¹⁾.

Così si arriva ai monumenti di Ravenna, la cui struttura segna un perfezionamento sulle costruzioni precedenti. Nel Battistero di Neone (449-458) la cupola emisferica era stata costruita interamente con file sovrapposte di tubi inseriti gli uni negli altri; nel San Vitale (526), il raccordo della cupola con la struttura ottagonale dell'edificio è ottenuto, anziché con pennacchi sferici, per mezzo di nicchie; e la cupola trova una parte della sua stabilità nella soprelevazione dei muri che le servono di sostegno, a

¹⁾ GIOVANNONI, *op. cit.*, pag. 35, e RIVOIRA, *op. cit.*, pag. 36 e seg.

differenza delle cupole bizantine dello stesso periodo, nelle quali la stabilità è raggiunta per mezzo di contrafforti esterni ai muri del tamburo, oppure disposti sul perimetro esterno della cupola ¹⁾. Sono, pertanto, questi gli edifici che offriranno elementi preziosi alle nuove e più ardite conquiste della statica; che trasmetteranno ad un periodo più felice per l'arte la pratica delle costruzioni a volta.

Come allora non esitare ad ammettere che la sapiente struttura della cupola del Battistero fiorentino preceda quei monumenti in cui gli architetti si erano studiati di dare alle volte maggiore sviluppo, non già con la risoluzione dei problemi statici, che a quelle strutture si connettevano, ma con l'uso di materiale più leggero?

Non si risolve, d'altronde, la questione con l'affermare che gli architetti fiorentini, ricercando nuovi artifici e non potendoli più trovare nel campo della pratica, si volgesero alla speculazione e li chiedessero alla scienza. E dalla scienza — è sempre il Nardini che scrive — essi ricavarono che quanto meno la curva di una volta si dilunga dalla verticale, tanto minore viene ad essere la spinta che essa esercita sui punti di appoggio e di sviluppo. Eccoci allora *direttamente* alla descrizione delle volte a mezzo del sesto acuto ²⁾. E a mostrare che l'antichità non manca di esempi di questo tipo di costruzioni, lo stesso scrittore ricorda la volta interna del sepolcro dei Plauzi a Roma,

¹⁾ Cfr. RIVOIRA, *op. cit.*, pag. 34-79.

²⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 122.

o il solito San Lorenzo di Milano. Se non che il primo fu ridotto a fortezza nei bassi tempi e restaurato tutto da Paolo II; il secondo, da sala termale ridotto a chiesa, nel 1071 venne distrutto dal fuoco e riedificato; nel 1104, rovinò in parte e fu ricostruito; nel 1124 fu danneggiato da un secondo incendio. Riparato allora più solidamente, così restò sino al 1573 in cui cadde gran parte della vòlta. E fu probabilmente nel 1124 che la cupola dalla forma circolare passò a quella ottagonale con pennacchi gradinati a risalti, pur sviluppandosi sempre sopra la originaria pianta quadrata ¹⁾.



L'arco acuto non costituisce per sè stesso il carattere fondamentale del sistema organico che pur da quell'arco si denomina talvolta; ma, anche ammesso che il sesto acuto della cupola del San Giovanni non sia una velleità estetica bensì un'esigenza statica, e perciò « tenga alla sostanza più che alla forma » ²⁾, pure non si deve dimenticare che in architettura lo sviluppo delle forme è strettamente legato a quello della costruzione. Come dunque la struttura del Battistero fiorentino non ci permetterebbe, nonostante il sesto acuto della sua cupola, di riportare il monumento al periodo gotico, perchè di questo stile mancano troppi altri elementi essenziali, così non sapremmo davvero come conciliarla con

¹⁾ DARTEIN, *op. cit.*, parte II, pag. 4-5.

²⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 121.

gli esempi che ci rimangono di costruzioni del periodo primitivo cristiano. Ma abbiamo, invece, molte chiese del periodo romanico, anche in Toscana, ove l'uso dell'arco acuto è frequente; abbiamo il Duomo di Pisa con l'arco acuto in tutti i valichi delle navi intermedie, e altresì nella cupola; onde fra noi si avverte il singolare fenomeno che, nel periodo romanico, le chiese hanno di sovente l'arco acuto, mentre invece nel periodo gotico non mancano esempi di costruzioni con l'arco a tutto sesto.

Meglio si appose lo stesso Nardini ¹⁾ allorchè, non sviato da nessun preconconcetto, scriveva a proposito della cupola del Duomo di Firenze: « Fino da quando il cristianesimo, esercitando apertamente il suo culto, abbandonava il costume delle robuste vòlte pagane, che più non s'attagliavano alla leggerezza dei sostegni adottati dalla nuova architettura, le cupole, ridotte anch'esse più leggiere e nella spessezza e nei materiali ond'erano fatte, e non potendo perciò mostrar più allo scoperto, come prima, il loro estradosso, si cominciò a sentire il bisogno di ripararle dalla inclemenza delle stagioni. Di qui la pratica di sormontarle e difenderle con un tetto piramidale, pratica che, iniziata nei primi secoli del cristianesimo, divenne poi universale a tutte le cupole delle chiese lombarde, non solo nel medio evo, sì anche ai tempi del Risorgimento. Questo sistema a doppia copertura non si può davvero chiamare un sistema di cupole doppie; si può credere però che

¹⁾ *Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del Duomo di Firenze*. Livorno, Meucci, 1885, pag. 56.

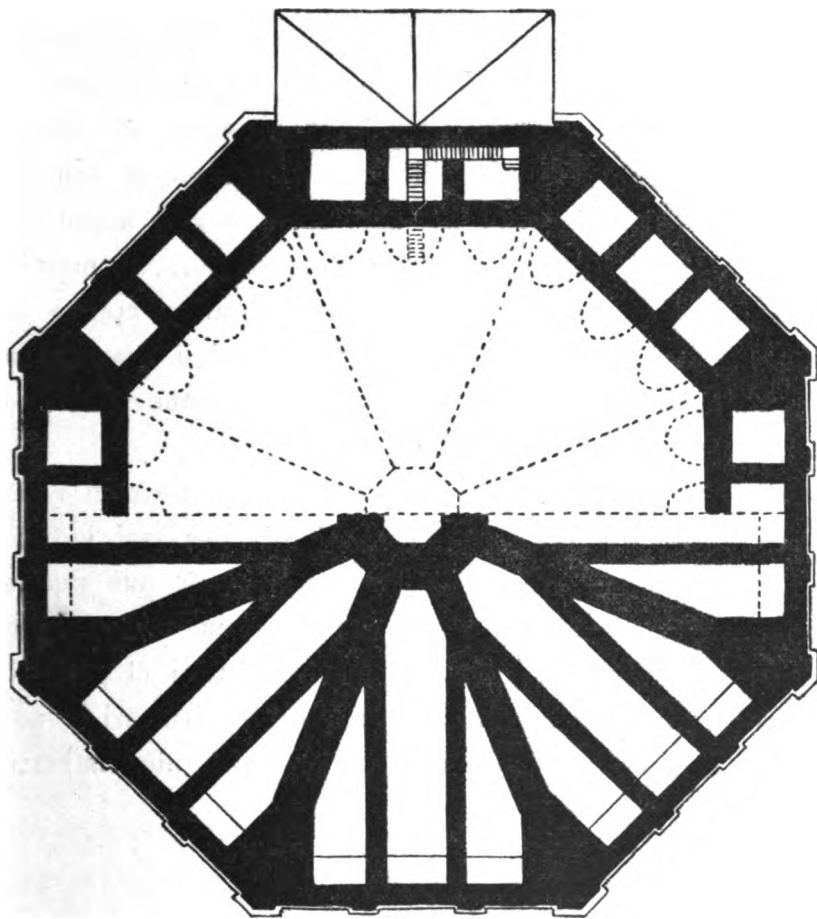
potesse esserne il germe: imperocchè in architettura, come in tutte le cose umane, le idee ed i fatti non nascono giganti, ma si manifestano prima in germe, e sviluppando poi per gradi diventano perfetti ».

Non è strano che così savie considerazioni vengano dimenticate dal valente architetto a segno da fargli seguire e sostenere la vecchia tradizione intorno all'età dell'edificio fiorentino?

Una costruzione così sapiente come quella del San Giovanni, che rappresenta un progresso sulle antiche costruzioni pagane e sulle stesse costruzioni primitive cristiane, le quali, se avevano il vanto, come nota l'Hübsch, di una grande leggerezza, non raggiungevano (trattandosi specialmente di costruzioni a vòlta) quella del nostro Battistero, non può riferirsi nè al quarto, nè al quinto secolo. La struttura della cupola, poi, con i piloni e i contrafforti che seguitando su in alto costituiscono altrettanti sproni a rinforzo e a controspinta della medesima, e altresì a sostegno del tetto piramidale che la ricopre (offrendo in qualche modo un primo modello di cupola doppia), sempre più dovrebbe persuadere dell'impossibilità che questo monumento sia anteriore o contemporaneo a quelle chiese in cui il tetto non ha rapporto alcuno con l'organismo architettonico.

È vero bensì che l'ispezione accurata del monumento permette di dubitare che la cupola del San Giovanni avesse sin dall'origine la copertura nella forma presente: ma in tutti i casi il mutamento — come vedremo — è di poco posteriore alla costruzione stessa.

Nei lati interni degli sproni che oggi s'innalzano fino al tetto, a metri 3.25 dal piano dell'ambulatorio sovra-



Proiezione orizzontale degli sproni che controspingono la cupola e reggono il tetto. - Sezione orizzontale del tetto e della cupola al piano della cornice finale esterna.

(Proporzione da 1 a 300)

stante le gallerie, un filare di pietra, alto cent. 9 $\frac{1}{2}$, aggetta per cent. 6 $\frac{1}{2}$; e la sopraelevazione del muro este-

riore poggia parzialmente in falso, partendosi, cioè, da una specie di toro che sporge dal muro stesso per cent. 10 $\frac{1}{2}$. Questi dati di fatto ci inducono ad ammettere che in origine lo spazio perimetrale occupato dalla grossezza dei muri e dalle gallerie fosse coperto da un tetto a spiovenza regolare, e che dal limite superiore di questo s'innalzassero gli spicchi della cupola coperta semplicemente di laterizi. Ma essendo apparse agli angoli di essa larghe fenditure, che si vedono tuttora, a meglio assicurarne la stabilità, si accrebbe il carico contro la spinta; s'innalzarono gli sproni addossandoli alla cupola stessa: quindi il bisogno di mascherare i nuovi rinforzi con l'attico ¹⁾.

È certo, pertanto, che questa forma esteriore di rivestimento della cupola a sesto acuto più che mai induce ad escludere non solo l'origine romana ma pur quella primitiva cristiana del San Giovanni, la cui agile e sapiente struttura non può nemmeno riferirsi al periodo longobardo, nel quale la timidezza dei costruttori si palesava con mura più spesse, con intervalli più ristretti, con luci meno ampie.

¹⁾ Nella Relazione dell'architetto Del Moro, pubblicata dal Nardini (*op. cit.*, pag. 127, nota 1), si dice che la volta « si parte di sopra alla cornice del secondo ordine architettonico con una grossezza quasi costante di metri 1.15, ed è costruita con lastre di pietra forte diligentemente murate ». Ora è bene avvertire che lo spessore della cupola è di circa metri 1.15 all'impostatura, ma va leggermente diminuendo sino a raggiungere i 60 cent.; che essa è costituita con bozzette di pietra forte sino all'altezza di 8 metri, poi con grossi mattoni rettangolari, che misurano cent. 30 \times 45 e dello spessore di circa 7 cent.



Nè basta, d'altronde, affermare che nell'XI e nel XII secolo i costruttori, incapaci di erigere grandi vòlte, erano perciò obbligati a coprire a cavalletti le navate maggiori delle loro chiese, o ricordare che se essi costruivano delle cupole non erano mai arrivati alla grandiosità di questa fiorentina ¹⁾. Prima sarebbe da vedere se la mancanza di vòlte nella navata maggiore non derivasse, piuttosto che da incapacità, da forzata parsimonia o anche dal desiderio di mantenere alle basiliche il tipo e il carattere primitivo. Certo, le vòlte, sia a crociera, sia a botte avrebbero avuto bisogno di più solidi e robusti sostegni; di mura più spesse e più compatte. Sarebbe allora stato necessario sacrificare il carattere stesso dell'edificio, cioè l'altezza delle navate, lo slancio dei pilastri e delle colonne, con danno evidente della luminosità di tutta la costruzione; e questo non potevano volere quei costruttori i quali mostrarono il proposito di rendere più agili, più leggeri, più aperti i nuovi monumenti. Maggiore difficoltà poi doveva presentare indubbiamente la costruzione di una cupola nella crociera di una cattedrale; mentre nel San Giovanni, invece, non solo la limitata altezza rese più agevole il lavoro, ma la forma stessa ottagonale presentò minore difficoltà di quella sul rettangolo, e la struttura a sesto

¹⁾ REYMOND, *La sculpture florentine*. Firenze, Alinari, 1898. Vol. II, pag. 80.

acuto ne facilitò la costruzione per modo da far supporre, con ragione, allo stesso Nardini, che venisse innalzata senza armatura.

A tutto ciò si aggiunga la convenienza, per le cupole ottagonali, di un'apertura in alto, e l'opportunità di chiudere quell'apertura con una lanterna; onde la notizia data ✓ dal Villani, che nel 1150 « si fece fare il capannuccio levato in colonne e la mela e la croce d'oro al di sopra », ossia che alla primitiva chiusura fu data allora più nobiltà di finimento. Il Nardini, mettendo in rapporto la lanterna col marmo solstiziale del pavimento, propende a crederne autore Strozio Strozzi († 1052), e riscontra nell'epigrafe che gira attorno allo zodiaco i caratteri del secolo XI, mentre questa figurazione a intarsio del Battistero è contemporanea a quella del San Miniato (1207). E se anche la cupola, com'è più probabile, fu chiusa molto prima, quell'ornamentazione « levata in colonne » deve indicare l'ultimo finimento della rinnovata copertura, confermando così che non solo i lavori costruttivi ma pur quelli decorativi dovevano avviarsi al loro definitivo compimento.

VI

Dei vecchi monumenti (notò il Boito) rimangono per solito notizie o tradizioni o documenti sicuri per gli anni in cui vennero prodotti; mancano, invece, quasi sempre

quelli particolareggiati delle rinnovazioni e delle trasformazioni compiute nei secoli posteriori e per le quali spessissimo l'edificio cambiava forma in ogni sua parte, si trasformava nella pianta, negli alzati, nello stile, tanto da non ricordare in nulla l'edificio che lo precedeva e da non serbare con esso altra analogia se non quella del nome e del sito ¹⁾. Per il Battistero i documenti tacciono pur troppo e sulla fondazione e sulle trasformazioni successive. Le antiche carte non ci hanno conservato che questi ricordi: nell'899 la chiesa di San Giovanni aveva per contitolare san Miniato ²⁾, nel 909 era detta *intra florentinam civitatem* ³⁾; nel 1059 venne di nuovo consacrata dal pontefice Niccolò II ⁴⁾. Succedette al San Lorenzo nella dignità di Cattedrale, e così restò sin verso la metà del secolo XI; dopo il qual tempo se la troviamo talvolta menzionata come la maggior chiesa e associata a Santa Reparata, « si è avuto riguardo a quello che fu, non a quello che era divenuta » ⁵⁾. Siffatta scarsità di notizie tanto più rende necessario l'esame e lo studio del monumento stesso a meglio stabilire il tempo più probabile della sua origine nella forma attuale.

¹⁾ BORRO, *La chiesa di Sant'Abondio e la Basilica di sotto*, in *Architettura del Medio Evo in Italia*, pag. 11.

²⁾ Diploma del Re Berengario dell'anno 899 già pubblicato dall'Ughelli: *Concessimus et condonavimus Ecclesiae Sanctorum Johannis et Miniati[s] que caput est Florentini episcopatus etc.*, cfr. LAMI, *Sanctae ecclesiae florentinae Monumenta*, Vol. I, pag. 564, nota a.

³⁾ LAMI, *Monumenta*, Vol. II, pag. 938, nota b.

⁴⁾ *Spogli Strozziiani di Memoria ecclesiastiche* in Arch. di Stato di Firenze.

⁵⁾ *Firenze antica e moderna*, Vol. I, pag. 34; cfr. RICHA, *op. cit.*, tomo VI, pag. 6-9.



La maggior parte degli studiosi stranieri furono concordi nell'assegnare il San Giovanni al periodo romanico; non però da una seria analisi architettonica del monumento derivarono questa conclusione, ma da alcune circostanze storiche e dal desiderio di far coincidere il più famoso edificio sacro della città col periodo del primo rifiorire del classicismo in Firenze. Nè alcun nuovo argomento, oltre i già noti, ci offre la polemica sorta nel 1855 tra l'Hübsch e il Kugler intorno ai due più importanti edifici cristiani di Milano e di Firenze; il San Lorenzo Maggiore e il San Giovanni ¹⁾.

Il Kugler fu tra i primi che ascrissero il tempio fiorentino al principio del secolo XII; e il fatto che il titolo di Cattedrale passasse appunto in quel tempo dal San Giovanni a Santa Reparata, e l'altro che nel 1117 i Pisani, per la guardia fatta alla loro città durante l'impresa delle Baleari, regalassero ai Fiorentini due colonne di porfido, parvero al dotto tedesco favorevoli argomenti all'ipotesi che in quegli anni appunto si procedesse al rinnovamento della chiesa; e che quel dono delle due colonne non si abbia a spiegare altrimenti che col desiderio di favorire un'intrapresa costruttiva specialmente cara ai cittadini di Firenze. « Con

¹⁾ *Deutsches Kunstblatt*, 1855, pag. 184 e seg., e pag. 228 e seg.: HÜBSCH, *Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand*. — KUGLER, *In Betreff der Antikritik des Herrn D.^r H. Hübsch*.

ciò – conclude – ci pare che venga designato quel tempo, per la costruzione stessa o il principio di essa. Circa la metà del secolo, l'edificio era in ogni modo finito nelle sue parti principali; mentre si sa che nel 1150 fu posta la lanterna in cima alla cupola. L'ornamentazione seguì a poco a poco nei successivi decenni. Nel 1200 fu eseguito il pavimento di marmo; nel 1225, secondo l'iscrizione, il mosaico della tribuna »¹⁾.

Ma oltre il fatto che le colonne dei Pisani posano ai lati della porta principale del San Giovanni, e danno perciò a credere giungessero troppo tardi per essere utilizzate nella nuova costruzione, per altro motivo ancora dal Kugler dissentì lo Schnaase intorno alla data, a suo avviso tarda. « Il fatto che la costruzione ha un'abside per l'altare mostra chiaramente che non era ancora adibita ad uso di Battistero, e per conseguenza la sua origine deve risalire molto avanti il 1128; quindi proprio nell'undecimo secolo »²⁾. Eccoci, così, di nuovo alla questione dell'abside.



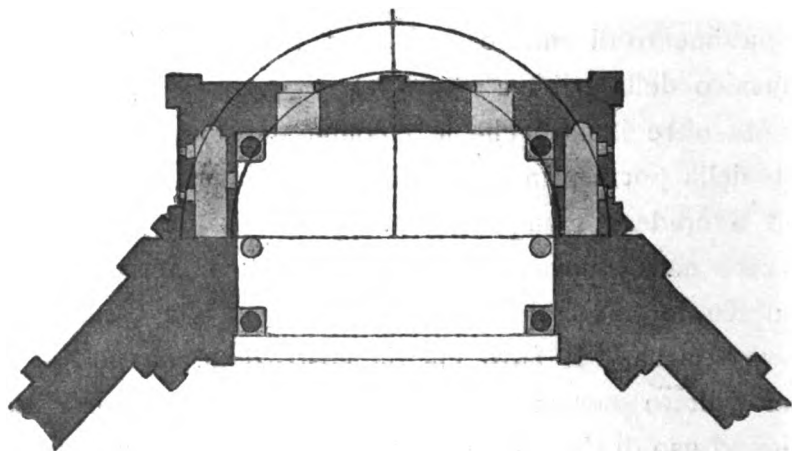
Già dicemmo, col Nardini, come tutte le disposizioni murarie su quel lato del Battistero ov'è l'abside mostrino evidentemente di essere state, anche nei particolari più piccoli, preordinate all'esistenza dell'arco trionfale interno;

¹⁾ KUGLER, *Geschichte der Baukunst*, Vol. II. pag. 58, 59.

²⁾ SCHNAASE, *Geschichte der Bildenden Kunst*, Vol. IV, pag. 442, nota.

onde l'impossibilità che la così detta scarsella venisse aggiunta in epoca posteriore ¹⁾.

L'esame poi della fondazione semicircolare della primitiva tribuna, scoperta negli scavi del 1895, ha mostrato



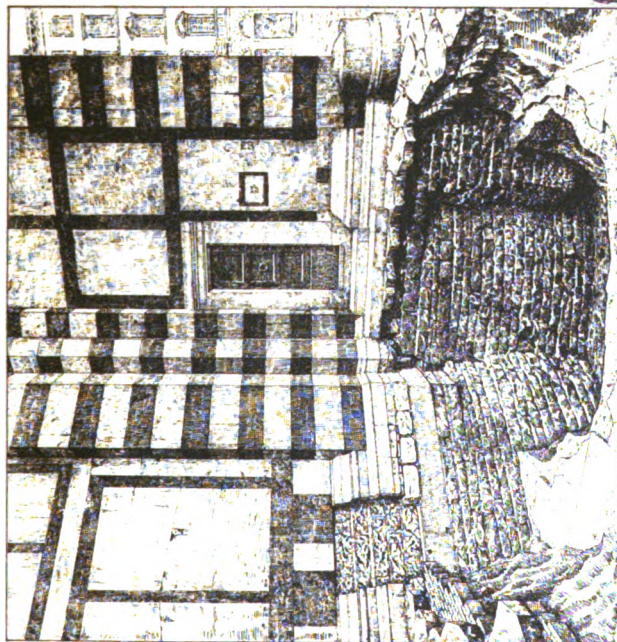
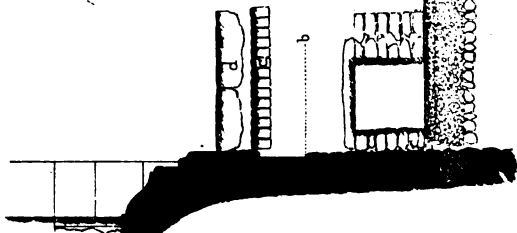
Accenno schematico della tribuna primitiva

(Dal Nardini)

nel combaciamento esatto di questa costruzione con il corpo ottagonale, nel suo preciso incentramento, nella regolare altezza e uniforme qualità dei pietrami, nonchè

¹⁾ *Rapporto dell'architetto Corinti alla Commissione storico-artistica Comunale*; n. 65, 14 settembre 1895: « Si è scavato dietro alla tribuna di San Giovanni, e si è trovato il muro circolare già veduto quando, nell'agosto 1887, fu ivi scavato per collocare il tubo dell'acqua potabile, come rilevasi dal rapporto dell'ing. Frascchetti nella *Nazione* del 7 agosto 1887. Il cerchio di questo muro, di notevole spessore, trova il suo centro sulla metà del lato di ponente dell'ottagono, che segna la pianta del tempio. Questo muro, per diverse sue riseghe, va via via allargandosi

Disposizione della capella-
razioni fatte sul tergo della
tribuna e sul lato meridionale
del tempio di S. Giovanni nel
l'agosto-settembre 1895.



Veduta prospettica delle fondazioni ori-
ginarie del tempio di S. Giovanni e di quel-
le successive per l'aggiunta fallata della
tribuna

Attrezzature:

- a. Sella di un piedistallo marmoreo romano
b. Livello del suolo primitivo del quale sorse il tempio
c. Altare primitivo del tempio
d. Altare romano
e. Sella di un piedistallo marmoreo romano
f. Sella di un piedistallo marmoreo romano
g. Sella di un piedistallo marmoreo romano

88888. Filari di pietra di
marmo greco e di
marmo romano, ma scelti in
alla forza per dar posto
ai marmi.

h. Filare di marmo greco
i. Filare di marmo romano
j. Filare di marmo romano
k. Filare di marmo romano
l. Filare di marmo romano
m. Filare di marmo romano
n. Filare di marmo romano
o. Filare di marmo romano
p. Filare di marmo romano
q. Filare di marmo romano
r. Filare di marmo romano
s. Filare di marmo romano
t. Filare di marmo romano
u. Filare di marmo romano
v. Filare di marmo romano
w. Filare di marmo romano
x. Filare di marmo romano
y. Filare di marmo romano
z. Filare di marmo romano

u. Muro costruitore ad
chiaro al lato di ponente
del tempio allegato
v. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
w. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
x. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
y. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
z. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo

p. Muro romano
q. Piedistallo marmoreo ro-
mano

r. Piedistallo marmoreo ro-
mano
s. Piedistallo marmoreo ro-
mano
t. Piedistallo marmoreo ro-
mano
u. Piedistallo marmoreo ro-
mano
v. Piedistallo marmoreo ro-
mano
w. Piedistallo marmoreo ro-
mano
x. Piedistallo marmoreo ro-
mano
y. Piedistallo marmoreo ro-
mano
z. Piedistallo marmoreo ro-
mano

u. Muro costruitore ad
chiaro al lato di ponente
del tempio allegato
v. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
w. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
x. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
y. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
z. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo

p. Muro romano
q. Piedistallo marmoreo ro-
mano

r. Piedistallo marmoreo ro-
mano
s. Piedistallo marmoreo ro-
mano
t. Piedistallo marmoreo ro-
mano
u. Piedistallo marmoreo ro-
mano
v. Piedistallo marmoreo ro-
mano
w. Piedistallo marmoreo ro-
mano
x. Piedistallo marmoreo ro-
mano
y. Piedistallo marmoreo ro-
mano
z. Piedistallo marmoreo ro-
mano

u. Muro costruitore ad
chiaro al lato di ponente
del tempio allegato
v. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
w. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
x. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
y. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo
z. Muro al piano, una fun-
te al lato, di scorcio del
tempio primitivo

p. Muro romano
q. Piedistallo marmoreo ro-
mano

nello stesso numero di filari dell'abside e della chiesa, la contemporaneità delle due costruzioni.

Il San Giovanni, quindi, quale noi oggi lo vediamo, è sorto dopo il Mille e non ha avuto alcuna modificazione essenziale nel suo organismo costruttivo; nè i documenti ricordati sopra contrastano alle conclusioni cui lo studio del monumento ci ha condotti, ove essi si riferiscano, come tutto induce a credere, ad un più antico e diverso edificio, il quale, anche secondo la nostra opinione, ebbe origine sotto la Signoria longobarda.

VII

Scrisse il Lami, « che al tempo della nostra regina Teodelinda, la quale fu quella che elesse per protettore del regno de' Longobardi san Giovan Battista, i Fiorentini secondando il genio divoto della loro sovrana, vollero erigere una chiesa ad onore di quel Santo ».... e la fabbricarono fuori delle mura, secondo l'uso degli antichi fedeli cristiani i quali « erano consueti di edificar le Cattedrali

alla base, e dopo quattro di queste lo vediamo attraversare lo smalto di un pavimento romano.... di mosaico.

« La tribuna, o scarsella, come si chiamava, che è di pianta rettangolare, venne a posare sopra questo muro circolare; e per edificarla si doverono fare delle fondazioni suppletive ai suoi angoli, che non trovavano riposo sul muro circolare. Per questa non contemporaneità e per questa discontinuità nella fondazione, la tribuna aggiunta alla chiesa venne a fendersi in più parti dalla base alla vòlta ».

fuora delle città, benchè nelle più prossime vicinanze ». E ben avverte, proseguendo, che molte città edificarono le loro chiese « talmente nell'estremo, e come sulle mura, che vi è tutta l'apparenza che in antico, prima che queste città si ampliassero, ed allargassero il circuito delle mura, rimanessero fuora del cerchio anteriore delle medesime » ¹⁾.



È noto che l'antico Palazzo del Vescovo sorse direttamente sopra costruzioni romane delle quali ha conservato in pianta l'andamento dei muri, come in elevazione una qualche traccia dei muri stessi. Esso formava un lungo rettangolo compreso fra la Piazza dell'Olio e quella di San Giovanni, il cui lato corto veniva ad essere parallelo all'attuale Via dei Cerretani dalla quale distava sei metri ²⁾. Da questo lato si rinvennero, infatti, gli avanzi dell'antica Porta del Vescovo o del Duomo con

¹⁾ LAMI, *Lessioni*, Vol. I, pag. 59-60.

²⁾ *Rapporto dell'architetto Corinti*, n. 24, 30 novembre 1894. « Dell'antico Episcopio la parte più conservata, per le tracce venute fino a noi, è quella che dalla porta antica della città si estendeva verso Piazza dell'Olio. È in questa parte della episcopale dimora, che si trova la sala d'udienza, nella quale ai legnami dell'antico solaio vennero sostituite le volte a crociera, sostenute da due robusti pilastri di pietra, dei quali uno è sempre visibile nel mezzo dell'attuale sala ridotta. L'altra parte, forse più antica, dell'Episcopio, ma più manomessa, specialmente per la riduzione fattane dal Dosio, è quella che si estendeva verso S. Giovanni, la quale doveva protrarsi sulla piazza attuale al di là della facciata stessa del Dosio ».

le sue robuste torri ¹⁾; e a questa si congiunsero più tardi le mura, che dalla Postierla dei Visdomini (al principio dell'attuale Via dei Servi) facevano capo a Santa Maria in Campo.

Ma in quelli stessi scavi apparvero, dal lato opposto, sotto la Volta dei Pecori, gli avanzi di un'antica torre, che si staccava dal suolo con uno zoccolo massiccio alto un metro, formato di filaretto; e a questa si congiungevano grossi muri in direzione dell'antica chiesa di San Cristoforo degli Adimari ²⁾. E poichè di antiche mura si rin-

¹⁾ Cfr. *Rapporti Corinti*, n. 54, 28 giugno 1895; n. 55, 6 luglio 1895; n. 58, 26 luglio 1895; n. 61, 16 agosto 1895. « *Exstant adhuc rotundae turres et portarum monumenta, quae nunc episcopatus connexa sunt, quae, qui Romae videri, non videbit solum, sed jurabit esse Romana, non solum qualia sunt Romae moenia latericia coctilique materia, sed et forma* ». COLUCCIO SALUTATI, *Invectiva*. Cfr. DAVIDSOHN, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, pag. 10.

²⁾ *Rapporto dell'architetto Corinti*, n. 24, 30 novembre 1894, cfr. anche il Rapporto n. 52, 12 giugno 1895, in cui si legge: « Rinnovandosi adesso il tubo del gas lungo la Via dell'Arcivescovado, è venuto a scoprirsi, per il cavo fatto, lo zoccolo o base di un'antica torre, che stava sull'angolo della Via dell'Arcivescovado e della Volta dei Pecori. Questa torre, per quella parte di elevazione, 70 cent., che ancora ne rimane sotto l'attuale piano stradale, è formata di un bel filaretto, e misura, alla base, sul lato occidentale ora scoperto, metri 7.30. Lo spessore dei muri di elevazione era di metri 1.45. Ora il suo tronco si trova per intero sull'area pubblica. Quivi a metri 1.20 sopra il lastrico romano, si trova il suolo dal quale si erge la torre; a metri 2.30 sopra il lastrico stesso si trovava quello della vecchia Via dell'Arcivescovado, e a metri 2.60 trovansi l'attuale piano stradale. Dalla fondazione a questa torre viene investita la strada romana, corrispondente sotto la Via dell'Arcivescovado, nella sua incrociatura con altra strada romana, che si dirige verso levante. Di questa strada vedemmo il piano lastricato quando dai signori Rossi e Ceci si fecero, sul lato meridionale della piazza di S. Giovanni, le fondamenta della nuova fabbrica ».

vennero le tracce al principio della Via de' Calzaioli, quasi in faccia al Vicolo degli Adimari (e v'è tuttora del rinvenimento il ricordo)¹⁾ mura che per l'attuale Via dell'Oche andavano a unirsi alla Postierla di San Benedetto o dei Tedaldini (onde l'altra iscrizione: *semper restituenda ac servanda antiquitas*), non par dubbio che questo dovesse essere il più antico cerchio della Città medievale²⁾, e che il San Giovanni restasse fuori di esso « benchè nelle più prossime vicinanze »³⁾, secondo l'antico uso, e la concorde affermazione degli scrittori. In seguito, le mura vennero a contenere anche il nuovo tempio sorto di pianta « affine di servire pe' l Battesimo e non altrimenti nel suo principio »³⁾, non però secondo vorrebbero il Manni e il Lami, quale una dipendenza di Santa Reparata che divenne Cattedrale tanti secoli dopo.



Troppo triste si è da qualcuno raffigurata la condizione di Firenze nel periodo longobardo⁴⁾, al quale, invece, più recenti studi ascrivono il primo vigoreggiare ed affer-

¹⁾ BIGAZZI, *Iscrizioni e Memorie della Città di Firenze*. Firenze, 1887, pag. 207: « Che da mezzogiorno a ponente | qui volgesse il primo cerchio delle mura di Firenze | le fondamenta ritrovate | confermano ». Così suona l'iscrizione oggi spostata per far luogo a una brutta insegna dei magazzini della Fabbrica Lombarda di telerie.

²⁾ Cfr. UCCELLI, *Lecture sulle Antichità di Firenze* in *Atti della Società Colombaria di Firenze*. Firenze, 1893. Rapporto III, pag. 23-25.

³⁾ MANNI, *Principj della religione cristiana in Firenze*, pag. 73.

⁴⁾ Cfr. NARDINI, *op. cit.*, pag. 18-19 e 75.

marsi della nuova gente predestinata ad avere tanta parte nella storia d'Italia e nella cultura dell'evo moderno. Intorno a questo tempo, i vescovi fiorentini accrebbero il loro potere e la loro influenza, mentre nella città s'incominciavano le nuove costruzioni di edificî ecclesiastici e civili.

Le torri che i longobardi innalzarono a scopo di guardia e di osservazione, fra cui il *Guardingo*, che sorse sull'antico teatro romano, le *burrelle* o prigioni, i monasteri e le chiese, delle quali due dedicate a San Michele, una a San Giovanni, e una a San Pietro in *coelo aureo*, confermano l'attività edilizia di quel periodo ¹⁾. Nulla di strano, quindi, che durante la generale conversione dei longobardi al cristianesimo, dovuta all'opera di papa Gregorio, efficacemente aiutato dalla regina Teodolinda, si costruisse su pianta ottagonale, secondo la forma tradizionale, il Battistero fiorentino. Ma quella fabbrica primitiva dovette essere ben lontana dalla grandiosità e dalla magnificenza del tempio attuale, mentre la maggior parte dei battisteri di stile lombardo appaiono costituiti da un recinto poligonale, quasi sempre ottagonale, coperto da tetto a cavalletti o da volta, con un bacino nel centro per il fonte ²⁾.

Modesta costruzione, dunque, anche questa fiorentina, che solo a cagione dell'essere così felicemente situata, divenne poi la chiesa maggiore, più che vera e propria Cattedrale, come conferma il vedere riserbato alla nuova

¹⁾ DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*. Cap. III, pag. 70-73.

²⁾ DARTEIN, *Architecture Lombarde*, pag. 399.

Santa Reparata l'onore di accogliere, forse appena condotta a compimento, il corpo di san Zanobi, e più tardi quelli dei due pontefici, morti in Firenze, Vittore II († 1057), e Stefano IX († 1058).

Comunque sia, il vecchio edificio adibito ad uso di Cattedrale e insieme di Battistero, associò al nome del Battista quello del martire fiorentino san Miniato, ed ebbe aggiunto l'abside per le esigenze del culto.



Quando il Nardini dimostrò che il San Giovanni, così com'è, nacque con le sue tre porte e la tribuna; che i lati dell'ottagono dove sono queste aperture presentano, rispetto agli altri, maggiore larghezza; che tanto all'interno quanto all'esterno l'intercolunnio è più spaziato per lasciare più libero e ampio adito alle porte, e che nel lato prospiciente il Duomo questo intercolunnio è anche maggiore perchè appunto la porta che vi si apriva doveva essere la principale ¹⁾, non pensava che questi dati avrebbero posto in serio pericolo la sua tesi.

Ammettendo, infatti, il Battistero costruito nel iv secolo e subito dopo il Palazzo del Vescovo ²⁾, è lecito domandare, allora, d'accordo con tutti i più antichi scrittori, se può credersi che il monumento mancasse di quel solo

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 96 e nota.

²⁾ RISTORI, *Alcune notizie sul Palazzo del Vescovo fiorentino*. Estratto dall'*Archivio Storico Italiano*. Serie V, Tomo XVIII, Anno 1896, pag. 4-5.

accesso che appariva il più strettamente necessario, per essere da quel lato l'Episcopio, mentre dagli altri lati erano soltanto orti, campi e mura; o se fosse possibile che le porte del tempio venissero disposte in modo affatto contrario ai bisogni e alle esigenze del clero, specie quando nulla impediva di aggiungere dove meglio piacesse quell'abside.

Che il Palazzo del Vescovo fosse provvisto di un atrio è attestato dai documenti; se poi quest'atrio si prolungasse così da investire il Battistero, e da servire nel tempo stesso al Palazzo e alla Chiesa, non abbiamo dati sufficienti per stabilire ¹⁾: certo, le antiche carte confermano che la casa del Vescovo fronteggiava il San Giovanni, anzi, che l'atrio del Palazzo rispondeva davanti alla Basilica ²⁾.

¹⁾ In una carta dell'Archivio Arcivescovile di Lucca dell'anno 897, già pubblicata dal Muratori (cfr. *Memorie e documenti per servire all'istoria della Città e Stato di Lucca*. Vol. IV; 2, App. 70) si legge, che Amedeo Conte di Palazzo, mandato in Toscana dall'imperatore Lamberto per rivendicare alcune possessioni di chiese e terre al Vescovo di Lucca, venne in Firenze *in domum episcopi ipsius civitatis, in atrio ante basilica S. Joannis Baptiste*. (Arch. di Lucca † n. 5). Da questo documento il più recente storico di Firenze vorrebbe che proprio davanti al San Giovanni, dal lato ov'è la scarsella, fosse anticamente un atrio (*Geschichte von Florenz*, pag. 72 e pag. 862, n. 4), confermando così l'ipotesi avanzata dal Borghini, dal Richa e da altri molti. Ma il documento citato ci fa conoscere soltanto che di fronte al San Giovanni era il Palazzo del Vescovo, con un atrio, non già che l'atrio facesse parte dell'antica basilica, come del resto viene confermato dall'altra carta pubblicata dal Lami, dell'anno 967, che incomincia così: *Dum in Dei nomine, in Civitate Florentina, in atrio domus episcopatus B. Joannis, episcopio ipsius civitatis*, ecc. (LAMI, *Monumenta*, Vol. I, pag. 85, nota).

²⁾ RISTORI, *op. cit.*, pag. 5.

L'ingresso, dunque, era dalla parte dell'Episcopio; il fonte nel centro; l'altare, secondo l'uso, addossato al fonte e volto ad oriente; e forse, come fu supposto ¹⁾ un cerchio interno di colonne stava a sostegno di una più modesta copertura, secondo il tipo e il carattere delle costruzioni lombarde. Quando l'edificio fu adibito ad uso di Cattedrale, per non ingombrare lo spazio davanti alla costruzione già intrapresa di Santa Reparata, l'abside, dove trovò posto l'altare, fu dovuta aggiungere, di necessità, dal lato di ponente; l'altare fu uffiziato alla romana, e così restò sino all'anno indicato in questa notizia dello Strozzi: « 1336, si volta l'altare dall'altra parte e in testa vi si colloca il tabernacolo, dentrovi la statua di San Giovanni, e ai lati due angioi scolpiti da Andrea Pisano » ²⁾.

Ma l'attuale Battistero, nato — come dicemmo — con la *scarsella* e le tre porte, non può aver nulla a che fare con quello che abbiamo or ora descritto; onde potrebbe concludersi che un antico edificio lasciasse più tardi il posto al nuovo e presente ³⁾. Così soltanto s'intenderebbe come gli scrittori fiorentini, facendo del vecchio e del nuovo un unico monumento, si siano dati ad immaginare modificazioni e rifacimenti che l'esame della costruzione stessa ha dimostrato impossibili, e non mai, infatti, apportati alla chiesa attuale.

¹⁾ MOTHEZ, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, pag. 253, e nota.

²⁾ *Spogli Strozziiani di Memorie ecclesiastiche* in Archivio di Stato di Firenze.

³⁾ Cfr. SCHNAASE, *Geschichte der Bildenden Künste*. Vol. IV, pag. 442, nota. — LÜBKE, *Geschichte der Architektur*. Vol. I, pag. 609. — FREY, *Die Loggia dei Lanzi*, pag. 62.

Tutte le disposizioni architettoniche di essa ci appaiono fatte e volute in dipendenza, immediata e necessaria, dalla preesistente Santa Reparata. Che poi il San Giovanni sorgesse dopo la costruzione di questa basilica è dimostrato dalla sua stessa magnificenza in troppo aperto contrasto con la « molto grossa forma », come la disse il Villani, della chiesa, che doveva poco dopo diventare la Cattedrale fiorentina.

Cercò, è vero, l'Hübsch di rendere più semplici le questioni immaginando il San Giovanni spoglio di ogni decorazione marmorea; ma non si riesce in ogni modo ad ovviare alle difficoltà così sapientemente dimostrate dal Nardini, le quali non ci consentono di ammettere che all'edificio, qual è, fosse chiuso l'unico accesso con l'abside, per aprirvi quindi le nuove e attuali tre porte.



Ove si ricordi piuttosto che il 6 novembre del 1059 la chiesa veniva di nuovo consacrata dal pontefice Niccolò II, parrà ragionevole che questa nuova consacrazione si debba riferire non già, come vorrebbe il Nardini, al semplice trapasso della chiesa da Cattedrale a Battistero, o al trasporto del sacro fonte da un luogo ad un altro (mai che si sappia esso fu removed dal San Giovanni) ma a lavori di maggior importanza eseguiti al monumento ¹⁾. Questa supposizione troverebbe conferma nel fatto che lo stesso ponte-

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 83.

fice, nello stesso anno della sua dimora in Firenze, consacrò non solo la chiesa di San Lorenzo, allora rinnovata, ma pur quella di Santa Felicità, radicalmente restaurata e abbellita.

Tutto dunque concorre a far credere che quando si pensò di rendere più degna l'antica basilica posta su quel *Monte del Re* dove il Santo fiorentino fu sepolto, anche al Battista, tornato solo titolare della chiesa, e divenuto Patrono della Città, si volesse consacrato più ricco e magnifico tempio. Ma nel desiderio di non togliere venerazione ed antichità al monumento, si ripeté dell'antico la forma generale, cosicchè il nuovo non dovesse parere, e non fosse effettivamente, che il primitivo e vetusto fonte rinnovellato ¹⁾.



Quale necessità di tribuna può aver mai un Battistero? si è chiesto il Nardini. Ma poichè nel nuovo edificio si ripeteva il tipo della vecchia costruzione era naturale che quella tribuna, aggiunta al corpo ottagonò della chiesa, si volesse mantenuta nel rifacimento.

Una mutazione, tuttavia, si ebbe nella struttura di essa da semicircolare a rettangolare; mutazione, sempre secondo il Nardini, avvenuta nel 1050, quando il San Giovanni da Cattedrale diventò Battistero: « E poichè con quella tra-

¹⁾ Documenti sicuri di un rinnovamento avvenuto fra l'XI e il XII secolo sono i caratteri decorativi delle formelle che ricingevano la vasca battesimale, rinvenute dall'architetto Castellucci e conservate in una stanza dell'Opera.

sformazione della chiesa la sua forma circolare non era più d'obbligo, si ricostruì in forma rettangolare, forse anche per acquistare spazio dinanzi al Vescovato » ¹⁾. L'acquisto, in tutti i modi, si riduceva a tanto poco, che non crediamo per questo solo si fosse indotti al mutamento, il quale (e il carattere della decorazione esteriore della tribuna, diverso in qualche modo dal resto dell'edificio, conferma la sua più tarda origine), fu dovuto piuttosto all'impossibilità di adattare quel partito decorativo a grandi lastre di marmo, con le quali era già rivestito il corpo ottagonale della chiesa, alla forma circolare della primitiva *scarsella*.

Se dunque ripugnava ad ammettere nel iv secolo una chiesa cattedrale costruita sin dall'origine nella forma dell'attuale Battistero, nulla di strano che alla primitiva e fondamentale struttura ottagonale si fosse costretti ad aggiungere quella appendice giustificata soltanto dalle esigenze del culto, e mantenuta, per comodo, nel rifacimento.

Il fatto, nuovo se in quella forma, non sarebbe più tale se prodotto di una susseguente modificazione. Anche nel Battistero di Nocera, per le medesime necessità si aggiunse un'abside semicircolare al corpo rotondo dell'edificio ²⁾, così nel San Tommaso di Almenno ³⁾ e nell'antico Battistero di Sant'Ansano a Dofana in provincia di Siena ⁴⁾.

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 93.

²⁾ ISABELLE, *Les Edifices circulaires et les dômes*. Paris, 1855. Tav. 39, pag. 87-89.

³⁾ DARTEIN, *Architecture Lombarde*, pag. 388-394. Tav. 92, 93.

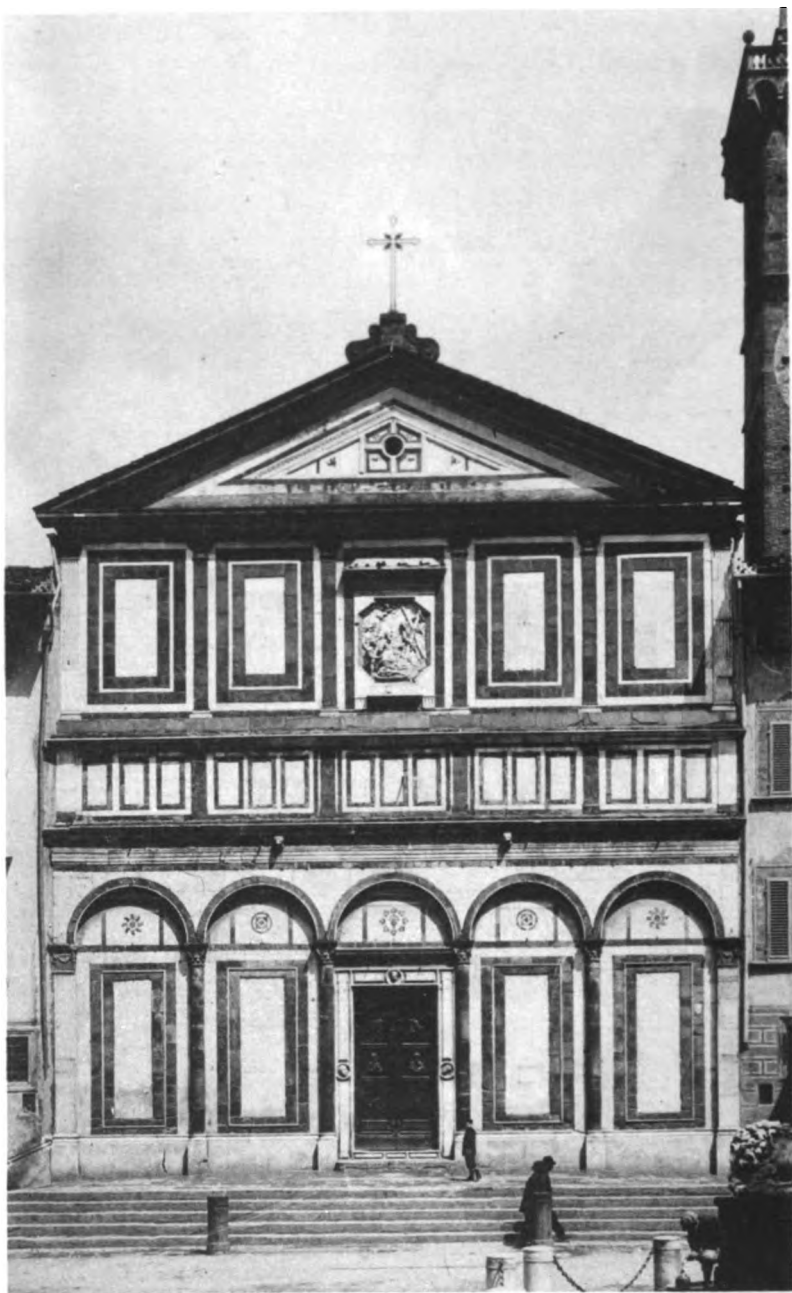
⁴⁾ CANESTRELLI, *L'Architettura Medioevale a Siena e nel suo antico territorio*. Siena, 1904, pag. 21.

Ma questa aggiunta non si sarebbe mai potuta fare all'attuale edificio (e le ragioni furono già ampiamente svolte); onde la conferma del rinnovamento avvenuto nell'xi secolo.

Quale difficoltà, del resto, ad ammettere in questo periodo e contemporaneamente agli altri monumenti fiorentini anche il *bel San Giovanni*?

VIII

Firenze, sebbene sorta più tardi di altre città toscane a libertà, vide sin dai primi anni del secolo xi accrescere intorno alla cerchia antica delle sue mura e chiese e monasteri e abbazie. La madre del Conte Ugo marchese di Toscana edifica la nobile e famosa Badia. Quasi nei medesimi tempi si erige quella di San Salvatore a Settimo; l'Oratorio di San Salvi fuori della città diviene monastero di San Benedetto; i monaci di quel glorioso Ordine cluniacense, cui tanto deve tutta l'architettura medievale, occupano la chiesa di Sant'Andrea; il vescovo Ildebrando riedifica sontuosamente San Miniato; la basilica di San Lorenzo e la chiesa di Santa Felicità sono rinnovate e abbellite. E grandi donazioni vediamo in questo tempo fatte alla chiesa maggiore, onde al generale risveglio del sentimento religioso, che ebbe in san Giovanni Gualberto il più strenuo campione, si deve indubbiamente l'impulso ad abbellire i sacri edificii, e a renderli più degni della rinascenza città.



SANT' ANDREA DI EMPOLI

Tali abbellimenti trovarono larghi aiuti negli Ordini monastici, e in special modo nei benedettini, cui si deve la edificazione delle due abbazie di Firenze e di Settimo, delle quali, a testimoniare la sapienza dei costruttori, rimangono i due originali e caratteristici campanili; nonchè della chiesa di San Miniato, della Badia di Fiesole e fors'anche della stessa Pieve d'Empoli. Ma intorno a tutte queste costruzioni, disgraziatamente, sono arrivate a noi troppo poche notizie.

La Pieve d'Empoli porta sulla facciata l'anno 1093¹⁾; la costruzione della chiesa di San Miniato si sa iniziata verso il 1018; quasi nello stesso tempo si vuole edificata quella dei Santi Apostoli; poco dopo la Badia di Fiesole, e a questi susseguono – ma con tracce palesi di qualche decadimento – il San Salvatore al Vescovado e Sant'Jacopo Soprarno.



La Pieve d'Empoli non serba oggi della sua originaria e primitiva struttura che la facciata, la quale, evidentemente, deriva da quella di San Miniato. Questa imitazione si spiega facilmente con le relazioni, allora esistenti, fra il monastero

¹⁾ Nel fregio ricorrente al disopra delle arcate è scolpita la seguente iscrizione: HOC · OPUS · EXIMII · PRAEPOLLENS · ARTE · MAGISTRI · BIS · NOVIES · LUSTRIS · ANNIS · TAM · MILLE · PERACTIS · AC · TRIBUS · EST · CEPTUM · POST · NATUM · VIRGINE · VERBUM · QUOD · STUDIO · FRATRUM · SUMMOQUE · LABORE · PATRATUM · CONSTAT · RODULFI · BONIZONIS · PRESBITERORUM · ANSELMI · ROLANDI · PRESBITERIQUE · GERARDI · UNDE · DEO · CARI · CREDUNTUR · ET · AETHERE · CLARI.

di San Miniato e la Pieve empolese, la quale « passò alla diocesi fiorentina nel tempo di Ildebrando vescovo di essa, e si è mantenuta sempre la prima chiesa di tutta la diocesi dopo la Pieve di San Giovanni » ¹⁾. A confermare del resto le strette relazioni fra i due monasteri si legge nel diploma del Vescovo stesso com'egli donasse fra le altre cose al Cenobio fiorentino *curtem quoque de Impoli cum suis pertinentibus quae est sita infra territorium de Plebe S. Andreae* ²⁾.

L'interno fu ridotto nel secolo scorso da tre navate alla forma attuale; ma il modello della sua struttura si può riconoscere nelle due chiese fiorentine di San Miniato e dei Santi Apostoli.



Sulle rovine dell'antica basilica dedicata a San Miniato, si rinnovò, intorno al 1018 ³⁾, per merito del Vescovo Ildebrando,

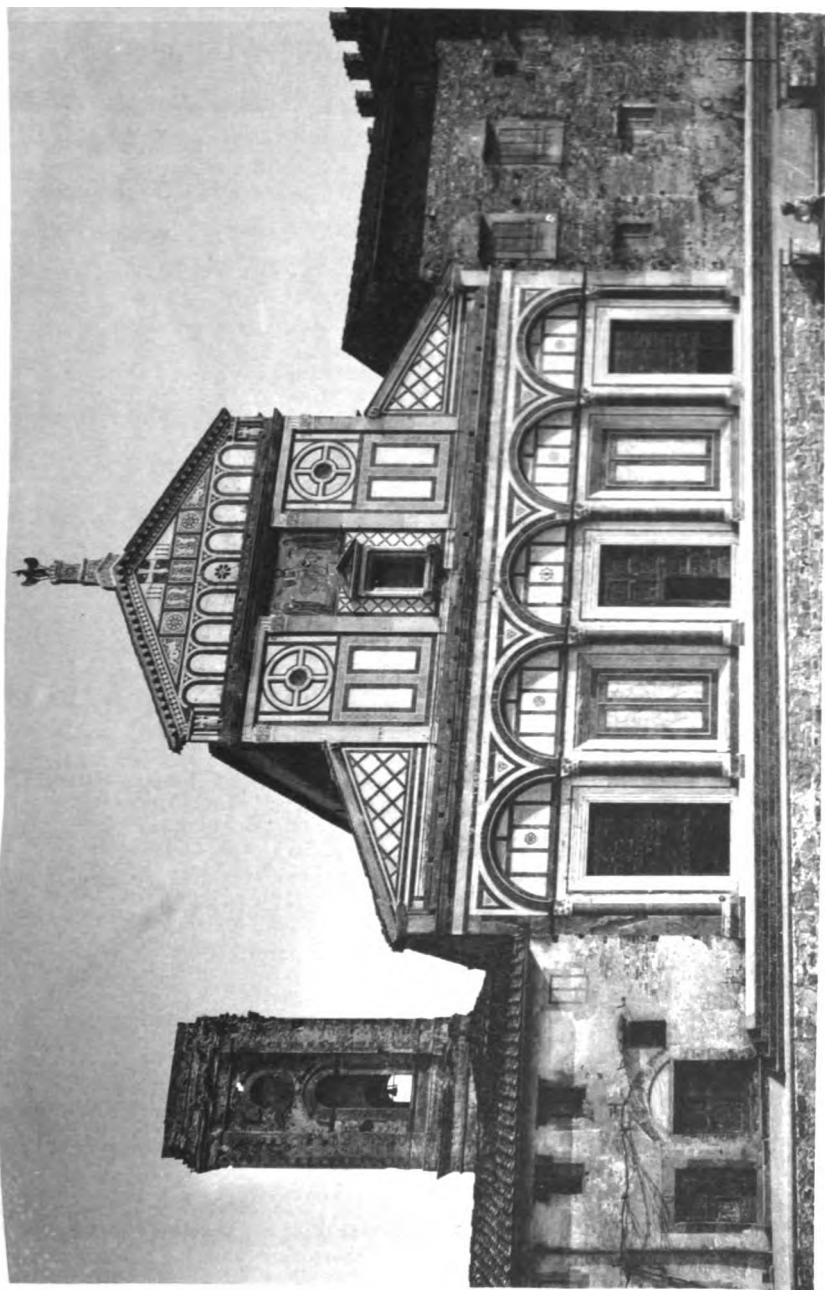
la chiesa che soggioga
la ben guidata sopra Rubaconte.

Già Carlo Magno aveva fatto alla primitiva basilica una donazione, e Ildebrando, *pauperis loci surgentem speciem am-*

¹⁾ MANNI, *Osservazioni istoriche sopra i Sigilli antichi*, tomo XI, pagine 83-89.

²⁾ BERTI, *Cenni storico-artistici per servire di guida ed illustrazione alla insigne basilica di San Miniato al Monte e di alcuni dintorni di Firenze*. Firenze, 1850, pag. 180.

³⁾ DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, pag. 72 e 133; *Forschungen*, pag. 35.



SAN MINIATO

*pliauit*¹⁾. Ma impedito il Vescovo fiorentino dalla morte, *quae fuerant necessaria explere non valuit*.

In un documento di Enrico IV (circa 1062) si parla del compimento dell'edifizio *decenter constructum* e *ut modo cernitur honorabiliter restauratum*²⁾; può dirsi, quindi, che il lavoro, alacrementemente condotto, fosse in gran parte terminato, e pure in quell'ordine inferiore della facciata che qualcuno ritenne del secolo XIII o del susseguente³⁾, dimenticando che la facciata della Pieve di Empoli porta l'anno 1093, e che, se questa deriva da quella i suoi caratteri decorativi, non deve sorprendere che il suo modello risalga alla seconda metà del secolo XI.

Il San Miniato è una basilica a tre navi spartita trasversalmente per mezzo di grossi pilastri quadrati cui si addossano quattro mezze colonne. Questi pilastri crociformi sostengono gli archi trasversali tanto nella navata maggiore quanto nelle minori; e per mezzo dei muri, che si sollevano sugli archi sino al tetto, la basilica è divisa effettivamente in tre campate. In ciascuna di queste, fra i pilastri, stanno due colonne che sorreggono archi tondi, in modo che la sezione longitudinale della chiesa presenta tre gruppi di tre arcate ciascuno. In fondo alla nave mediana si apre l'abside semicircolare.

¹⁾ Il Vescovo Ildebrando ordinò questa chiesa di San Miniato (ch'egli disse esser propria di San Giovanni cioè del Vescovado di Firenze) a Monastero. LAMI, *Monumenta*, Vol. I, pag. 23 nota. Cfr. BERTI, *op. cit.*, pag. 77.

²⁾ DAVIDSOHN, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florens*, pag. 35.

³⁾ RIVOIRA, *Architettura Lombarda*. Vol. I, pag. 317.

Al principio dell'ultima campata il piano della chiesa è sollevato sino a tre quinti dell'altezza delle colonne, che di tanto restano nascoste, dando così origine in alto, al coro; in basso, alla cripta. A questa, si accede per cinque valichi arcuati, dei quali tre comprendenti la larghezza della navata maggiore; due, una parte delle navate minori, di cui l'altra parte è occupata dalle scale che conducono al coro. Nella navata centrale ciascuno dei grandi archi trasversali, destinati ad ottenere un solido e razionale concatenamento della fabbrica, è coronato da un timpano che segue l'inclinazione del tetto; e fra un arco e l'altro quattro cavalletti visibili posano sopra le mensole sporgenti dal muro, nel quale si aprono cinque finestre ad arco tondo, mentre le navate minori sono coperte da correnti di legno a spiovenza. Gli archi hanno le ghiere modinate di marmo verde; i muri e i timpani dell'ultima campata, sono incrostati di marmi bianchi e verdi a disegni geometrici; i capitelli rimontano in parte al tempo della costruzione, in parte a edifizî pagani. Nell'insieme un sentimento classico si avverte e nella pianta e nei particolari decorativi, che, nel bel mezzo del secolo XI, desta meraviglia.

Lo stesso sentimento e gli stessi caratteri si riscontrano nella facciata, della quale il corpo inferiore presenta nelle linee generali un organismo dei più classici, modificato soltanto dall'arco voltato sulla colonna.

Ma la soprelevazione centrale spetta ad età più tarda. Non solo è scomparsa la semplice e severa eleganza dell'ordine inferiore, ma è evidente che per dar posto al mosaico si tolse la decorazione marmorea sopra la

[illegible]

2. *Staphylococcus aureus* (Staph. aureus) is a common cause of skin infections, such as abscesses, boils, and impetigo. It is also responsible for more serious infections like pneumonia and sepsis.



INTERNO DI SAN MINIATO

finestra di centro. Anche le formelle intarsiate del frontespizio rivelano la imitazione delle forme ornamentali del pavimento (1207); e le cariatidi ai due lati e le due teste virili barbute, nonchè quelle dei leoni, mostrano chiara l'impronta della scuola romanica toscana. Nella fronte del San Miniato, quindi, si debbono riconoscere tre maniere distinte: una, più classica, ossia di carattere schiettamente fiorentino, nella parte inferiore (sec. XI); l'altra che rientra nel genere delle costruzioni romaniche (sec. XII): mentre il frontespizio terminale si deve riportare – come abbiamo già detto – al principio del secolo XIII.



Quell'impronta classica che rende così caratteristica la parte inferiore della facciata e le decorazioni interne del San Miniato, si palesa anche meglio nella chiesa dei Santi Apostoli: una basilica a tre navi, sorretta da colonne di marmo verde di Prato; con capitelli composti ad eccezione dei due primi corinzi. E come questi capitelli, sormontati da una specie di pulvino, secondo l'uso comune in Firenze, fanno dire all'Hübsch che questo sistema « costituisce l'indizio principale e più costante dei capitelli appartenenti all'architettura cristiana primitiva; »¹⁾ così gli archivolti modinati di verde di Prato « si accostano – secondo il Nardini – alle consuetudini classiche più di quelli del San Miniato ed accennano per conseguenza ad una mag-

¹⁾ Cfr. HÜBSCH, *op. cit.*, e NARDINI, *op. cit.*, pag. 38.

giore antichità » ¹⁾. Ma la costruzione della chiesa attuale non può riportarsi al di là del Mille, anche se una tradizione (non però molto antica) vanta per fondatore lo stesso Carlo Magno. Come notò il Cattaneo, basta il confronto di tutti i più minuti particolari con quelli analoghi del San Miniato per concludere « senza esitanza » che i due monumenti « sono coevi » ²⁾.

Troviamo in entrambi, certe particolarità condotte con tanta eccellenza, da confermare l'abilità dei costruttori e degli artefici: ma in special modo nella chiesa dei Santi Apostoli i capitelli accuratamente lavorati rivelano tanta sapiente maestria nell'interpretazione dell'antico, che, non nell'undecimo secolo, ma si potrebbero credere scolpiti in pieno Quattrocento.



Se le costruzioni che abbiamo ricordate sembrano rinnovare le forme di una decorazione ispirata all'arte classica, anche maggiore si avvertirà questo ritorno all'antico nella Badia Fiesolana. La quale, abbandonata nel 1028 dal vescovo Jacopo Bavaro per erigere la nuova Cattedrale nel recinto della città, fu convertita in Badia e concessa ai benedettini, ond'è proprio ad essi che si deve il restauro ed il rivestimento marmoreo della facciata; a

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 147.

²⁾ CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*. Venezia, 1889, pag. 169.



SANTI APOSTOLI

quell'Ordine che ci aveva dato il San Miniato e aveva ispirato la costruzione della Pieve di Empoli.

L'interno della chiesa fu tutto rinnovato a spese di Cosimo il Vecchio; ma nella facciata, solo ricordo della costruzione monastica, le fasce degli architravi, anzichè essere verticali sono inclinate in fuori, come si vedono in San Giovanni e talvolta anche nei monumenti romani: alle norme dell'arte antica sembrano ispirati i profili delle cornici, e gli archi posano sulle colonne con l'intermezzo di una trabeazione completa che risalta sulle pareti, appunto come nel Battistero; « pratica usitatissima – non manca di avvertire il Nardini – al tempo della decadenza romana, e sconosciuta del tutto nel periodo romanico ed ogivale specialmente in Firenze »¹⁾.

Ma per affermare ciò gli fu necessario avvicinare od allontanare dal supposto archetipo le costruzioni in cui più o meno vivace apparisse l'influsso classico; onde, con errore troppo manifesto, dovette riportare fra il VI e il IX secolo la facciata della Badia di Fiesole; innanzi al Mille la chiesa dei Santi Apostoli; e, a meglio dimostrare la verità della teoria da lui immaginata, esaltare a dismisura le classiche proporzioni del San Giovanni ch'egli trovò « così diverse da quelle delle chiese fiorentine dei secoli XI e XII; riscontrando in quelle « i modi eleganti del classicismo », in queste « la pallida ricopia di quei profili tutti stampati ad un medesimo conio »; nei capitelli dei pilastri dell'attico o dell'ordine superiore interno di quel tempio

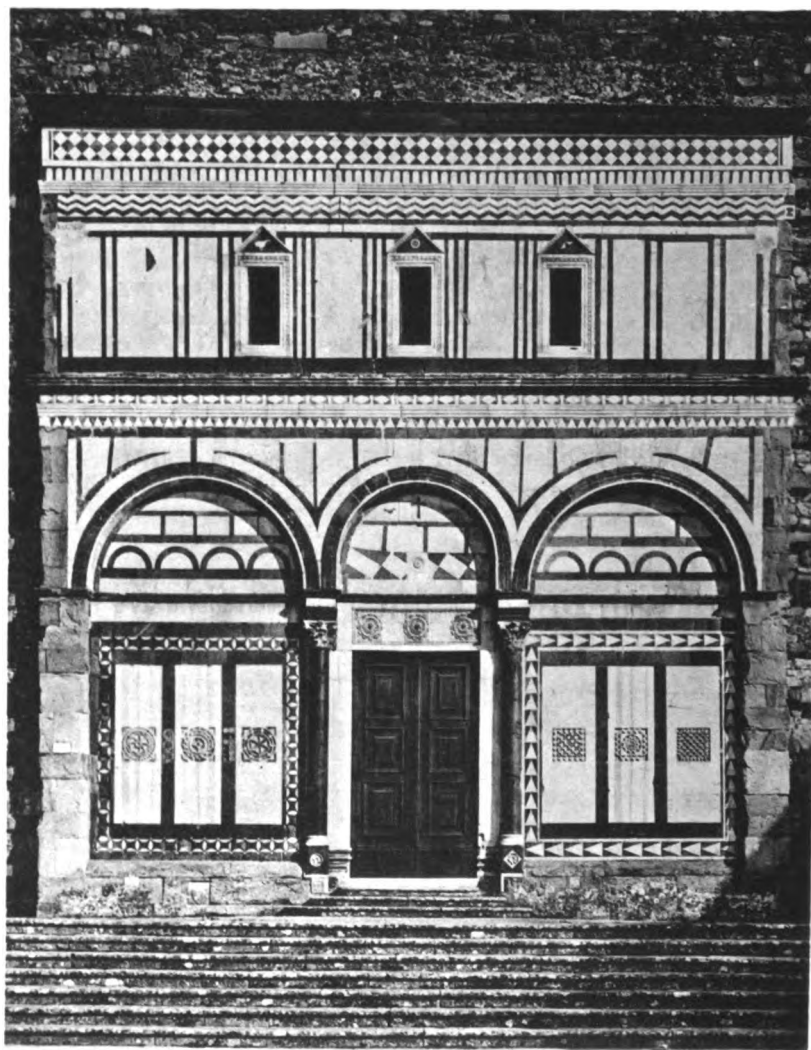
¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 41.

modi « schiettamente classici » ; in quelli degli altri edifici « goffamente barbarici » ¹⁾.

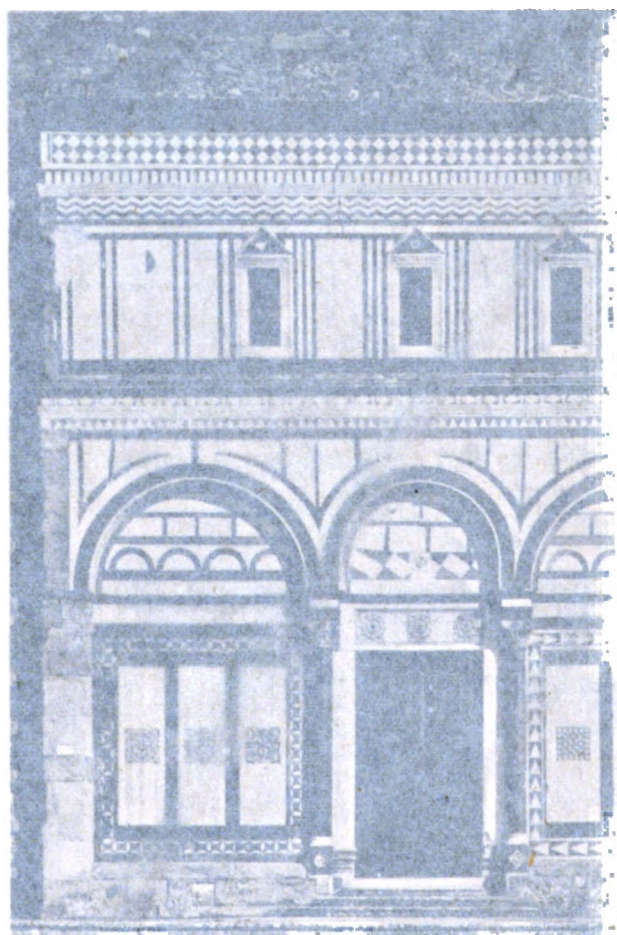
Eppure nei diversi monumenti fiorentini sono adoperati egualmente materiali antichi, e a questi adattati i nuovi per la necessità della decorazione architettonica. Nessuna meraviglia, del resto, che all'esterno e all'interno del San Miniato o del San Giovanni non siano state mantenute ai pilastri le dovute proporzioni. Già il Nelli rilevò il fatto notando diversi e differenti di altezza e di grossezza i capitelli del primo ordine con le basi evidentemente levate da altri edifici. « Oltre a ciò gl'intercolumnni sono di spazi fra loro diseguali, ed i pilastri dell'ordine superiore posano lateralmente, ed in falso alle colonne inferiori.... I pilastri del secondo ordine sono sproporzionati, rispetto a quei del primo; e le modanature delle cornici vedonsi fatte senza alcuna misura, ed a capriccio, partecipando alquanto del gusto corrotto, non sapendosi qual proporzione, o relazione, si abbiano fra loro » ²⁾. E il Del Rosso: « Malgrado una combinazione di parti sì bene adeguata al soggetto e la somma destrezza usata dall'architetto per bene impiegare tutto ciò che ha potuto raccogliere dall'antico, e da questo investigare le proporzioni di tutte le altre parti supplite, per inalzare la fabbrica nel suo genere molto armonica; contuttociò nei gran supplementi fatti, mancandovi l'eleganza delle modanature, e quella

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 45.

²⁾ NELLI, *Pianta ed Alsato esteriore ed interno del Battistero di San Giovanni Batista*. Spiegazione della figura XVII.



BADIA DI FIESOLE



CHURCH OF SAN GIOVANNI

grazia e finitezza che richiedevano gli ornamenti accessori, ne deriva che questo monumento si manifesta da se stesso per un'opera dei tempi più infelici dell'arte, nè fa quell'impressione che pur dovrebbe nei riguardanti »¹⁾. Ma, anche senza le soverchie esagerazioni tanto di chi giudica quelle parti decorative così imperfette, quanto di chi le vuole a dirittura degne dell'arte classica, si può dire che i costruttori del San Miniato, del San Giovanni e della Badia Fiesolana, adoperando pezzi antichi che avevano sotto mano, seppero sapientemente servirsene, e al vecchio adattare il nuovo con ammirevole perizia. E perchè queste caratteristiche non sono esclusive del Battistero, così non ci pare il caso di supporre questo l'archetipo dal quale s'ispirassero i costruttori fiorentini per le loro più scorrette derivazioni.



È possibile supporre del VI o dell'VIII o del IX secolo (strana elasticità di assegnazione!) le forme decorative e i motivi ornamentali della Badia²⁾, documenti sicuri di più tarda origine? E perchè ammettere, altresì, caratteri più schiettamente classici in questo edificio che nello stesso San Giovanni? Nella parte superiore del monumento fiesolano si mostra, è vero, un trattamento indeciso e barba-

¹⁾ DEL ROSSO, *Ricerche storico-architettoniche sopra il singolarissimo tempio di San Giovanni*, pag. 47.

²⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 144, 145.

rico, cioè « un tale affastellamento di linee e d'intarsi che fanno argomentare ad un restauro assai sciatto », non però « che lascino travedere dei tempi non troppo felici per l'arte, e ci dimostrino come questo frammento debba tenersi egualmente lontano dai periodi fiorenti dell'architettura cristiana primitiva, come da quelli del buon tempo romanico »¹⁾; perchè osservando attentamente le tre finestre si vedrà che la intelaiatura di esse corrisponde ai caratteri di quelle del Battistero, mentre il coronamento cuspidato è aggiunta posteriore e veramente barbarica.

Qual valore, del resto, ha per noi l'imbasamento della Pieve d'Empoli, in cui le basi delle colonne si profilano lungo gli intercolunni, secondo l'uso degli antichi greci e romani²⁾, quando si avverte nel tempo stesso che il motivo deriva dalla tribuna del San Giovanni, e si sa che questa decorazione non appartiene all'antichità ma al medioevo? Si ricordino piuttosto le caratteristiche imitazioni delle forme pagane esistenti in questa chiesa e nel San Miniato, in Santi Apostoli e nella Badia di Fiesole, e più che mai parrà ragionevole concludere, che a questo risorgimento architettonico fiorentino avvenuto intorno al Mille, con varietà di interpretazioni personali, con vivacità di sentimento, che non è di freddi materiali imitatori ma di ammiratori e studiosi dell'antico, si debba anche l'attuale Battistero.

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 144.

²⁾ *Ibid.*, pag. 98.



ABSIDE DI SAN MINIATO

non si può impedire che i suoi nemici non si
 facciano più forti. Ma non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura. Se non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura, non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura. Se non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura, non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura.

Il primo di questi nemici è il tempo. Il tempo
 è un nemico che non si può impedire che non
 si faccia più forte. Il tempo è un nemico che
 non si può impedire che non si faccia più forte
 che l'istinto di natura. Se non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura, non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura. Se non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura, non si può impedire
 che l'istinto di natura non si faccia più forte
 che l'istinto di natura.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



Abbiamo già rilevato la elegante purezza del primo ordine della facciata del San Miniato; chi però ricordi l'interno dell'abside della stessa chiesa, meglio si convincerà che la decorazione del San Giovanni non è per nulla superiore, e per sentimento e per trattamento, a questo emiciclo, che si sviluppa entro l'arco trionfale, incorniciato da due grandi pilastri scannellati, sormontato da una ricca trabeazione, ravvivato da arcate cieche sorrette da colonne con capitelli corinzi, improntato tutto a tanta classicità.



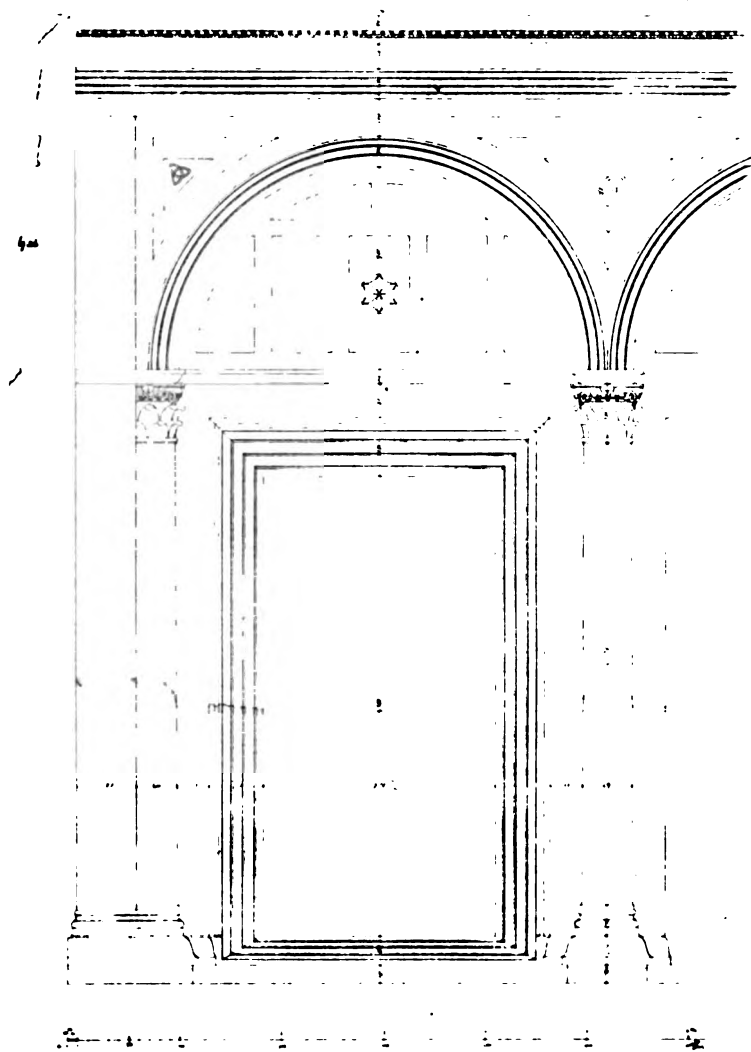
Ma pure nell'ammirazione dei particolari della decorazione architettonica di tutti questi monumenti, non bisogna esagerare. Rivive, e l'abbiamo rilevato, in quelle forme un qualche spirito dell'arte antica: però l'imitazione non raggiunge mai la perfezione dei modelli. In alcune parti è palese che i costruttori attinsero non già ai monumenti di Roma imperiale, ma alle forme architettoniche usate nelle opere di scultura e in specie nei sarcofagi, appunto per quel tanto d'impreciso e di sommario che si riscontra in quelle sculture della decadenza e in queste derivazioni. E dai sarcofagi, un tempo attorno al San Giovanni, si direbbero derivate le finestre tabernacolari del monumento stesso: quelle con il frontespizio cuspidato, le altre il cui archivoltò s'imposta direttamente sul capitello senza l'inter-

mezzo della trabeazione. Lo ammise lo stesso Nardini¹⁾; ma mentre non s'intenderebbe davvero che nel iv secolo i costruttori avessero bisogno di trarre i motivi ornamentali da quelli esemplari, meglio, invece, si spiega che da queste sculture (in mancanza di più perfetti originali) traessero ispirazione i nuovi costruttori, portati allo studio dell'antico dal sentimento generale di quel periodo in cui l'antichità esercitava un fascino così grande.

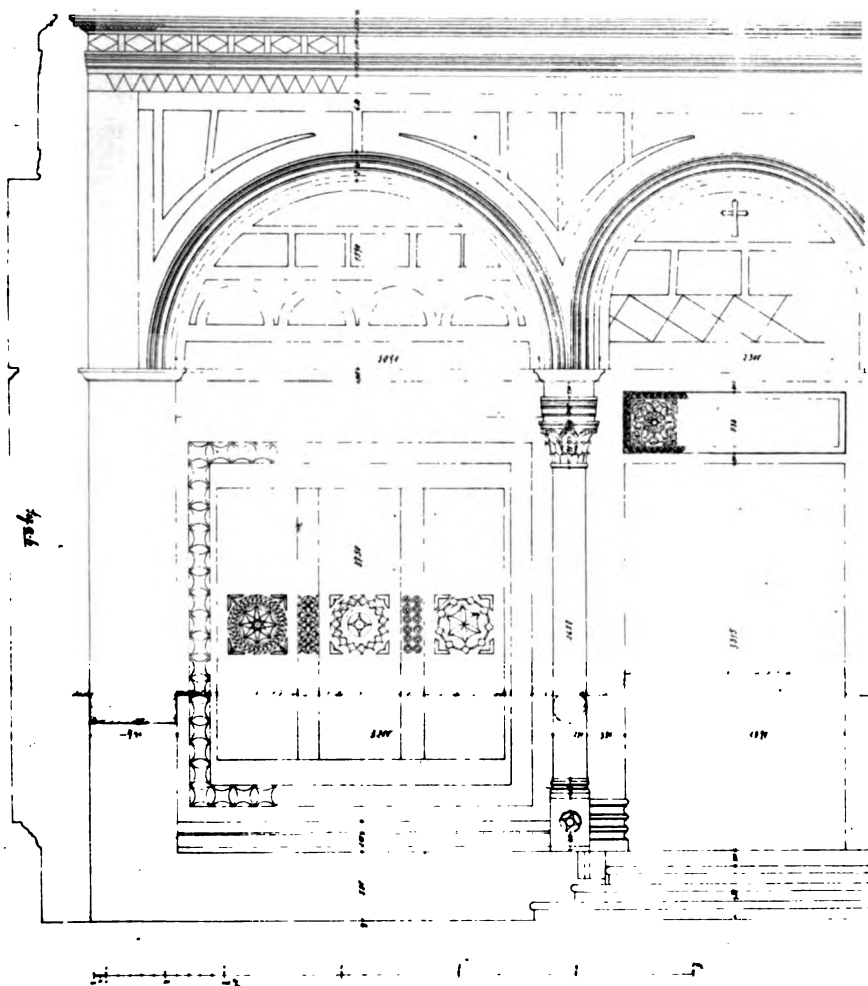
Non si tratta, invero, di forme antiche imbastardite per il lungo uso o per inesperienza di esecutori; sono evidentemente motivi derivati da quei modelli, attraverso una più libera interpretazione; è lo spirito sopra tutto che si è cercato di cogliere e di riprodurre in quelle decorazioni. Che ciò sia, lo prova la trabeazione dei monumenti fiorentini, nella quale la cornice occupa un posto talmente piccolo rispetto alle altre due parti che non si può a dirittura confrontare con gli esempi che rimangono nei monumenti romani, dove invece ha sviluppo tanto maggiore in tutti i sensi. Le varie fasce poi nelle quali è diviso l'architrave sono ornate con un bastoncino senza intagli, e alle fasce non è data altezza decrescente, essendo l'inferiore soltanto quasi insensibilmente più stretta.

Non bisogna peraltro dimenticare che i costruttori fiorentini cercarono, imitando gli antichi esemplari, di adattare queste antiche forme alle loro costruzioni, onde all'epistilio romano (come si vede in San Giovanni) essi aggiunsero il fregio e la cornice; ridotta questa al minimo termine

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 99.



ELEVAZIONE GEOMETRICA
DELLA PARTE INFERIORE DELLA FACCIATA DI SAN MINIATO



ELEVAZIONE GEOMETRICA
DELLA PARTE INFERIORE DELLA FACCIATA DELLA BADIA DI FIESOLE

« servendo, come scrisse il Del Rosso, che ne rimanesse un segno, un indizio, per finimento del suo ordine »¹⁾. Spiegò lo stesso scrittore questa limitazione della cornice col desiderio di non recare, a causa dell'aggetto, « noia e fastidio alle persone che frequentavano i coretti situati nell'ordine superiore »²⁾ ma lasciando stare, come già abbiamo rilevato, la difficoltà di accedere in quelle gallerie, perciò mai forse destinate ad uso pubblico, questa caratteristica interpretazione non si avverte solo nell'interno, ma anche nella trabeazione esterna del San Giovanni, e di tutti gli altri monumenti fiorentini, talchè le ragioni addotte dall'illustratore del *singularissimo tempio*, non hanno nè possono avere alcun fondamento.

Il Nardini afferma che « nel Duomo di San Giovanni non si trova nessuna delle perturbazioni che alterano la proporzione delle colonne, dei pilastri e della trabeazione stessa nel San Miniato, nella Pieve d'Empoli e nel San Salvatore al Vescovado »³⁾; dimenticando però che i pilastri della fronte e dell'abside del San Miniato, esageratamente sviluppati, trovano il loro riscontro in quelli interni del Battistero; che tanto nel rivestimento esterno di questo tempio, quanto nelle facciate di San Miniato e della Badia Fiesolana, le colonne presentano gli stessi rapporti fra la grossezza e la lunghezza, sempre inferiore ai dieci diametri; la trabeazione conserva gli stessi caratteri, e il

¹⁾ DEL ROSSO, *op. cit.*, pag. 43.

²⁾ *Ibid.*, pag. 44.

³⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 44.

modo, infine, d'interpretare tutte le particolarità architettoniche della decorazione rivela sempre una stessa comune origine. I disegni che pubblichiamo, in cui sono indicate le quote di misurazione dei tre più noti edifici fiorentini, ci dispensano da ogni ulteriore dimostrazione.

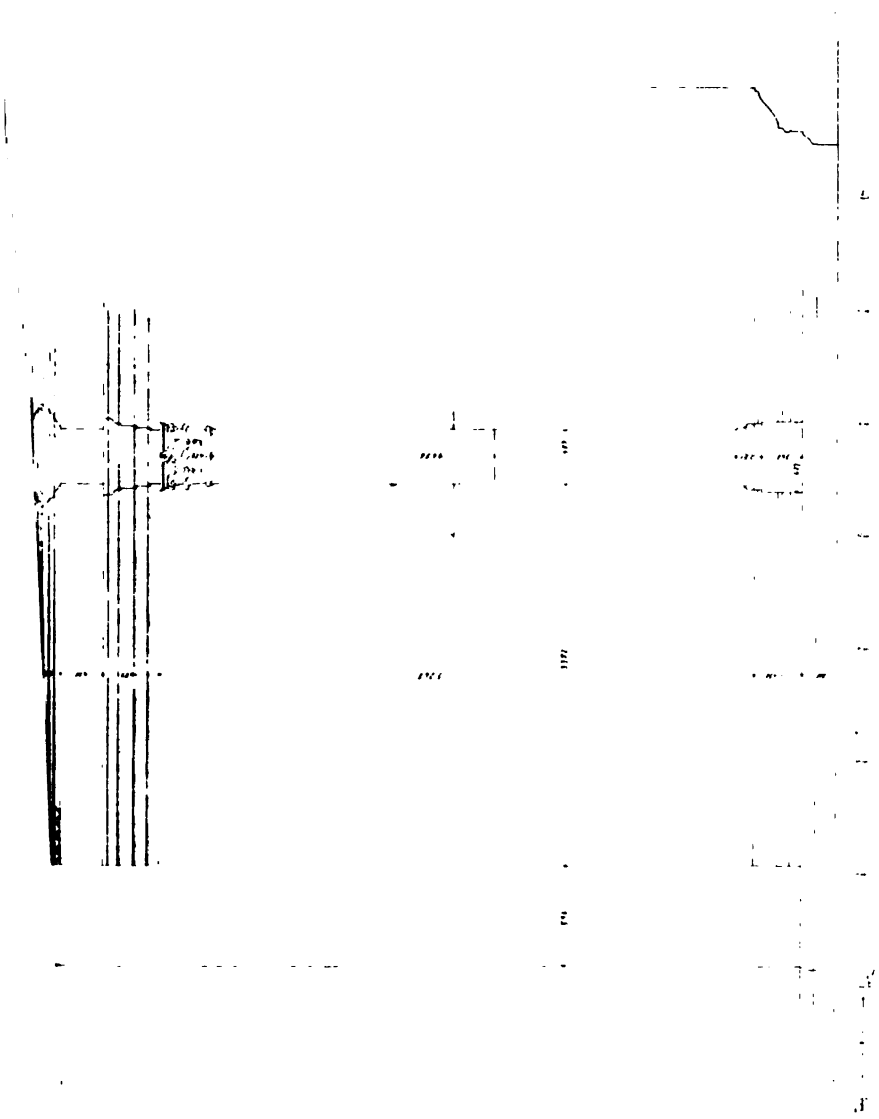


Un'altra particolarità accomuna anche più il Battistero agli edifici sacri fiorentini del periodo romanico.

Era costume dei costruttori di far di macigno i canti o pilastri angolari delle fabbriche, anche quando esse erano tutte rivestite di marmo ¹⁾. Questa caratteristica che il Nardini afferma dovuta « alla consuetudine dell'arte », e che si riscontra nel San Miniato, nella Badia di Fiesole, e nel San Salvatore al Vescovo, era comune pure al San Giovanni avanti il 1293. E negli scavi del 1895, rimossi diversi marmi dell'imbasamento, si trovarono cinque filari di pietre con le bozze scartate per dar luogo al rivestimento di marmo; e l'accuratezza delle commessure dimostrò che la loro faccia era lavorata per stare allo scoperto ²⁾.

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 30, 31.

²⁾ *Rapporto Corinti*, n. 66, 20 settembre 1895. « I saggi avviati, per cura della Commissione, riguardo alla costruzione del San Giovanni, vengono continuati dai manifattori dell'Opera del Duomo, dai quali sono stati rimossi diversi marmi, che formavano la cornice d'imbasamento del tempio. Questi marmi occultavano cinque filari di pietre di macigno. Le bozze di questi filari appariscono scartate, per dar luogo al rivestimento di marmo; però dalle commessure loro, fatte accuratamente, s'induce avere quelle avuto la loro faccia esterna lavorata per istare allo scoperto ».



ELEVAZIONE GEOMETRICA DEI DUE ORDINI ESTERNI DEL SAN GIOVANNI

Dunque anche il basamento del San Giovanni fu solo più tardi rivestito di marmo: e il Nardini, ricordando che nel 1335 il lavoro non era ancora ultimato, e notando nella forma di quel basamento caratteri di somiglianza con quelli in uso nelle chiese pisane e lucchesi, suppose che vi avesse parte Andrea Pisano, il quale appunto intorno a quegli anni metteva su la porta famosa ¹⁾.

Comunque sia, in origine il Battistero aveva i piloni angolari e lo zoccolo di macigno, secondo il costume fiorentino del periodo romanico. Ora, poichè non è possibile ammettere che il rivestimento marmoreo del San Giovanni (anche se in alcune parti a noi più vicino), non sia contemporaneo alla costruzione della chiesa (d'accordo in questo con lo stesso Nardini), si ha così un'altra prova della più tarda origine di tutto il monumento, dacchè non è credibile che i costruttori fiorentini ripetessero a distanza di cinque o sei secoli nei loro edifici anche queste singolarità costruttive e decorative del Battistero. Perchè supporli così inetti da non sapersi staccare in nulla dalla servile imitazione dell'archetipo famoso? Perchè togliere ad essi, che pur si dimostrarono, nei monumenti a loro con certezza dovuti, sapienti costruttori e abili decoratori, ogni sentimento di originalità?

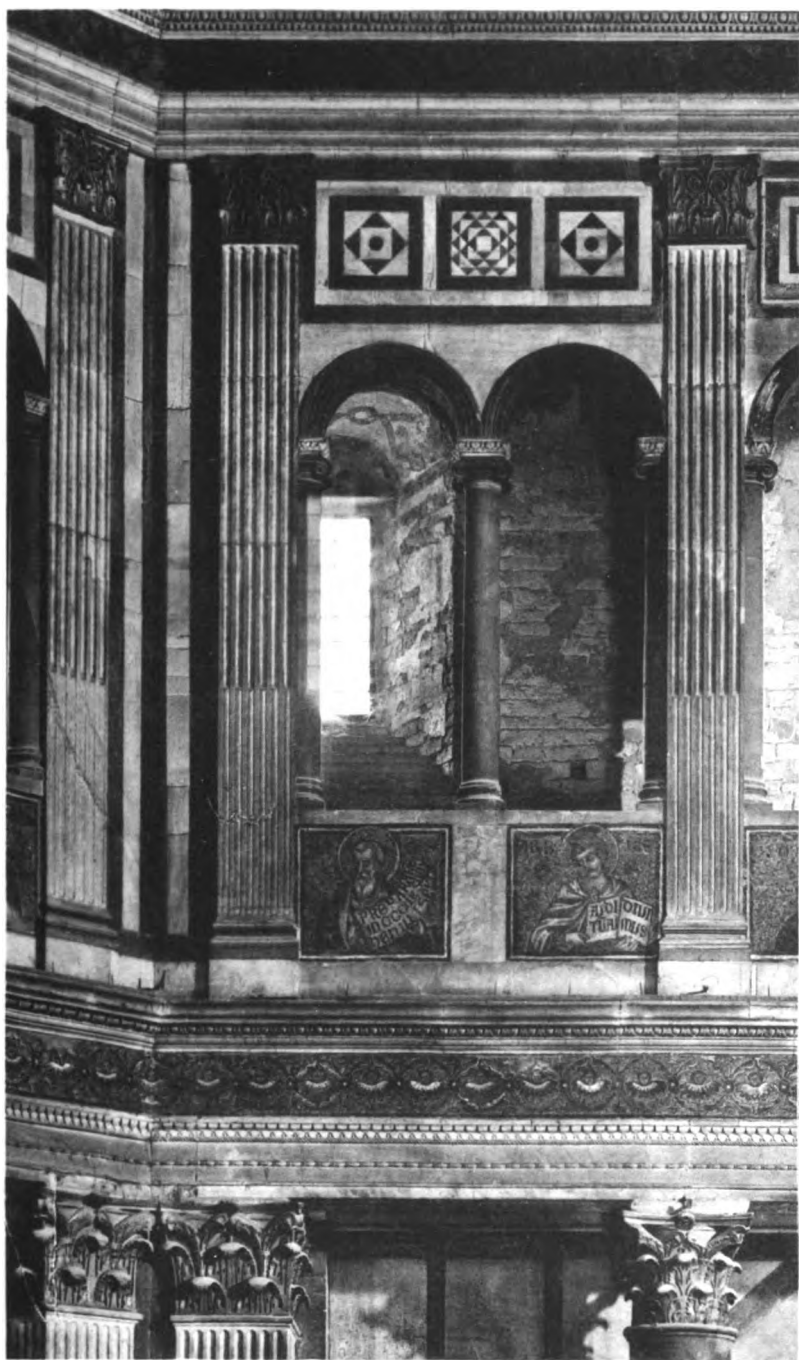
¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 98.

IX

La più tarda origine del monumento viene, del resto, confermata dalle bifore interne, che il Nardini vuole contemporanee alla costruzione della chiesa, mentre l'Hübsch le crede aggiunte nel secolo XIII; per il primo, dipendenti dalla decorazione esteriore ad arcate cieche; per il secondo, dalle tre volticciole interne che costituiscono in ogni lato le gallerie.

Sebbene nei monumenti dell'epoca romanica si avverta molta libertà nella disposizione delle luci, pure, indipendentemente da ogni elemento decorativo, una certa euritmia era sempre osservata. Ritenne l'Hübsch che, in mancanza del rivestimento marmoreo (egli, come dicemmo, credette la chiesa costruita sin dall'origine in pietra e solo più tardi decorata di marmi), quelle finestre avrebbero potuto impostarsi più qua o più là, secondo il comodo della disposizione interna, mentre è tanto evidente il desiderio di uniformare le due diverse decorazioni, interna ed esterna, che non è possibile negare ad esse un'origine comune.

Il Nardini, invece, a dimostrare che la decorazione interna fu subordinata alle condizioni di quelle finestre, e che perciò il concetto delle bifore nacque con la chiesa, afferma che le luci delle due finestre laterali combinano con l'archetto estremo della bifora rispet-



PARTICOLARE DELL'ORDINE INTERNO DEL SAN GIOVANNI

tiva ¹⁾. Sarà opportuno rilevare, piuttosto, che la finestra centrale esterna corrisponde con la bifora centrale interna, e che, dovendosi distribuire proporzionalmente distanti le due finestre laterali, per essere l'edificio costituito da un doppio ambito di pareti ottagonali, e quindi l'interna più stretta, ne venne di conseguenza che quelle finestre esterne non potevano incentrarsi con gli archi interni; onde, per farle meglio corrispondere con le bifore rispettive, si è dovuto sbiecare disegualmente i loro sguanci interni.

Ebbe quindi più ragione l'Hübsch di far dipendere le bifore dalle volticciole di cui effettivamente sono la conseguenza; e nonostante il Nardini avverta « che nei secoli XII e XIII era costume generale includere ed inquadrare le bifore in un'arcata, per modo che esse venissero a parere e ad essere una suddivisione dell'arcata medesima » ²⁾; dato il carattere del monumento, i costruttori del San Giovanni, che pure avrebbero potuto benissimo (e l'han fatto nell'interno delle gallerie) iscrivere le bifore entro gli archi delle volticciole, intesero bene come questa forma ripugnasse allo stile e al carattere di tutta la decorazione, e in special modo contrastasse colla trabeazione così classica dell'ordine inferiore: quindi la necessità di svolgere quel motivo architettonico che meglio rispondeva al sentimento decorativo del monumento.

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 34, 35, e cfr. pag. 58, 59.

²⁾ *Ibid.*, pag. 35.



Nè può far difficoltà la forma del capitello ionico che il Nardini afferma non usato mai in quel periodo o in quello ogivale, perchè, come in Sant'Alessandro di Fiesole, così nelle gallerie del San Giovanni si usarono frammenti antichi.

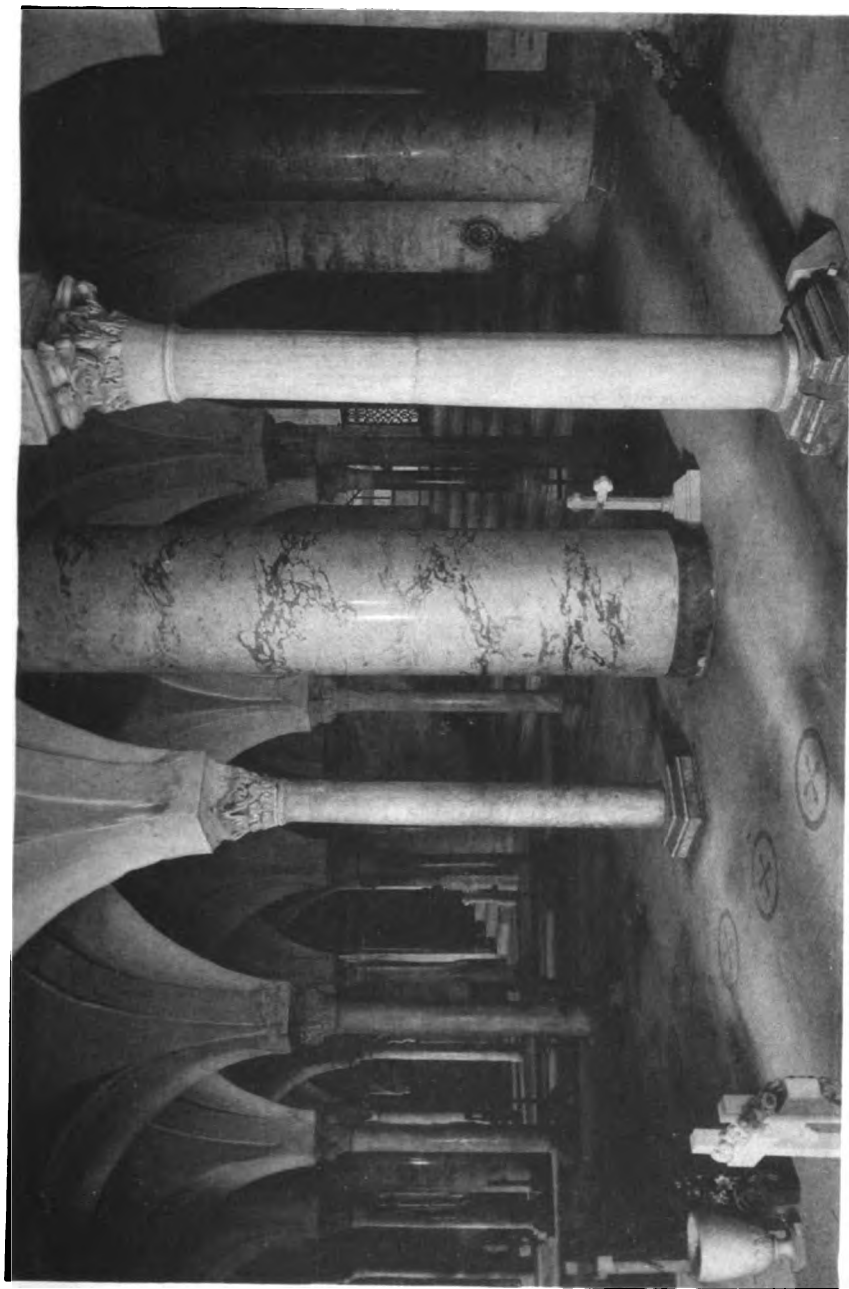
Il Del Rosso riscontrò che cinque delle colonnette di ordine ionico che sostengono gli archi delle loggette sono di cipollino orientale, e le altre di diverse brecce antiche dissimili nella qualità e nel colore ¹⁾; ma non tutte antiche sono quelle colonnette, come non tutti antichi quei capitelli.

Nel San Miniato si trovano impiegati nella navata centrale nove capitelli romani di vario tipo e di diversa origine; due piccoli nell'abside (gli altri quattro, pur nella sapiente imitazione di antichi esemplari, mostrano chiara l'impronta medievale), e sette nella cripta, di cui varie colonne con le rispettive basi sono molto simili a frammenti raccolti negli ultimi scavi nel centro della città.

Nella facciata poi, secondo il Milani, oltre i pilastri scannellati e varie cornici e capitelli romani, sono particolarmente notevoli i telai marmorei (*antepagmenta*) delle tre porte, i quali si direbbero quasi levati di sana pianta dalle tre celle del tempio capitolino di Firenze ²⁾.

¹⁾ DEL ROSSO, *op. cit.*, pag. 52.

²⁾ MILANI, *Reliquie di Firenze antica*. Estratto dai *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*. Vol. VI, 1895, col. 63-66.



CRIPTA DI SAN MINIATO

Lo stesso può dirsi del San Giovanni. Oltre i capitelli delle colonne esterne che fiancheggiano le porte, alcuni dei quali mostrano chiaramente il loro adattamento posticcio non corrispondendo alla misura del fusto; oltre i capitelli romani interni ristuccati e dorati, vi sono parecchie basi di colonne la cui provenienza dal Foro fiorentino è comprovata dai frammenti di analogo tipo e proporzione raccolti negli ultimi scavi. E le colonne, e alcuni frammenti dei pilastri e delle basi nonchè qualche epistilio, mostrano chiara la loro derivazione da monumenti pagani ¹⁾.

Questi importanti e numerosi avanzi di Firenze antica non furono senza efficacia sui costruttori fiorentini del medioevo, i quali, ora copiando, ora interpretando i vecchi esemplari, lasciarono saggi preziosi del loro spirito imitativo e della loro abilità tecnica. Nelle gallerie del San Giovanni i capitelli ionici antichi si distinguono dai medievali per esser quelli lavorati da tutte le facce; questi, soltanto nella parte rivolta all'interno della chiesa. In Santi Apostoli i capitelli derivano evidentemente da quelli che sormontano le colonne esterne poste ai lati delle porte del San Giovanni, e riproducono il motivo caratteristico di quel bottone (certo semplicizzazione del fiore) che sta fra il secondo ordine dell'acanto e il perlato, motivo che troviamo ripetuto in un capitello del pulpito già in San Piero Scheraggio, ora in San Leonardo, e in entrambi i capitelli del pergamo di San Miniato. Egualmente, la maggior parte di quelli che decorano i pilastri scannellati del San Mi-

¹⁾ Cfr. MILANI, *op. cit.*, col. 68.

niato e del San Giovanni tradiscono, nel particolare trattamento del marmo, l'origine medievale; onde non sappiamo vedere tutta quella vantata disparità che, secondo il Nardini, presentano queste diverse decorazioni.

Per le membrature mancanti — osserva il Milani — e per le incrostazioni marmoree delle pareti e per i restauri o risarcimenti più antichi, non si può dubitare che siano stati adoperati marmi tolti dagli edifici romani, andati a cercare e a scavare dovunque in Firenze e fuori. La prova certa di una provenienza anche lontana l'abbiamo nella grande base marmorea smezzata, che il Nelli, per il primo, osservò impiegata per parapetto nelle gallerie del San Giovanni, e che deriva da Ostia ¹⁾.

Ciò in tutti i modi conferma che per costruire e decorare quella loro chiesa non erano bastati ai Fiorentini i marmi degli edifici di Firenze romana, e che dall'amicizia dei Pisani, per la via dell'Arno, altri ne ottennero di quelli che i Pisani erano andati a scavare espressamente ad Ostia per la loro Cattedrale ²⁾.

Così si ha nuova testimonianza dell'origine a noi più vicina dell'attuale Battistero.



A meglio conchiudere, poi, che la primitiva costruzione deve risalire al periodo longobardo, e che il tempio, quale

¹⁾ MILANI, *op. cit.*, pag. 29, nota 1, e pag. 64 e seg.

²⁾ *Ibid.*, pag. 68-70.

oggi si vede, appartiene all'età romanica, giova riepilogare rapidamente gli altri argomenti che abbiamo esposto, prima di procedere allo studio della sua decorazione esterna.

Si è visto, dunque, che oltre le ragioni storiche, la pianta ottagonale, l'organismo statico e il sistema di copertura della cupola, la mancanza di portico o di atrio necessario allora all'esercizio del culto e agli usi ecclesiastici, escludono non solo l'origine romana, ma pur un'origine cristiana primitiva, e impediscono di ammettere che la chiesa fosse edificata per uso di Cattedrale; che la sapiente economia costruttiva del monumento è in aperto contrasto con gli edifici pesanti e massicci del periodo longobardo; e che, infine, i più antichi documenti a noi pervenuti non possono in alcun modo riferirsi all'attuale San Giovanni, il cui carattere costruttivo e decorativo è in armonia perfetta con quello che si avverte nelle altre fabbriche fiorentine dell'età romanica.

X

« Anche la decorazione esterna del San Giovanni, scrive il Nardini, è contemporanea alla costruzione della chiesa »¹⁾.

Non riferiremo qui — chè si andrebbe troppo per le lunghe — gli argomenti del compianto architetto a sostegno della sua tesi; ci limiteremo a rilevare, che il co-

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 61.

stume romano di decorare cromaticamente gli edifici non è punto dimostrato, com'egli afferma, si estendesse nell'evocristiano primitivo anche alla parte esterna¹⁾; anzi, è cosa notissima che la decorazione esteriore non rispose mai alla ricchezza dell'interno; e ciò che resta delle chiese primitive cristiane e bizantine, e ciò che si vede riprodotto nelle pitture, nelle miniature, negli avori, accenna sempre a una semplice struttura a mattoni o a pietre squadrate.

Non basta affermare, perciò, che il dicromismo fiorentino è la conseguenza naturale del policromismo romano, per concludere « che non parrà strano di vederlo adottato in Firenze nel secolo iv e nel Duomo di San Giovanni »; o che il « sistema policromo in esso praticato, non è che una trasformazione indigena del vecchio policromismo romano, dovuta in parte ai costumi del Cristianesimo, ed in parte alle condizioni particolari dei mezzi edificatori locali »²⁾. Indubitabilmente questo policromismo fiorentino ha sentito l'influsso bizantino e orientale, e si è modificato, col volger dei secoli, per darci ancora quelle forme antiche, ma interpretate più liberamente, secondo i nuovi gusti e le nuove tendenze artistiche.



Nella chiesa di Santa Sabina, a Roma, rimane, tuttavia, un saggio del modo onde era intesa la decorazione in-

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 131.

²⁾ *Ibid.*, pag. 135.

terna nel v secolo. Anche qui una specie d'intarsio marmoreo simula una costruzione a mattoni; e sopra, entro una larga zona, sono ripetute formelle quadrate o rettangolari, entro le quali si svolgono cerchi, rombi e losanghe. A Ravenna, pur sotto l'influsso bizantino, le tarsie marmoree del San Vitale conservano ancora classico stile, e riproducono forme e caratteri quali si riscontrano nel Pantheon; onde è impossibile ammettere che la decorazione interna del nostro San Giovanni possa riferirsi al iv secolo, o ai primi del successivo, per essere in essa, così diversamente dagli esempi rimasti, interpretati i tradizionali motivi.

Il Nardini, pur riconoscendo che nell'applicazione del policromismo lo stesso San Giovanni offre « diversità di modi », afferma, poi, che dopo il mille l'architettura fiorentina aveva per canone fisso che nelle colonne il solo fusto fosse colorato; nella trabeazione, il solo fregio; e il pulvino fosse costantemente nero ¹⁾.

Nessuna difficoltà, allora, per includere anche il Battistero nel periodo romanico, dacchè, se nel San Miniato i pulvini all'esterno sono neri, all'interno, invece, son bianchi come quelli delle gallerie del San Giovanni; se la trabeazione, tanto all'interno quanto all'esterno del San Miniato, ha sempre il solo fregio colorato, tale è pure nell'interno e nei due ordini esterni del San Giovanni; e se quella del primo ordine ha nero l'architrave e bianca la cornice, per essere questo partito contrario

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 46, 47.

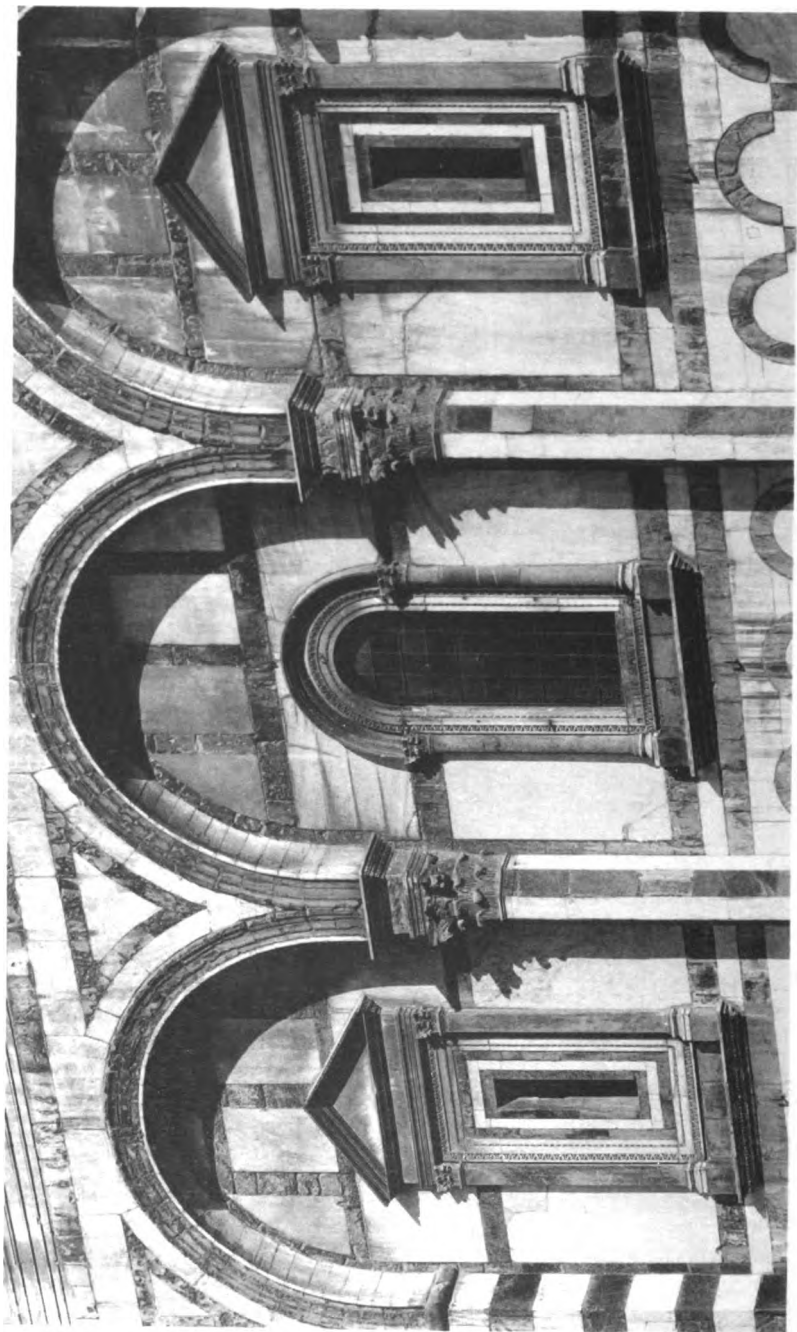
a tutte le buone norme (nella Badia Fiesolana, infatti, è bianco il fregio soltanto), si deve ascrivere non già a varietà di interpretazioni, ma ad un arbitrario rifacimento, o ad un riadattamento posticcio.

Ammesso, dunque, che lo stesso San Giovanni presenta modi diversi di policromismo nelle colonne, nella trabeazione, nelle basi e nei capitelli ¹⁾, non ci pare sia il caso di stabilire analogie generali e costanti fra il primitivo periodo cristiano e quello romanico; fra il supposto archetipo e le immaginarie derivazioni; ma di concludere, piuttosto, che quella diversità di forme decorative che si avverte nei diversi monumenti medievali fiorentini, si debba alla varietà del gusto personale o del sentimento artistico degli esecutori, quando non sia, come è di sovente, conseguenza di posteriori e mal condotti restauri.



È naturale, del resto, che i costruttori fiorentini cercassero essi stessi nella varietà delle ornamentazioni una maggior diversità di effetti decorativi che meglio rispondesse al carattere di ogni singolo edificio. Se, quindi, nelle facciate delle chiese basilicali le arcate cieche del primo ordine sono state decorate con un doppio rettangolo circoscritto da un quadrato, quasi a rappresentare delle grandi imposte chiuse, o a simulare, forse, la chiesa a più

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 48.



PARTICOLARE DELLA DECORAZIONE ESTERNA DEL SAN GIOVANNI

The first step in the process of identifying a problem is to determine the nature of the problem. This involves gathering information about the problem and its context. The next step is to identify the causes of the problem. This involves analyzing the information gathered in the first step and identifying the factors that are contributing to the problem. The third step is to develop a plan to address the problem. This involves identifying the actions that need to be taken to solve the problem and determining the resources that will be needed to implement the plan. The final step is to implement the plan and monitor the results. This involves putting the plan into action and tracking the progress of the solution.

1. *Pharmaceutical Innovation and the Role of the State*
 2. *The Impact of Patent Law on Drug Development*
 3. *The Role of Government in Regulating Pharmaceuticals*
 4. *The Impact of Globalization on the Pharmaceutical Industry*
 5. *The Role of the Pharmaceutical Industry in Public Health*
 6. *The Impact of the Pharmaceutical Industry on the Environment*
 7. *The Role of the Pharmaceutical Industry in the Global Economy*
 8. *The Impact of the Pharmaceutical Industry on the Labor Market*
 9. *The Role of the Pharmaceutical Industry in the Social Welfare State*
 10. *The Impact of the Pharmaceutical Industry on the Health Care System*

navate, nel San Giovanni ottagonone questo partito sarebbe stato meno opportuno. Così, se per necessità costruttiva si adottò all'interno il sistema classico degli intercolunni architravati, era naturale che il motivo dovesse essere ripreso anche all'esterno, com'è ripreso nel secondo ordine, dove alle gallerie interne corrisponde il partito delle grandi arcate voltate su colonne. Si aggiunga, che mentre nelle chiese basilicali la varietà è ottenuta col movimento delle linee terminali e con la decorazione della finestra centrale, nel Battistero le otto facce a sagoma rettangolare obbligavano a un diverso partito; onde la necessità di frazionare le formelle allo scopo di rendere più mossa e più vivace tutta la decorazione.

Questa varietà di motivi non è davvero sufficiente a farci credere più antico degli altri il rivestimento esteriore del San Giovanni; tanto meno basteranno le colonne ottagonone dell'ordine superiore, che, per essere in pietra e rivestite di marmo, non richiamano affatto, come vorrebbe il Nardini, quelle, ben diverse e di mattoni, dell'edificio lungo la via Appia, volgarmente noto sotto il nome di tempio del Dio Redicolo.

Che l'adozione di quelle forme si riconnetta al carattere del policromismo fiorentino ammettiamo volentieri anche noi; non però che esse possano ascriversi al *iv* secolo, dacchè l'uso del pilastro a pianta ottagonale è comune in Firenze nel periodo di transizione tra il romanico e il gotico; e se le basi e i capitelli conservano il gusto e il garbo classico, ciò rientra nel particolare carattere della decorazione fiorentina, così strettamente legata ai modelli

antichi, ma pur libera nell'accogliere quanto contribuiva all'armonico effetto delle sue costruzioni.



L'esterna decorazione del San Giovanni, mostra, del resto, forme così varie, che si può credere iniziata verso la fine del secolo XI e non mai interrotta sino a' nostri giorni. Non senza ragione, infatti, affermò il Del Rosso, che al monumento possono essere state fatte correzioni, variazioni ed aggiunte in tempi a noi più vicini, « essendochè tanta è la cura che di questo Tempio hanno avuto i fiorentini, che non si è quasi mai dismesso di farvi attorno degli abbellimenti e delle riparazioni »¹⁾.

I pochi documenti pervenuti sino a noi ci insegnano, che nel 1293 furono rivestiti di marmi i pilastri angolari che erano di macigno; nel 1339 le mura esterne vennero rimbiancate, e ripulite le colonne e la ghirlanda finale; nel 1345 il tetto di marmo, perchè mal ridotto, fu restaurato; e diciannove anni dopo vi si dovette rimettere le mani. Finalmente, si rifece tutto di nuovo, e occorsero venti anni per compiere gli otto *gheroni*, ossia spicchi di marmo che ricoprono la cupola²⁾.

Che insieme si lavorasse anche alle sottoposte facce della chiesa pare confermato dai documenti. Negli Spogli

¹⁾ DEL ROSSO, *op. cit.*, pag. 50.

²⁾ Cfr. *Fatti e Memorie dell'Arte dei Mercanti*. Spogli di Carlo Strozzi in Archivio di Stato di Firenze, Vol. I, c. 9 e seg.



DECORAZIONE CENTRALE DELLA FACCIATA DI SAN MINIATO

THE HISTORY OF THE
THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE

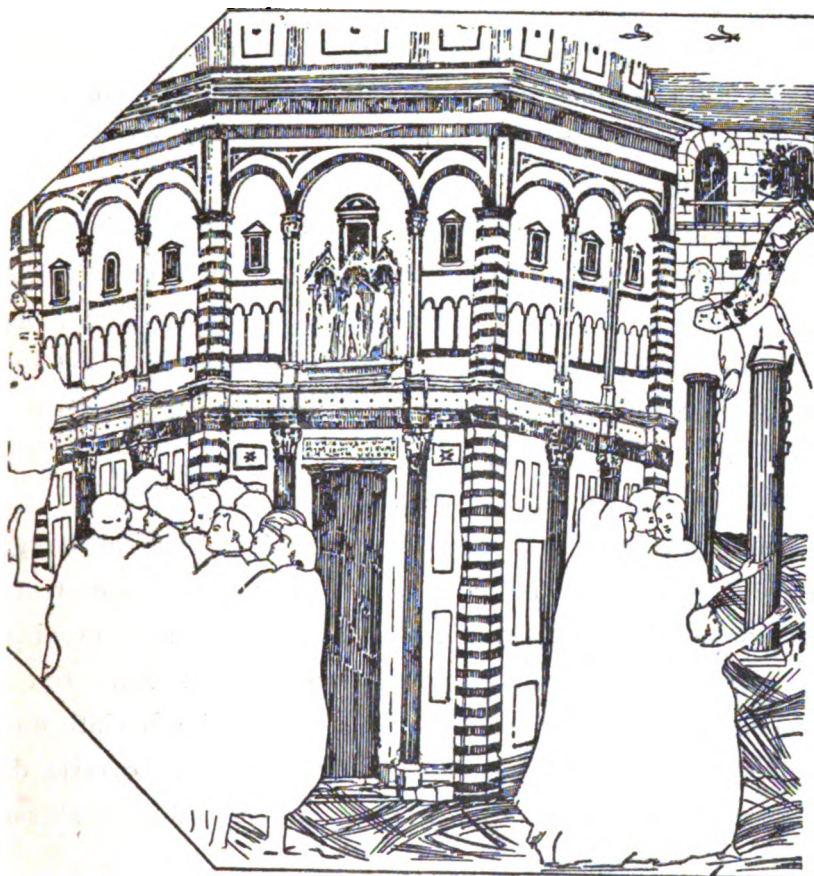


THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE
THE HISTORY OF THE

Digitized by Google

Strozzi si legge che nel 1502 (28 aprile) l'Arte dei Mercanti dette a fare a Andrea Sansovino due statue di mar-



Il Battistero

(Particolare di un Cassone da Nozze del secolo xv)

mo, « cioè N. S. e San Giovanni quando si battezzano, per mettere sopra la porta di San Giovanni verso la Misericordia, perchè quelle che v'erano erano così goffe

che parevano recassino vergogna »¹⁾. E nel Museo Nazionale del Bargello si conserva un cassone da nozze, ov'è riprodotto il Battistero, in cui si vede sulla porta un tabernacolo di marmo a forma di trittico con archetti trilobati coronati da cuspidi e da pinnacoli, ed entro tre statue: Cristo che riceve il battesimo da san Giovanni che è alla destra, mentre a sinistra un angelo tiene l'asciugatoio nelle mani.

Sappiamo, altresì, che Alessio Baldovinetti lavorò di musaico « sopra la porta di San Giovanni che è rincontro a Santa Maria del Fiore »²⁾. Non v'ha dubbio, insomma, che nel lungo volger dei secoli l'edificio dovette subire restauri e rifacimenti³⁾, come mostrano le finestre stesse, alcune delle quali serbano ancora caratteri e motivi medievali, altre, invece, l'impronta dell'arte del Rinascimento.

Nella finestra sopra la prima porta del Ghiberti, a sorreggere il plinto delle due colonnette a spirale sono due teste di leoni (così è in San Miniato ed era nella Pieve d'Empoli e in Sant' Jacopo Oltrarno), che nel loro schietto carattere romanico ricordano molto da vicino quelle della facciata empolesse. La mensola sottostante (ora nascosta) sorretta da piccole mensolette con foglie intagliate, riproduce lo stesso

¹⁾ *Spogli Strossiani*, Provvisioni dal 1449 al 1507, c. 279^t.

²⁾ VASARI, *Vite*, ediz. Milanese, Vol. II, pag. 596, nota 2.

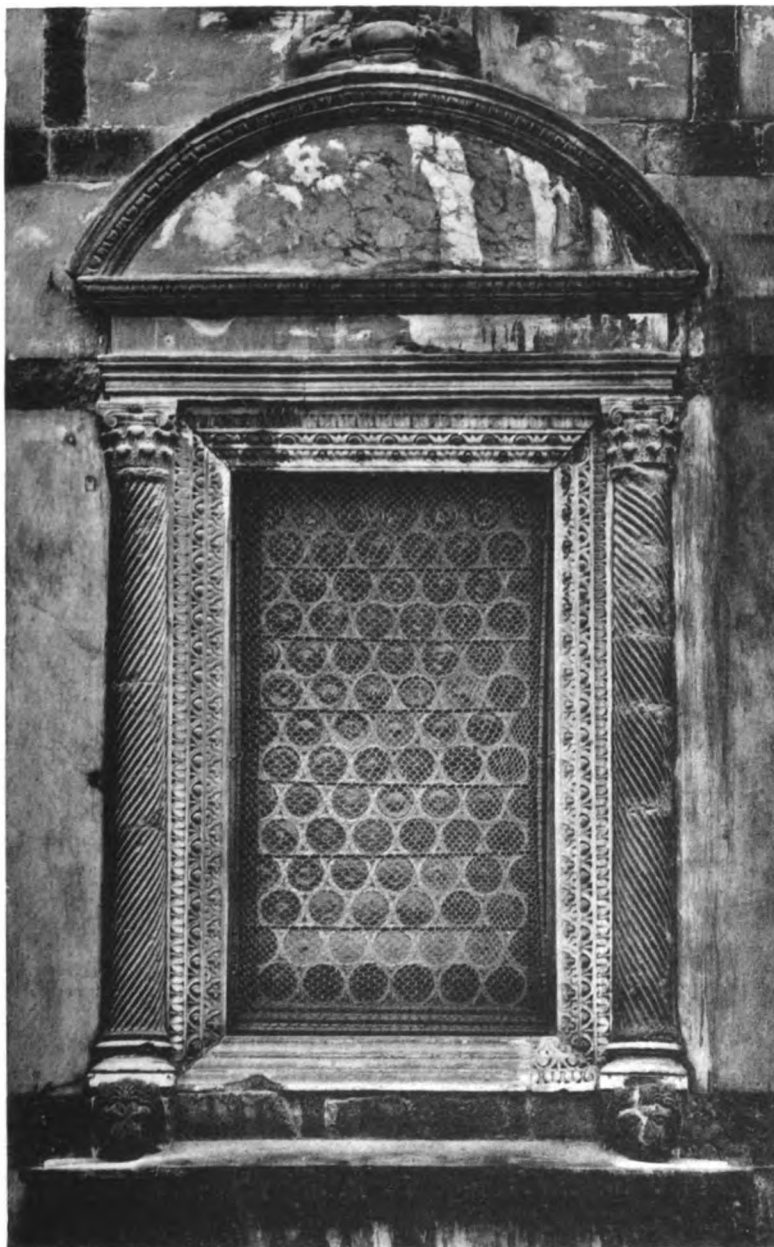
³⁾ Si legge negli *Spogli Strossiani*: « Dovendosi mettere sopra la porta di San Giovanni che riguarda l'Opera le tre figure di bronzo fatte per Maestro Gio. Francesco Rustici, e bisognando, forse, per detto effetto bucare o tagliare in qualche luogo le mura della detta chiesa di San Giovanni, e proibendolo, alla pena di scudi 100, una provvisione fatta l'anno 1494, però si sospende detta provvisione ».

... and the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...

... and the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...

... and the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...

... and the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...
... the ... of the ...



FINESTRA CENTRALE DELLA FACCIA A NORD DEL SAN GIOVANNI

motivo che è nella finestra del San Miniato. Ma debole è l'intaglio del frontespizio arcuato tanto in questa quanto nelle altre due finestre centrali prospicienti il Duomo e il Bigallo, e il trattamento della decorazione architettonica è ben lungi dal raggiungere quel sentimento che si ammira nelle altre più classiche nella struttura, e più caratteristiche nei particolari, così che non si può esitare a dirle rifatte nel secolo **xv** o anche in tempi a noi più vicini.

Diversità di forme decorative offre, invece, la *scarsella*, la quale nelle teste dei leoni posti agli angoli conferma l'origine sua nei primi anni del secolo **xiii**, mentre la cornice della trabeazione, che gira intorno a tutto il monumento, composta di modini ripetuti e malamente intagliati è documento sicuro di un più recente e arbitrario rifacimento.



Anche ammesso che le archeggiature esterne del San Giovanni conservino tutti gli elementi che concorrono alla composizione delle due facciate di San Miniato e della Pieve d'Empoli ¹⁾, non ci par questo argomento sufficiente a concludere che quelle due facciate ne siano una derivazione. Nè diremmo che in quelle appariscano gl'indizi della licenza medievale per il fatto che i pilastri dell'ordine superiore non s'incentrano negli assi dei pilastri dell'ordine sottoposto, com'è nella consuetudine classica ²⁾, perchè

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 149.

²⁾ *Ibid.*, *ivi*.

nel San Giovanni medesimo – e lo stesso Nardini lo rileva – nelle tre facce ove sono le porte i pilastri dell'attico non cadono sull'asse delle colonne delle arcate e degli intercolunni sottoposti ¹⁾. E se a ciò furono indotti i costruttori per accrescere spazio alle porte ²⁾, anche nelle due facciate di San Miniato e d'Empoli, per necessità costruttiva (non si poteva d'altronde allargare o restringere a piacimento la fronte della nave maggiore); si è dovuto ricorrere a quella che il Nardini chiama licenza medievale.

Quanto poi al partito architettonico esterno del San Giovanni, esso non trova riscontro in nessun altro monumento romano della decadenza o del periodo cristiano primitivo: quegli ordini sovrapposti, nella libertà e nella varietà dei motivi, mostrano caratteri schiettamente medievali, modificati, soltanto, nell'interpretazione classica dei particolari architettonici.

Il primo ordine, infatti, che doveva apparire staticamente il più solido è stato ornato di pilastri (soltanto le tre porte sono fiancheggiate da colonne), e sui capitelli s'impone la trabeazione; il secondo, anche per rendere più agile e più leggera la decorazione, ha gli archi voltati sulle colonne ottagonali (la stessa forma delle colonne conferma il desiderio di alleggerire quella decorazione); e l'attico si eleva più semplice, ravvivato soltanto da quattro pilastri scanalati per ogni faccia. Data la struttura del San Giovanni, queste forme decorative si adattano mirabilmente alle

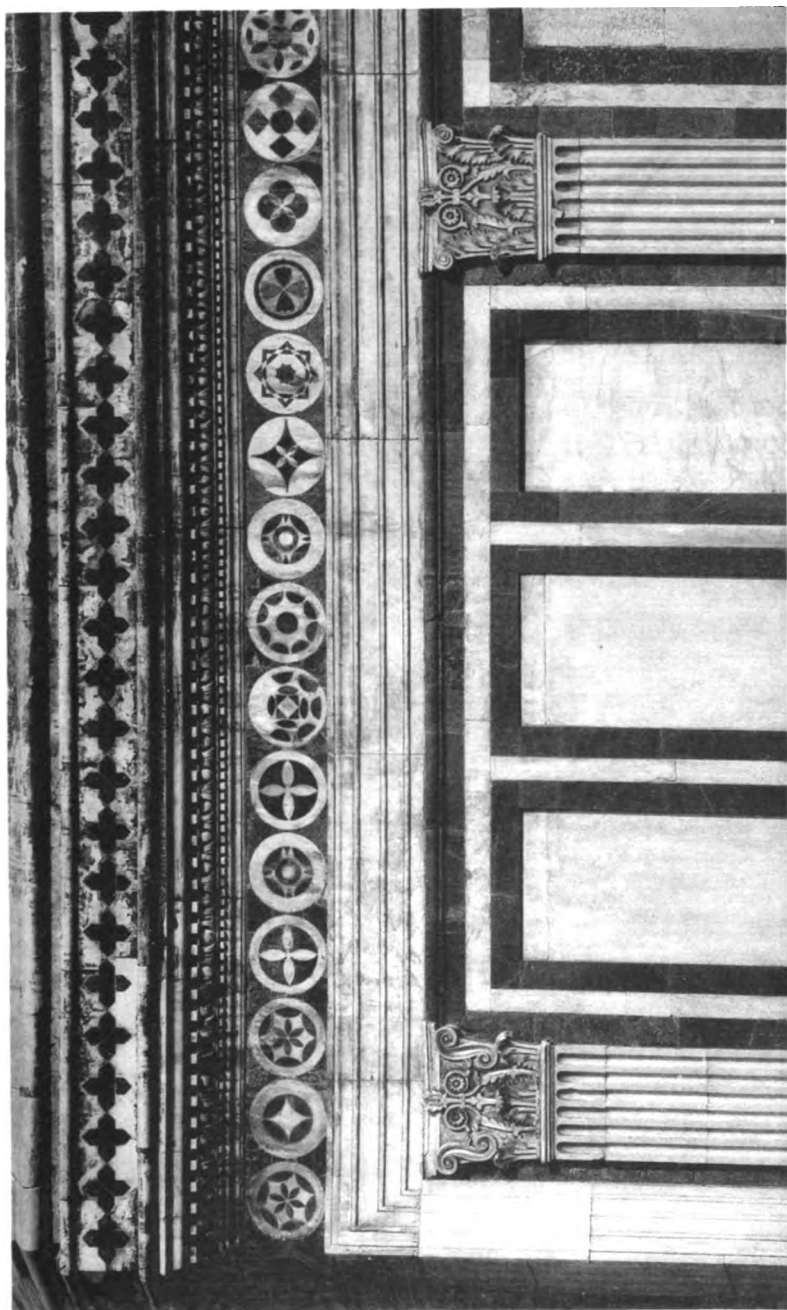
¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 149.

²⁾ *Ibid.*, *ivi*, nota 2.

nel Sa-

leva

l'a



PARTICOLARE DELL' ATTICO DEL SAN GIOVANNI

mura alte e larghe della chiesa; nè sappiamo vedere in questi motivi architettonici una ragione di maggiore o minore antichità; nè possiamo supporre che l'aver posto al primo ordine i pilastri architravati e al secondo le arcate, abbia a costituire un gran divario, o discordare grandemente dal carattere e dal sentimento che è proprio alle chiese fiorentine posteriori al Mille.

Piuttosto, quindi, che parlare di derivazione del vecchio archetipo del San Giovanni, ci pare – studiando senza preconcezioni questi monumenti fiorentini – di trovarci dinanzi a una spontanea produzione di forme architettoniche in cui le tradizioni classiche ritrovano, quasi, il loro spirito originario negli interpreti che decorarono quei monumenti.

XI

L'architettura romanica fiorentina non si discosta nell'icnografia dei suoi monumenti dal tipo basilicale; addossa di sovente alla fronte delle sue chiese un atrio, come nell'antica basilica di San Lorenzo, in Santa Reparata e in Sant' Jacopo Oltrarno; usa sempre – secondo l'antica tradizione cristiana – la cripta per conservarvi i Corpi Santi e le reliquie; solleva spesso il coro molto al disopra del piano della chiesa (nella Badia fiorentina, originale particolarità, il coro era in basso e in alto l'altare che aveva accanto il sarcofago del Conte Ugo), e mostra – come

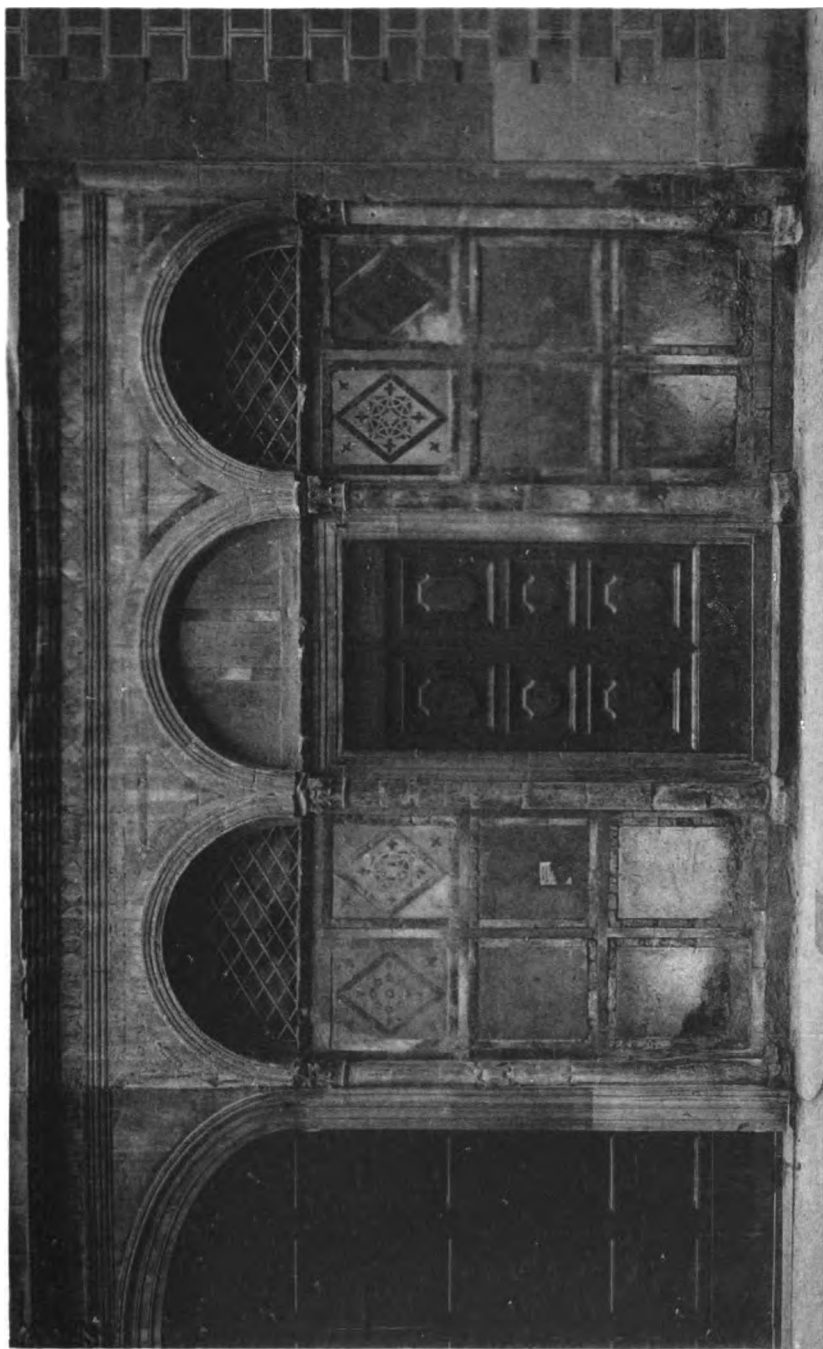
abbiamo avuto agio di rilevare – tutta la sua singolarità nei particolari della decorazione architettonica.

La facciata della Pieve d'Empoli porta la data sicura della sua edificazione (1093), e chi ricordi che in questi anni appunto si lavorava attorno al Duomo di Pisa, cominciato soltanto nel 1065, potrà supporre che il motivo pisano sia una derivazione dal modello fiorentino. Più nel vero sarà, peraltro, chi consideri entrambe le costruzioni, pur nel così vario trattamento dei particolari architettonici e decorativi, una libera interpretazione delle forme romane decadenti.

Ma le forme decorative dei più antichi monumenti fiorentini accennano a poco a poco ad alterarsi (come del resto si riscontra negli stessi monumenti pisani condotti sul modello della Cattedrale), perdendo quel sentimento classico che era la loro caratteristica; modificando gli elementi architettonici che a quel sentimento corrispondevano così mirabilmente. O sia che gli scolari non raggiungessero l'abilità dei maestri, o sia che per l'uso e per la pratica si perdesse l'originaria finezza dei motivi decorativi, o sia, infine, che venissero a inframmi-schiarsi estranee influenze, certo è che nei due monumenti fiorentini che seguono a quelli già illustrati – il Sant'Jacopo Oltrarno e il San Salvatore all'Arcivescovado – le consuetudini romaniche della scuola fiorentina si vengono a rallentare, per dar luogo, come notò bene il Nardini, a modi che si discostano assai dal fare paesano e rientrare in quelli dell'uso romanico generale ¹⁾. Ma queste

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 158.

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the
the eleventh is the fact that the
the twelfth is the fact that the
the thirteenth is the fact that the
the fourteenth is the fact that the
the fifteenth is the fact that the
the sixteenth is the fact that the
the seventeenth is the fact that the
the eighteenth is the fact that the
the nineteenth is the fact that the
the twentieth is the fact that the
the twenty-first is the fact that the
the twenty-second is the fact that the
the twenty-third is the fact that the
the twenty-fourth is the fact that the
the twenty-fifth is the fact that the
the twenty-sixth is the fact that the
the twenty-seventh is the fact that the
the twenty-eighth is the fact that the
the twenty-ninth is the fact that the
the thirtieth is the fact that the
the thirty-first is the fact that the
the thirty-second is the fact that the
the thirty-third is the fact that the
the thirty-fourth is the fact that the
the thirty-fifth is the fact that the
the thirty-sixth is the fact that the
the thirty-seventh is the fact that the
the thirty-eighth is the fact that the
the thirty-ninth is the fact that the
the fortieth is the fact that the
the forty-first is the fact that the
the forty-second is the fact that the
the forty-third is the fact that the
the forty-fourth is the fact that the
the forty-fifth is the fact that the
the forty-sixth is the fact that the
the forty-seventh is the fact that the
the forty-eighth is the fact that the
the forty-ninth is the fact that the
the fiftieth is the fact that the
the fifty-first is the fact that the
the fifty-second is the fact that the
the fifty-third is the fact that the
the fifty-fourth is the fact that the
the fifty-fifth is the fact that the
the fifty-sixth is the fact that the
the fifty-seventh is the fact that the
the fifty-eighth is the fact that the
the fifty-ninth is the fact that the
the sixtieth is the fact that the
the sixty-first is the fact that the
the sixty-second is the fact that the
the sixty-third is the fact that the
the sixty-fourth is the fact that the
the sixty-fifth is the fact that the
the sixty-sixth is the fact that the
the sixty-seventh is the fact that the
the sixty-eighth is the fact that the
the sixty-ninth is the fact that the
the seventieth is the fact that the
the seventy-first is the fact that the
the seventy-second is the fact that the
the seventy-third is the fact that the
the seventy-fourth is the fact that the
the seventy-fifth is the fact that the
the seventy-sixth is the fact that the
the seventy-seventh is the fact that the
the seventy-eighth is the fact that the
the seventy-ninth is the fact that the
the eightieth is the fact that the
the eighty-first is the fact that the
the eighty-second is the fact that the
the eighty-third is the fact that the
the eighty-fourth is the fact that the
the eighty-fifth is the fact that the
the eighty-sixth is the fact that the
the eighty-seventh is the fact that the
the eighty-eighth is the fact that the
the eighty-ninth is the fact that the
the ninetieth is the fact that the
the ninety-first is the fact that the
the ninety-second is the fact that the
the ninety-third is the fact that the
the ninety-fourth is the fact that the
the ninety-fifth is the fact that the
the ninety-sixth is the fact that the
the ninety-seventh is the fact that the
the ninety-eighth is the fact that the
the ninety-ninth is the fact that the
the hundredth is the fact that the



SAN SALVATORE ALL' ARCIVESCOVADO

alterazioni di forme architettoniche sono altresì conferma della originalità e spontaneità di quel movimento che fece dire non senza ragione al Vasari: « In Fiorenza poi migliorando alquanto l'architettura, la chiesa di Sant'Apostolo.... fu, ancorchè piccola, di bellissima maniera; perchè, oltre che i fusi delle colonne, sebbene sono di pezzi, hanno molta grazia e sono condotti con bella misura, i capitelli ancora e gli archi girati per le volticciuole delle due piccole navate mostrano come in Toscana era rimasto ovvero risorto qualche buono artefice ». E dopo: « L'anno poi 1013 si vede l'arte aver ripreso alquanto di vigore nel riedificarsi la bellissima chiesa di San Miniato in sul Monte, al tempo di messer Alibrando cittadino e vescovo di Firenze; perciocchè, oltre agli ornamenti che di marmo vi si veggiono dentro e fuori, si vede nella facciata d'inanzi, che gli architetti toscani si sforzarono d'imitare nelle porte, nelle finestre, nelle colonne, negli archi, e nelle cornici, quanto potettono il più, l'ordine buono antico avendolo in parte riconosciuto nell'antichissimo tempio di San Giovanni nella città loro » ¹⁾.

È vero che il Vasari aggiunse: « dirò solamente, che molto si diviò da questo segno e da questo buon modo di fare [del San Giovanni] quando si rifece di marmo la facciata della chiesa di San Miniato sul Monte fuor di Firenze; perchè quella e molte altre opere, che furon fatte poi, non furono punto in bontà a quella somi-

¹⁾ VASARI, *op. cit.*, Vol. I, pag. 235 e 236.

glianti » ¹⁾, onde non parrebbe doversi dare troppo peso alle affermazioni del biografo, il quale, nonostante questa contraddizione soggiunge: che Filippo di Ser Brunellesco, Donatello e gli altri maestri di quei tempi « impararono l'arte col mezzo del San Giovanni e della chiesa di Sant' Apostolo di Firenze » ²⁾. Comunque sia, non è il caso davvero di esclamare col Nardini « che la critica odierna si sia fatta levar la mano così dal Vasari! » ³⁾.



Dell' architettura imbastarditasi nelle due chiese di San Salvatore e di Sant' Jacopo per avvicinarsi sempre più alle norme comuni delle costruzioni romaniche, o delle nuove forme dell' arte gotica che gli Ordini monastici importarono di buon' ora in Firenze, non fu rappresentante Maestro Buono fiorentino, un costruttore che si educò invece all' arte nelle scuole di Pisa o di Lucca. Il Vasari, che nella vita di Arnolfo ricorda questo fra i maestri più elevati « i quali se non trovarono, cercarono almeno di trovar qualche cosa di buono » ⁴⁾; confonde nelle notizie che dà delle opere da lui condotte artefici di diversa età e dello stesso nome. Il Maestro Buono, marmorario fiorentino (come è detto nei documenti), è di un secolo posteriore a Gruamonte; fu figlio di Bonaccolto; lavorò in Pistoia

¹⁾ VASARI, *op. cit.*, Vol. I, pag. 333.

²⁾ *Ibid.*, pag. 232.

³⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 49.

⁴⁾ VASARI, *op. cit.*, Vol. I, pag. 271.

all'altare della chiesa di Santa Maria Nuova nel 1260; alla porta e alla vòlta della cappella di Sant'Jacopo nel 1265; alla porta maggiore della Cattedrale, dedicata allora a San Zenone, nel 1272; e probabilmente prese anche parte ai lavori della facciata di San Piero Maggiore ¹⁾. Nel tempo in cui stette a Pistoia non s'intraprese cosa di qualche importanza che non ne fosse affidata a lui l'esecuzione; ma certo in queste costruzioni i caratteri romanici e in special modo le forme dell'arte pisano-lucchese sono seguite da Maestro Buono, scultore, architetto e capo di maestranze. Da lui si volle riedificata la chiesa di Santa Maria Maggiore di Firenze, nella seconda metà del secolo XIII; ma a lui non può in alcun modo ascriversi quella ricostruzione dovuta al nuovo avviamento architettonico impartito dagli Ordini monastici.



Isolata e solitaria manifestazione dell'arte romanica toscana è rimasta la parte inferiore della facciata di Santo Stefano in Ponte, in origine a tre navate con tre porte, di cui le minori sono sormontate da un architrave con sopra un arco tondo, e più in alto da una finestrella bifora ad archi tondi sorretta al centro da una sottile colonnetta. Costruita tutta in pietra da taglio, ha di marmo, a strisce bianche e nere, la decorazione delle due finestre poste sopra le porte minori nonchè della porta maggiore la quale è cir-

¹⁾ Comunicazione del dott. Peleo Bacci.

consacrata da una fascia intarsiata a quadrati per angolo, egualmente di marmi neri e bianchi.

Un documento c'insegna che nel 1233 « il priore di detta chiesa per pagare un debito di lire ottanta ch'egli aveva fatto *pro hedificiis et muris ipsius ecclesie faciende*, e per far case per detta chiesa nel popolo di San Piero Gattolini, vendette a frate Aldobrandino, rettore della chiesa di San Matteo da i Lepori, dell'Ordine degl'Heremitan, corte, terra, vigna, castagneto, etc., sopra la qual terra era posta detta chiesa di San Matteo, per prezzo di L. 200 etc. » ¹⁾.

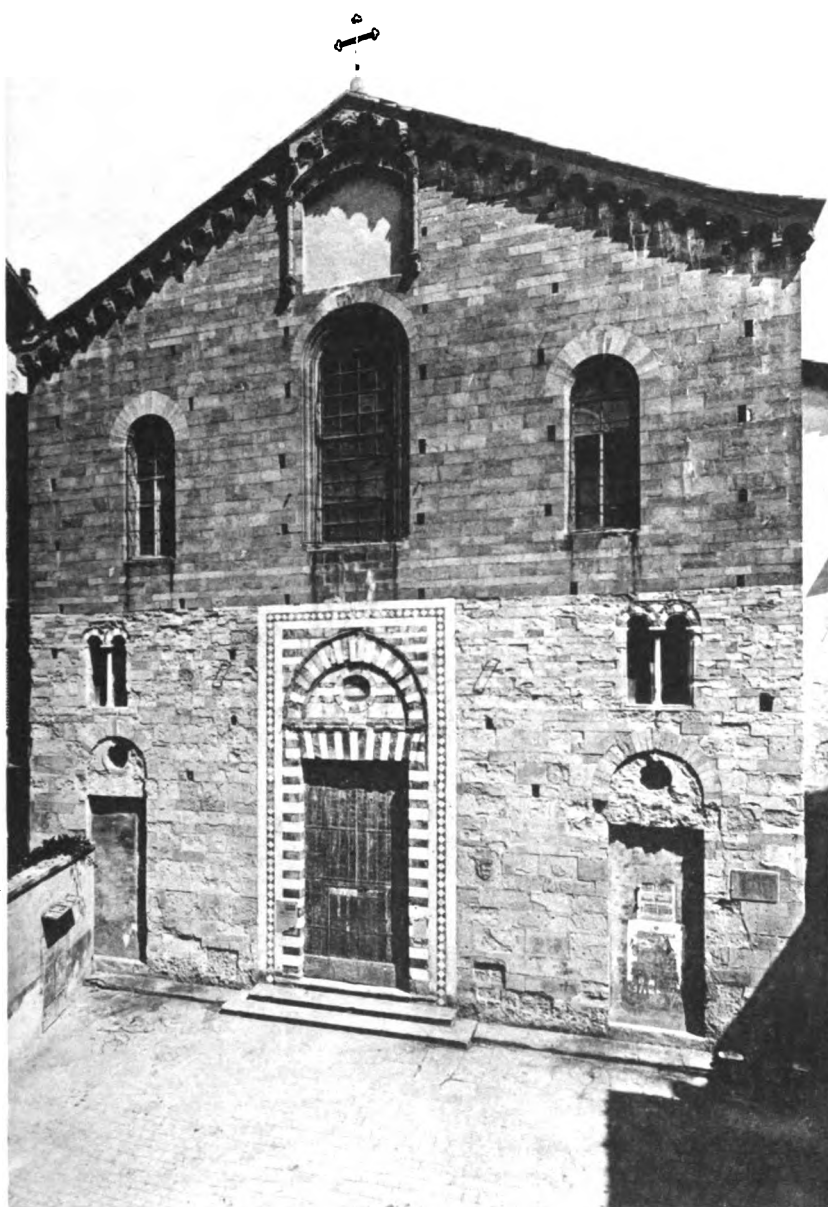
A questi anni si deve riportare la costruzione della parte inferiore della facciata; mentre la superiore, di carattere gotico (quel bastoncino di tipo borgognone che ricinge la finestra centrale ne conferma l'origine), si deve riferire all'ultimo scorcio del secolo XIII.

XII

I pochi monumenti che noi abbiamo illustrato nel corso di questo studio sono i soli che rimangono in Firenze del periodo romanico.

Distrutte le antichissime chiese di Santa Maria in Campidoglio, di San Tommaso, di Sant'Andrea, di San Pier

¹⁾ *Spogli Strossiani di Memorie ecclesiastiche* in Archivio di Stato di Firenze, e RICHA, *Chiese fiorentine*, Vol. II, pag. 65.



SANTO STEFANO AL PONTE

Buonconsiglio, di San Bartolommeo, di San Piero Scheraggio, di San Pier Maggiore, di San Piero in *Celoro*, di San Pancrazio, ecc.; modificate o rinnovate del tutto nel loro carattere dalle più tarde sovrapposizioni di nuovi e differenti stili architettonici quelle di San Lorenzo, di Santa Felicita, di Santa Trinita, di San Stefano in Ponte e di Sant' Jacopo Oltrarno; dobbiamo ascrivere a singolar fortuna che siano giunti sino a noi, ancora ben conservati, pochi e insigni modelli i quali servirono a mantener vivo in Firenze, anche nel periodo gotico, quell'innato sentimento classico che doveva più tardi schiudere all'architettura nuovi orizzonti, ed esercitare così benefico influsso su tutte le manifestazioni dell'arte, e non dell'arte fiorentina soltanto.

ARNOLFO
E
L'ARCHITETTURA GOTICA



BADIA DI SAN SALVATORE A SETTIMO



Quando, sul declinare del secolo XIII, dalle forme dell'arte romanica si svolse quel nuovo tipo di architettura, comunemente detta gotica, i cui elementi lombardi avevano trovato in terra francese un così potente sviluppo, fu vanto degli artisti italiani di aver saputo conciliare col novello indirizzo la vecchia tradizione, fatta di gloria secolare, attestata da monumenti insigni, da imponenti rovine, e di aver tratto dal nuovo stile solo quei perfezionamenti costruttivi e decorativi che trovarono più rispondenti all'indole e al sentimento loro.

Perciò l'architettura gotica italiana apparisce fra noi come un compromesso fra le tendenze nuove e le norme della tradizione classica, che alle pareti, alle colonne e ai pilastri conserva sempre le funzioni tradizionali; e le volte delle navi mediane, per quell'innato sentimento estetico dello spazio, sono sviluppate, invece che su pianta rettan-

regolare, su pianta quadrata, o quasi quadrata, tanto più regolare ed armonica. I valichi delle nostre chiese riescono perciò il doppio più spaziosi di quelli settentrionali; le nostre navi minori più sfogate e in più perfetto accordo con la navata centrale, concorrendo all'armonia e all'unità di tutto l'edificio. Col rialzamento delle navi laterali, quella di mezzo non ha più spazio al di dentro per i triforî, nè per le grandi finestre su in alto; non lascia più luogo, esteriormente, allo slancio degli sproni volanti e dei sovrapposti pinnacoli. I contrafforti alleggeriti, in tal modo, nelle loro funzioni, anche per l'uso molto comune fra noi delle catene di ferro o di legno, non hanno più la necessità di protendersi in basso per mezzo di progressive sporgenze.

Quei valichi così spaziosi aumentando del doppio la distanza dei contrafforti esterni, impediscono nella parte superiore, sia della nave maggiore, sia delle navi minori, di aprire finestre così ampie che occupino, esse sole, tutto lo spazio interposto tra un contrafforte e l'altro; impongono alle navate minori la pianta bislunga; la quale, alla sua volta, non permette nell'interno del transetto e del coro la disposizione dei collaterali¹⁾. E dalla tradizione dell'arte cristiana primitiva deriverà il sistema di isolare, e di considerare destinato non ad altro uso che a quello di reggere le campane, il campanile, che si slancia di fianco alla chiesa, ora presso l'abside, ora accanto alla facciata.

¹⁾ Cfr. NARDINI, *Del Duomo di Milano*, Milano, 1889, pag. 21.



Attenendosi a questo partito i nostri costruttori si allontanarono necessariamente dall' esagerato verticalismo delle chiese oltramontane, e dèttero un così particolare carattere ai loro edifizî, che non si può dire rappresentino il vero e proprio stile gotico: da ciò la severità con che gli scrittori stranieri giudicarono questi munumenti. Essi dimenticarono però che quello stile non era richiesto nè dal clima, nè dal sentimento popolare italiano, e non poteva quindi non subire da noi le modificazioni portate da quei due elementi principali determinanti di ogni manifestazione architettonica. Dimenticarono altresì che le varie e pur tanto originali interpretazioni che esso trovò in Italia, a seconda delle diverse regioni e scuole, se dànno buon argomento per rimproverare agli Italiani di non aver compreso il lato pratico e tecnico delle nuove forme costruttive, non autorizzano davvero ad affermare, troppo genericamente e troppo assolutamente, che essi non capirono mai nulla in fatto di architettura gotica.

Quando questo stile, già fiorente in Francia, e dalla Francia importato in Germania e in Inghilterra, penetrò fra noi, le principali città della Penisola avevano rinnovato con mirabile slancio le loro Cattedrali. Giustamente rileva il Nardini, che tolte le chiese monastiche, gli unici grandi monumenti di stile gotico costruiti nel secolo xiv sono il Duomo di Firenze, il Duomo di Milano e il San Petronio di Bologna. Sono essi, per così dire, il primo saggio di questo stile

nuovo, che, mancando presso di noi di precedenti e di tradizioni, non poteva avere regole generali e costanti, e per conseguenza ogni artista lo trattò a suo modo. Onde è vero che agli Italiani mancò un tipo di architettura comune alle diverse città quale ebbero le altre nazioni europee, e furono costretti a crearsi volta per volta uno stile che rispondesse allo spirito di ogni singola loro regione; ma è anche vero che quando nel secolo xiv essi vollero prender parte al generale rinnovamento architettonico, appunto col Duomo di Firenze e con quello di Milano, crearono i due tipi in cui l'arte gotica rivela una singolare perfezione ¹⁾. Questo fatto di una nazione che esordisce creandosi uno stile nuovo e bellissimo per ogni monumento che innalza, è, per il dotto scrittore, cosa unica nella storia dell'arte, perchè ci fa vedere come anche l'Italia avrebbe potuto spingersi ben oltre in questa via, se il Rinascimento non l'avesse così presto incalzata, e non avesse troncato le sue tradizioni medievali ²⁾.

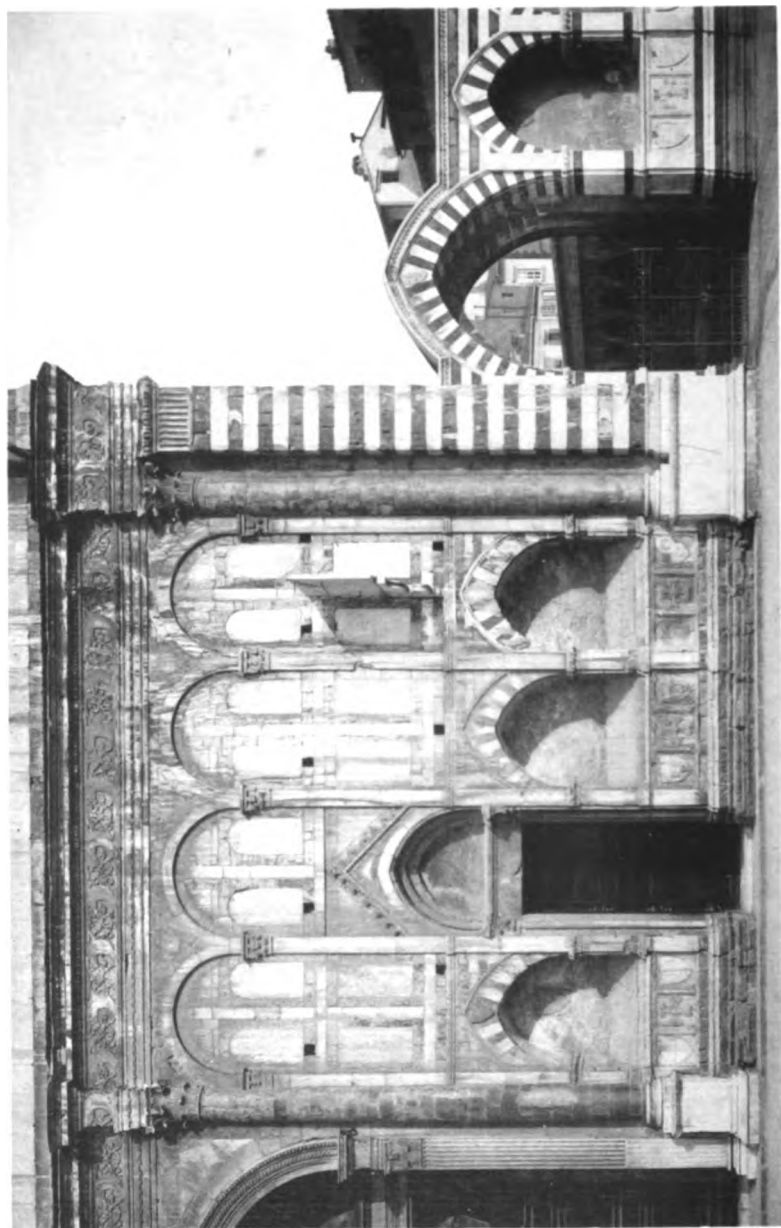
Ma poichè il Rinascimento ebbe luminoso centro specialmente in Firenze, quali tradizioni il suo avvento troncò mai in questa città?



In Italia le forme medievali attinsero la loro forza dall'arte classica, e a questa sacrificarono gran parte delle nuove tendenze; a Firenze poi, il sentimento classico si

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 115.

²⁾ *Ibid.*, pag. 115 e 116.



PARTICOLARE DELLA FACCIATA DI SANTA MARIA NOVELLA

[illegible]

Non si può non notare che in questi anni, per effetto della crisi mondiale, si è verificata una sostanziale riduzione delle importazioni di prodotti agricoli e zootecnici, mentre, per effetto della crisi energetica, si è verificata una sostanziale riduzione delle importazioni di prodotti petroliferi e di prodotti chimici. Si può, quindi, affermare che la politica di bilancio ha contribuito a ridurre il deficit della bilancia dei pagamenti, e che la politica di bilancio ha contribuito a ridurre il deficit della bilancia dei pagamenti.

modifica, è vero, nel periodo gotico, ma le forme tradizionali dell'architettura latina sembrano quasi compenetrarsi in questa nuova maniera per ritornare, dopo un troppo breve esperimento, a imporsi col Quattrocento. Non è brusco il trapasso dall'arte romanica all'arte gotica, perchè, come le reminiscenze dello stile romanico si fusero con le forme ogivali, così nelle prime opere della Rinascenza rimasero palesi le tracce del gotico. E di ciò si ha chiara testimonianza nell'antico frammento della facciata di Santa Maria Novella, dovuta alla munificenza di Messer Turino di Baldese (1348), nel quale si avverte la fusione dei due stili romanico e gotico; il primo, nell'insieme della composizione; il secondo, nelle porte laterali con archi acuti e frontespizi cuspidati, nelle forme dei pilastri e dei capitelli, e nel carattere dei profili.



Il Nardini giustamente avverte in Firenze due indirizzi architettonici: uno, derivato dal connubio dell'arte monastica con la paesana, e che accenna a ripristinare sotto altre forme i concetti decorativi dell'arte romanica; l'altro, che ripete le consuetudini generali dello stile gotico. Il primo, si afferma nel Duomo di Santa Maria del Fiore, in Orsanmichele, nel Bigallo e nella Loggia dei Priori; il secondo, in Santa Maria Novella, in Santa Croce, in Santa Trinita, in Santa Maria Maggiore.

L'uso delle volte ogivali, il cui equilibrio poggia in gran parte sugli archi diagonali e sui loro sostegni, rese

necessaria una forma di pilone che organicamente rispondesse alle nuove esigenze. • E mentre gli oltramontani si tennero strettamente al pilastro a fascio, prismatico, *polistilo*, gli Italiani stabilirono il tipo loro per ogni singolo caso; e a Firenze, le colonne del Duomo — come le chiamavano appunto i maestri fiorentini del Trecento — contengono in sè gli elementi essenziali che costituiscono l'ossatura statica dell'edificio, mostrando nettamente distinti i sostegni dei sottarchi, dei mezzarchi e dei bottacci o costoloni delle rispettive volte; la pianta di essi è iscritta in un quadrato fondamentale; la base e il capitello collegano in un tutto organico e solido le varie parti che li compongono¹⁾. Ma questo pilone adottato in Orsanmichele e nella Loggia dei Priori, multiplo e uno, che ha nel suo organismo di sostenente tutti gli elementi del sostenuto e può dirsi la forma più perfetta del pilone gotico italiano, questo pilone così caratteristico della scuola gotica fiorentina, rivela lo studio di assoggettare gli elementi costitutivi dell'arte ogivale all'organismo classico. All'esterno si nota, in basso, una disposizione che richiama lo stilobate o basamento degli edifici romani; in alto, una ripetizione di cornicette e di fasce che arieggia l'architrave ed il fregio delle fabbriche antiche; e finalmente quei beccatelli e quella ghirlanda sostituiscono felicemente la cornice dei monumenti pagani e romanici²⁾. In queste

¹⁾ NARDINI, *op. cit.*, pag. 67 e seg.; *Il Duomo di San Giovanni*, pag. 172.
— CANESTRELLI, *L'Architettura Medievale a Siena*, pag. 13.

²⁾ NARDINI, *Il Duomo di San Giovanni*, pagg. 162, 172 e 173.

fabbriche, poi, si manifesta una tendenza alla linea orizzontale che contrasta col sentimento dello stile gotico; onde nella Loggia dei Priori, i pilastri mistilinei reggono archi a tutto sesto; nel Duomo, al verticalismo dell'arco acuto si contrappone il ballatoio, che gira intorno alla navata maggiore, quasi ad annullare l'effetto slanciato dell'arco stesso e a distruggere la logica significazione della struttura gotica; nel Tabernacolo dell'Orcagna, l'arco tondo è sormontato da un gran fregio orizzontale, su cui s'impone la cuspide. Le stesse finestre tabernacolari col frontespizio cuspidato e con le colonnine a tortiglione, derivano dalle finestre dei monumenti romani.

Quali tradizioni medievali avrebbe mai potuto conservare Firenze se, pur nel momento più pieno dell'ogivalismo, gli architetti non seppero dimenticare gli esemplari romani, e rivestirono le loro costruzioni gotiche di particolari classici?



È ormai dimostrato che il Rinascimento, dovuto in principal modo ai Fiorentini, più che agli esempi dell'architettura romana si ispirasse a quelli della scuola romanica della stessa Firenze. Gli archi girati sulle colonne, gli architravi piegati ad angolo retto come le cornici di un quadro, le finestre i cui stipiti girano senza interruzione sull'arco rispettivo, e tante altre particolarità dell'architettura fiorentina del Rinascimento, non hanno riscontro negli antichi monumenti, ma soltanto negli edifici medievali di questa

città ¹⁾. Può dirsi quindi che lo stesso sentimento che animava i primi costruttori all'alba del secolo XI, si risvegliasse, pur non essendo rimasto sopito del tutto fra le nuove correnti artistiche, quattro secoli dopo con rafforzato vigore; e che i Fiorentini, liberandosi finalmente dallo stile gotico (non inteso mai rettamente e disdegnato col nome di *barbaro*), facessero rivivere, tornando a più modeste costruzioni, la maniera dell'antica Roma, che adattarono ai bisogni moderni delle costruzioni ecclesiastiche e civili. Ma della maniera classica questi primi innovatori del Rinascimento come i primi architetti del periodo romanico, non imitarono che le forme decorative, e più che imitazione fu libera interpretazione di mòdini, di cornici, di particolari architettonici desunti da modelli antichi; da ciò la mancanza troppo frequente di corrispondenza organica fra le forme prese a prestito e le costruzioni stesse; da ciò un classicismo più apparente che reale, o, meglio, più analitico che sintetico. Bisognerà aspettare che Bramante e gli altri architetti del secolo XVI, ispirandosi alla grandiosità delle costruzioni romane, intendano, non soltanto l'impronta esteriore di certe forme, ma tutta l'imponenza e la maestà, che rende meravigliosi gli antichi monumenti, perchè l'arte del fabbricare accenni a risorgere con vero sentimento classico.

¹⁾ FONTANA, *Il Brunelleschi e l'Architettura classica* in *Archivio Storico dell'Arte*, anno VI, 1893, pag. 256 e seg. — NARDINI, *Il Duomo di San Giovanni*, pag. 174.

I

Gli Ordini religiosi furono i più efficaci cooperatori dello svolgersi dell'architettura nei diversi periodi e nelle differenti forme. I Cluniacensi prima, poi i Cistercensi, finalmente i Domenicani e i Francescani dedicandosi all'architettura e alla scultura costruirono essi stessi gli edifici per i loro monasteri, e nelle regole e nell'esercizio delle costruzioni addestrarono anche i laici. Ma più propriamente ai Cistercensi – presso i quali come già presso i Cluniacensi fu in grande onore lo studio dell'architettura – spetta il merito di avere importato fra noi i tipi e i caratteri dell'arte gotica, sia nella disposizione icnografica delle costruzioni, sia nelle forme decorative: e poichè il grande ordine claustrale si diffondeva dalla Borgogna, così è naturale che negli edifici a loro dovuti prevalgano modelli e forme dell'arte francese, e in particolar modo borgognona ¹⁾.

In Toscana i Cistercensi, con l'Abbazia di San Galgano, dettero efficace impulso alle nuove forme che si ritroveranno poi in parte nel Duomo di Siena; e da San Galgano si recheranno i Cistercensi stessi alla Badia di Settimo,

¹⁾ ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, 1894. – CANESTRELLI, *L'Abbazia di San Galgano*, Firenze, 1896.

presso Firenze, quando Gregorio IX, nel 1237, la farà soggetta alla Santa Sede.

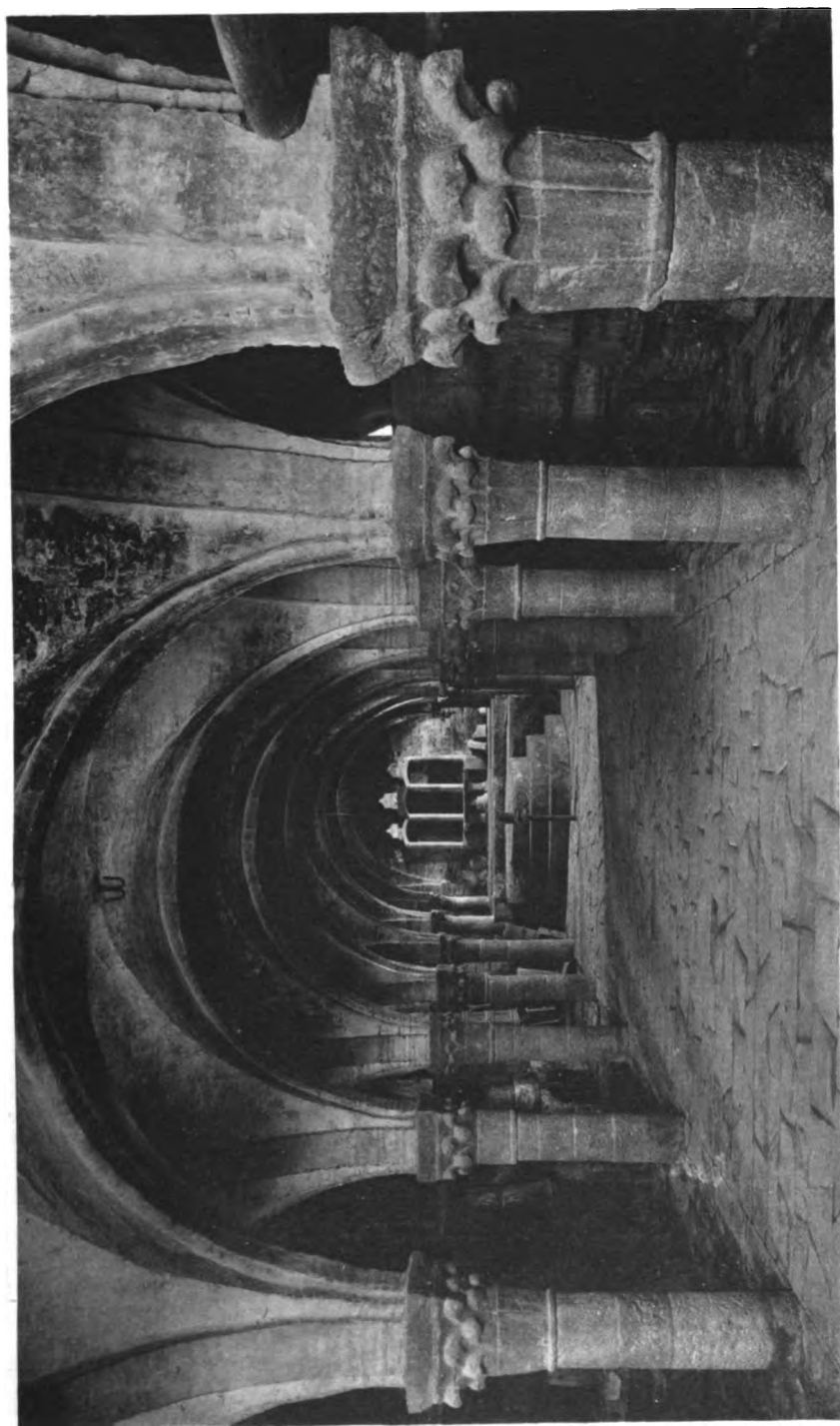
L'influenza dei Cistercensi si manifestò ancora negli altri Ordini religiosi; i Francescani e i Domenicani derivano da modelli cistercensi le loro costruzioni, le quali, tranne qualche rara eccezione, sono semplici e modeste, e non consentono altri ornamenti che la decorazione pittorica.



L'efficacia che il modello di San Galgano ebbe sull'architettura senese è molto maggiore di quella che la Badia di Settimo esercitò sui monumenti fiorentini.

Oggi quest'antica Abbazia è così alterata, per restauri e per rifacimenti arbitrari, che ben poco conserva del suo primitivo ordinamento. Oltre il campanile, già da noi ricordato, e il frontispizio della chiesa con i caratteristici archetti trilobati di tipo gotico-cistercense, la grande sala a volta (ora ridotta ad uso di tinaia), è una delle poche e più notevoli parti che rimangano dell'antica costruzione.

Spartita in tre navate, di cui la centrale un po' più larga ad arco tondo e le laterali ad arco acuto, è coperta da volte a crociera semplice, con sottarchi e mezzarchi leggermente rilevati. I capitelli, del solito tipo monastico, ma piuttosto rozzi, sono a due strati; i fusti, costituiti da cilindri sovrapposti; le basi, attiche. Il rialzamento del suolo ha nascosto per metà le colonne; per cui la costruzione ha perduto le sue proporzioni, non però ogni artistico interesse.



SALA A VOLTA DELLA BADIA DI SETTIMO



L'influenza delle costruzioni cistercensi si riscontra nella chiesa domenicana di Santa Maria Novella, la quale, nonostante la sua semplicità, è uno degli edifici gotici italiani più strettamente rispondenti al carattere di quello stile.

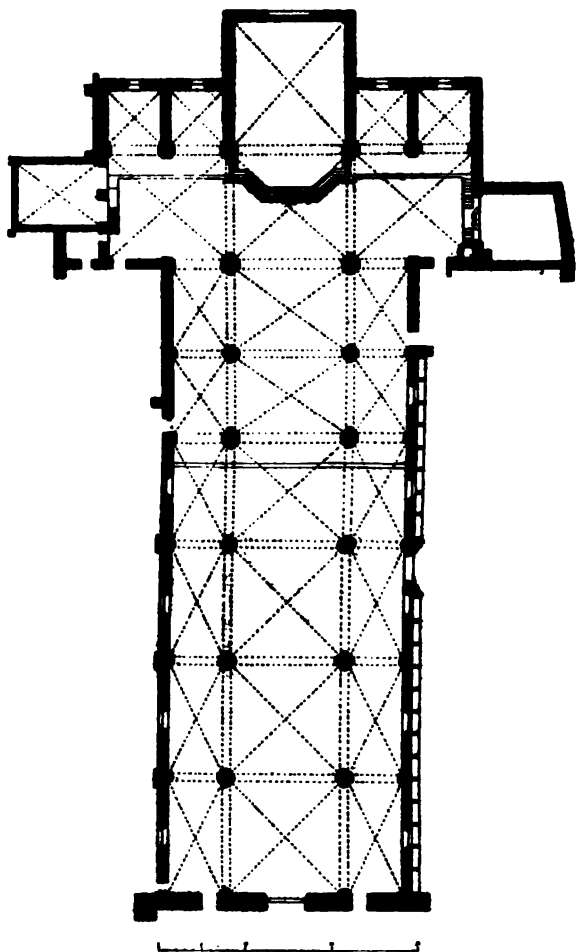
Gli architetti del nuovo e grandioso monumento furono i due conversi fra Sisto e fra Ristoro, aiutati nel lavoro di muratura e di scultura da altri loro confratelli.

Non erano nuovi nell'arte quei due maestri: nel 1252 avevano avuto l'incarico di costruire alcuni voltoni e forse anche un cortile o chiostro (*magnas testudines*) nel Palazzo del Potestà; nel 1269 avevano gettato di pietra i piloni del Ponte, anch'oggi detto alla Carraia; e ad essi si ascrive generalmente la piccola chiesa di San Remigio, per la somiglianza che presenterebbe con Santa Maria Novella. La quale, fondata nel 1278, conferma la sua origine cistercense, e in special modo la derivazione dal San Galgano nella pianta, nelle forme e nelle decorazioni dei pilastri, negli archi e nelle volte a crociera.

Ma come i Cistercensi in San Galgano avevano modificato il carattere delle loro costruzioni sotto l'influsso del sentimento italiano, così gli altri Ordini venuti dipoi, mostrarono di sapere interpretare con grande libertà e indipendenza alcune forme decorative e alcuni sistemi statici derivati da quel modello.

Lo stesso Enlart riconosce che i monaci cistercensi, dovendo di necessità ricorrere, nel paese dove si ferma-

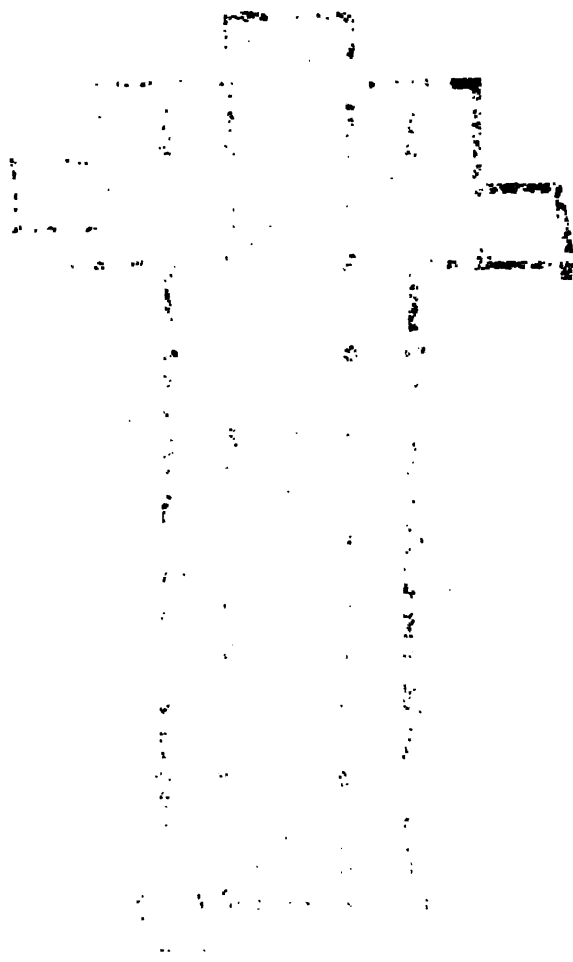
rono, ad aiuti, questi, sebbene istruiti e educati alla loro maniera, aggiungevano dal canto loro o qualche particolare



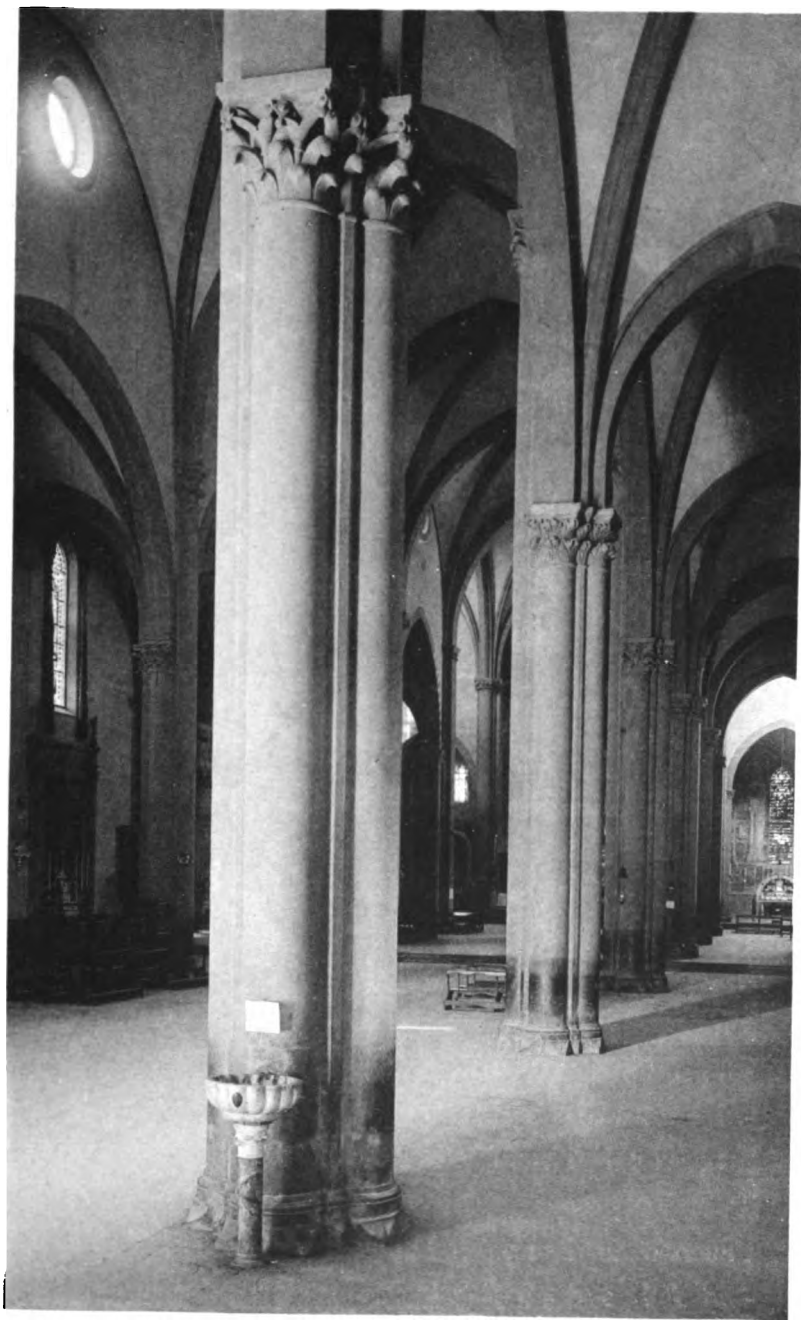
Pianta di Santa Maria Novella

carattere del tutto locale, o un sentimento del tutto personale nell'esecuzione dei lavori a cui erano stati chia-

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILL. 60607



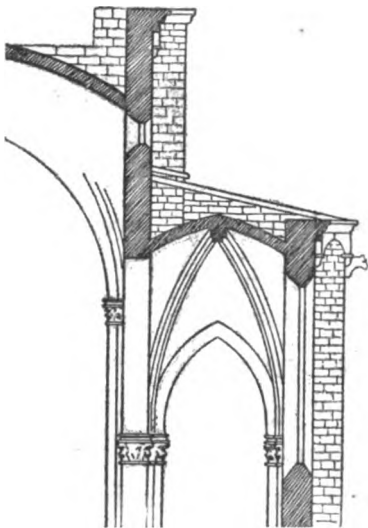
THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILL. 60607



SANTA MARIA NOVELLA

mati ¹⁾. Da ciò, indubbiamente, la varietà grandissima che presentano nelle diverse città d'Italia non solo le differenti chiese costruite dai Cistercensi, ma pur quelle, tanto più numerose, dovute ai Domenicani e ai Francescani.

Questa indipendenza e libertà di interpretazione si avverte in Santa Maria Novella, dove su pilastri a pianta crociforme s'impostano le vòlte che si controspingono a vicenda: quelle delle navate laterali con la vòlta della nave maggiore per mezzo di contrafforti innalzati sui sottarchi delle navate minori, che tengono luogo degli archi rampanti. « Ed è meraviglioso – scrive Amico Ricci – come tutta la gran vòlta e gli archi insieme connettansi mediante un ammirabile contrasto senza vi sia stato bisogno del soccorso di chiavi, cavicchie, o spranghe, di cui si fece tanto uso nelle fabbriche posteriori » ²⁾.



Santa Maria Novella

(Dal Dehio e Bezold)

La nave centrale è di poco elevata sulle laterali; ogni campata è a pianta quadrata, o quasi quadrata, cui naturalmente corrispondono, nelle navate laterali, campate

¹⁾ ENLART, *op. cit.*, pag. 11.

²⁾ RICCI, *Storia dell'Architettura*. Vol. II, pag. 97.

rettangolari per lungo, con sistema – come dicemmo – che si mantiene costante in quasi tutte le chiese nostrane di tipo gotico.

« Allo scopo – sempre secondo il Ricci – che la chiesa comparisse anche più grande, benchè fosse grandissima, stimarono questi architetti che gli archi, più spaziosi da principio, si restringessero verso il transetto, onde prospetticamente allungandosi l'edificio, presentasse una lunghezza maggiore della reale »¹⁾. Ma, molto probabilmente, questa irregolarità, o meglio, questa particolarità costruttiva derivò dalla lentezza con cui procedettero i lavori, per modo che, a raggiungere più presto le proporzioni stabilite, si dovettero allargare, verso la fronte, gli spazi fra pilastro e pilastro.

Il campanile, poi, posto all'angolo sinistro della crociera, porta al basso della sua cuspide dei frontespizi acuminati, ed è dovuto a fra Jacopo Talenti da Nipozzano, all'architetto che con fra Giovanni da Campi successe ai due frati conversi nella direzione dei lavori. Alla loro opera si associarono in progresso di tempo altri valentissimi costruttori dell'Ordine, ai quali si deve esclusivamente il merito della bella costruzione, che non senza ragione, ammirata da Michelangiolo, fu da lui detta *sua sposa*!



È notevole, del resto, come in Firenze più che altrove le scuole monastiche mantenessero salde radici. Mentre

¹⁾ Ricci, *op. cit.*, Vol. II, pag. 97.

in altre città l'architettura romanica è arte laicale, e le chiese di Pisa, di Lucca, di Pistoia, di Modena, di Parma e di Ferrara vengono edificate da laici (onde si direbbe che quelle città fatte libere dalla soggezione feudale, a testimonianza della propria indipendenza, affidassero ad essi il disegno e la direzione delle loro insigni Cattedrali), in Firenze alle costruzioni benedettine del secolo **xi** e **xii** (San Miniato e Badia di Fiesole), seguono quelle cistercensi (Badia di Settimo e Badia di Firenze), e del nuovo indirizzo artistico importato dall'Ordine cistercense in Italia, i Predicatori e i Mendicanti, si fanno i più caldi seguaci.

Ma sino oltre la metà del secolo **xiv** fiorì in Firenze una scuola monastica gotica, che ebbe architetti famosi, e ai quali si dovettero opere notevolissime. I nomi di fra Sisto, di fra Ristoro, di fra Mazzetto, di frate Albertino Mazzanti, di fra Borghese, di fra Giovanni da Campi, di frate Francesco da Carmignano e di frate Jacopo Talenti da Nipozzano, di padre Pasquale dall'Incisa, di padre Raineri Gualtierotti, di padre Pietro Macchi (per non citare che i maggiori), confermano a sufficienza il numero e il valore dei maestri; le chiese ed altri edifizi da essi costruiti a Firenze, a Prato, a Roma attestano la loro valentia. E, sino dal principio del secolo **xiv**, l'abilità architettonica di quei monaci si era levata in così gran fama, che durante tutto il lungo e agitato periodo nel quale si discusse e modificò più volte il disegno della nuova Cattedrale di Santa Maria del Fiore, ogni discussione e modificazione, così del complesso come delle varie parti della chiesa, era sottoposta al voto di essi.

« Dal recinto delle monastiche mura – scrive Amico Ricci – continuano ad uscire maestri espertissimi nelle opere più ardue dell'arte, ed il laicato nella sua emancipazione non ha usurpato all'antico magistero la primitiva sua influenza, ma si rimane sodisfatto di operare da sè, quando circostanze gliene porgano il destro »¹⁾.

Infatti, mentre fioriva la scuola monastica, ad Arnolfo è dato l'incarico della costruzione della nuova Cattedrale, a Giotto quella del Campanile, e Francesco di Talento dirige i lavori della Chiesa maggiore. Ma l'influsso di quelle scuole è sempre così vivo, che Arnolfo, nella costruzione della nuova Santa Reparata mostra di derivare dalla scuola cistercense; Giotto fa largo posto nel suo Campanile alla materia allegorico-didattica così largamente sviluppata oltremonte dagli Ordini monastici, e Francesco Talenti, che fu forse fratello del celebre costruttore di Santa Maria Novella, fra Jacopo e di fra Giovanni, muratore nella costruzione della libreria del Convento medesimo²⁾, imposta sulla fronte della chiesa da lui rinnovata due grandi finestre, derivando egli pure questo motivo dalle costruzioni cistercensi di San Galgano e della Badia fiorentina.

Nè si deve dimenticare che quando la Signoria ebbe bisogno dell'opera di valenti architetti, si rivolse ai frati di Santa Maria Novella, a quelli di Santo Spirito, o ai monaci cistercensi. Oltre fra Sisto e fra Ristoro, che lavorarono, come dicemmo, al Palazzo del Potestà, i due

¹⁾ RICCI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 94.

²⁾ GUASTI, *Santa Maria del Fiore*, pag. 11.

più celebri domenicani, Giovanni da Campi e Jacopo Talenti da Nipozzano, attesero per molti anni al restauro e al rinnovamento delle pubbliche costruzioni. Fra Giovanni, dopo l'alluvione del 1333, riedifica il Ponte alla Carraia.... *ipse factus est per Comune totius illius operis principalis et unicus architector*¹⁾; fra Jacopo *magister lapidum et edificiorum* è detto *bonus in tantum quod Comune Florentiæ in suis edificiis per multos annos eum requirebat*²⁾. Ai Cistercensi, infine, sono affidate dal Comune la costruzione e la conservazione dei ponti e delle mura della città, nonchè le fortificazioni dei castelli e di altri luoghi del contado³⁾.

Da questi documenti ci par lecito dedurre, che a Firenze la scuola laica si emancipasse dalle influenze monastiche soltanto nella seconda metà del secolo xiv, perchè solo intorno al 1350 si forma la vera scuola gotica fiorentina con Francesco Talenti, con l'Orcagna, con Giovanni di Lapo

¹⁾ MARCHESI, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, vol. I, pag. 187, nota 2.

²⁾ *Ibid.*, pag. 191, nota 1.

³⁾ Nuovi documenti insegnano che nel 1259 si pagò dai Cistercensi una somma a Tornabello Amati, *constituto ad reformandum et reficiendum et aptandum pilam Pontis Rubacontis*; il 24 luglio dello stesso anno a Iacopo della Scala e ad Ugolino Frescobaldi *libras CD flor. parvo. pro expensis necessariis factis et faciendis pro reactivatione Pontis novissimi Sancte Trinitatis*; il 29 settembre, lire 50 ad Arrighetto ed Ubaldino occupati *ad reaplandum et reformandum Pontem qui dicitur Carraria* ecc. (LASINIO, *Frammento di un quaderno di mandati dell'antica Camera del Comune di Firenze*, Firenze, 1905). Non è dubbio che questi laici al servizio dei monaci cistercensi dovessero risentire in qualche modo l'influsso dell'Ordine, che in tutti i suoi edifici, pur facendo larga parte a caratteri nazionali, lasciava tuttavia notevoli impronte della propria maniera.

Ghini, con Benci di Cione e Neri di Fioravante, gli architetti di Santa Maria del Fiore, di Or San Michele, della Loggia dei Priori. Vorremo dunque ostinarci a considerare Arnolfo il rappresentante di uno stile che ebbe soltanto nascimento e sviluppo tanto dopo la sua morte?

II

È più difficile rintracciare le opere di Arnolfo architetto, che di Arnolfo scultore. Se di questo rimangono documenti e monumenti sicuri, e si hanno testimonianze non dubbie della sua maestria, dell'architetto non sappiamo che quanto ne scrisse il Vasari; e della sua Santa Reparata non resta che il ricordo nella lapide oggi murata sul fianco della Cattedrale di fronte al Campanile. Non due, però, furono gli artisti dello stesso nome, come vorrebbe il Ricci¹⁾ seguito più recentemente dal Frey: l'uno scultore, l'altro architetto: il primo, scolaro di Niccola Pisano; l'altro, di quell'Jacopo tedesco a cui il Vasari dette il merito della costruzione della chiesa francescana di Assisi. « Nè il Vasari – scrive Amico Ricci – il quale racconta che Arnolfo figlio di Lapo, o Jacobo Tedesco fu l'architetto della basilica d'Assisi, mise in chiaro il dubbio, che anzi lo rese più intrigato facendo di due Arnolfi, scultori e architetti, un architetto solo.... Un Arnolfo (probabilmente fiorentino),

¹⁾ RICCI, *op. cit.*, vol. II, pag. 56.

unito al suo compagno Pietro, scolpiva l'altare, che si ammirava nella chiesa di S. Paolo di Roma.... E appunto in quest'epoca medesima Giorgio dice che Arnolfo era occupato a Firenze in lavori pel pubblico e pei privati, e così ci comparisce quest'artefice nel tempo stesso a Roma e a Firenze. Nè qui si sarebbe arrestata la confusione prodotta nella vita di Arnolfo dal nostro biografo aretino; che se non l'avesse di poi egli stesso rettificata nella seconda edizione, che pubblicò delle sue opere nel 1568, ci narrerebbe come ad Arnolfo, morto a Firenze nel 1300, fu data a scolpire la sepoltura per Bonifacio VIII morto nel 1303 »¹⁾.

Il Frey dal canto suo non intende come si possa identificare con Arnolfo di Colle Valdelsa l'Arnolfo chiamato in un documento perugino del 10 settembre 1277, *de Florentia* ²⁾. Ma chi ripensi che, nella petizione al Comune per ottenere l'immunità da ogni imposta, Arnolfo doveva ben dire il vero luogo di origine, mentre ai Perugini bastò designarlo col nome della città sotto la cui signoria era la terra donde ei trasse i natali e che dava quasi di regola il titolo di cittadinanza a tutti i nativi nel dominio fiorentino, non può meravigliarsi per la diversa indicazione dei due documenti.

¹⁾ RICCI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 56.

²⁾ *Arnolfo di Cambio architetto è da identificare collo Scultore Arnolfo fiorentino?* in *Miscellanea storica della Valdelsa*, Anno I, fasc. 2, pag. 86 e seg.



Di Arnolfo rimangono questi soli e sicuri ricordi: nel 1265 Niccola lo nomina fra i suoi scolari nel contratto per il pulpito di Siena; nel '66 è intimato al Maestro, secondo la promessa, di farlo venire a lavorare a quel pulpito; nel '77 è chiamato dai Perugini per il lavoro della Fonte, che gli è pagato nel 1281. Il suo nome si legge nel monumento al Cardinale di Braye († 1282), in Orvieto; nel Tabernacolo di San Paolo fuori le mura a Roma (1285); nella lapide che consacra la fondazione del Duomo di Firenze (1296); si leggeva nel Ciborio di Santa Cecilia a Roma (1293), e nel Sacello di Bonifazio VIII (1296) in Vaticano. Infine, nel 1300 il privilegio concessogli dalla repubblica fiorentina dice: *Magister Arnolphus de Colle filius olim Cambii.... capud magister laborerii et operis ecclesie Beate Reparate.... famosior magister et magis expertis in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio qui in vicinis partibus cognoscatur....*¹⁾ Nell'Obituario, poi, di Santa Reparata è scritto: *VIII idus Martii. Quiescit magister Arnolfus de l'Opera di Sancta Reparata*²⁾.



Chi legga nel Villani dei grandi lavori edilizi intrapresi dai Fiorentini nella seconda metà del secolo XIII in città

¹⁾ GUASTI, *Santa Maria del Fiore*, pag. 20, Doc. 24.

²⁾ *Ibid.*, pag. 21, Doc. 25.

e nel contado – chiese, castelli, monasteri e palagi, ponti e strade, logge e mura – rimarrà sorpreso di non trovare mai un accenno agli artisti che vi ebbero parte. A questa dimenticanza cercò di rimediare, con molta ingenuità, il Vasari, il quale, a corto di sicure notizie, e pur costretto a raccontare le glorie dei più antichi artefici e a descriverne le opere, non seppe far di meglio che attribuire ad essi quanto d'importante, per testimonianza di storici e di cronisti, si costruì in Firenze e nel contado. Così ad Arnolfo, che in quello scorcio di secolo era stato il fondatore della nuova Santa Reparata, doveva andare il vanto e la gloria delle altre notevoli costruzioni condotte in quel tempo dai concittadini. E a lui furono perciò assegnati quasi tutti quegli edifizî che il Villani aveva ricordato: il disegno della Loggia e dei pilastri di Orsanmichele (Libro VII, cap. XCIX), la costruzione del Campanile di Badia (Libro VII, cap. XCIX), della chiesa di Santa Croce (Libro VIII, cap. VII), dei Castelli di San Giovanni e di Castelfranco in Valdarno (Libro VIII, cap. XVII), della Cattedrale fiorentina (Libro VIII, cap. IX), del Palazzo dei Signori (Libro VIII, cap. XXVI); e il restauro del Duomo di San Giovanni (Libro VIII, cap. III). E quasi tutto ciò non bastasse, il biografo vi aggiunse ancora la fondazione della Loggia e della Piazza dei Priori.

È proprio il caso di ripetere col Frey, che il Vasari « partendo da principî di cui non si può discutere la giustezza, credè i tre grandi rappresentanti delle tre arti in Italia, Cimabue per la pittura, Niccola Pisano per la scultura, Arnolfo per l'architettura, e con ciò si spiega perchè

egli a questi tre maestri attribuisca il maggior numero possibile di opere »¹⁾.



Non conosciamo la data della nascita di Arnolfo che il Vasari, senza fondamento, pone nel 1232 e che il Milanese, senza documenti, porta al 1240. Della sua educazione il biografo cinquecentista scrive: « Arnolfo, dalla cui virtù non mancò ebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la pittura avuto s'avesse, essendo nato l'anno 1232, era quando il padre morì, di trenta anni ed in grandissimo credito: perciocchè, avendo imparato non solo dal padre [Lapo] tutto quello che sapeva, ma appresso Cimabue dato opera al disegno per servirsene anco nella scultura, era in tanto tenuto il migliore architetto di Toscana »²⁾.

Non daremo troppo peso al racconto del Vasari anche perchè Cimabue, nato circa il 1240, non avrebbe potuto insegnare il disegno ad Arnolfo, che già nel 1265 è fra i migliori allievi di Niccola Pisano, e come tale messo innanzi per il lavoro del pulpito senese, e dai Senesi richiesto a Niccola stesso quando non lo aveva seguito a Siena. Si può quindi credere che dedicatosi giovanetto alla scultura, Arnolfo si perfezionasse nell'arte sotto la guida del Pisano, e desse per tempo prova della sua abilità. Sempre per la fama acquistatasi come scultore, fu ai ser-

¹⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 83.

²⁾ VASARI, *Vite*, ediz. Milanese, Vol. I, pag. 283-84.

vigi di Carlo d'Angiò; e dai Perugini richiesto a Carlo nel 1277; andò poi come scultore nell'82 a Orvieto; e nell'85, e anche dopo, a Roma. È vero che allora gli artefici esercitavano tutte le arti, onde nulla di strano che Arnolfo si occupasse anche di architettura. Lapo, suo compagno nel lavoro del pulpito di Siena, fu nel 1284 architetto di Sant'Angelo in Colle, e Donato, l'altro aiuto di Niccola, diresse nel 1271 la costruzione del Ponte a Foiano sul Merse. Della sua grande fama è prova certa la lode di maestro eccellente nella costruzione di chiese che gli danno i Fiorentini; ma è altrettanto certo che nessun documento ci dà modo di confermare le parole del privilegio: *quod ipse est famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio qui in vicinis partibus cognoscatur*.

Quali saranno mai le chiese costruite da Arnolfo che gli meritano tanto elogio e che indussero i Fiorentini a rivolgersi a lui per la rinnovazione di Santa Reparata? Giacchè nè i lavori condotti per Carlo d'Angiò a Napoli o altrove, nè quelli di Orvieto e di Roma possono giustificare la « famosa esperienza » vantata dalla Signoria nel decreto sopra citato.



Il Frey, la mancanza di documenti e di monumenti compensa ascrivendo ad Arnolfo la chiesa di Santa Croce, (ossia immaginando che i francescani avessero chiamato in Firenze lo scolaro di quell'Jacopo tedesco a cui dovevano il tempio famoso di Assisi e che là avevano cono-

sciuto e visto lavorare); e attribuendogli oltre Santa Croce, Santa Trinita, Santa Maria Maggiore, nonchè la parte più antica del Bigallo, per l'affinità di certi caratteri stilistici che questi edifici presentano con la chiesa francescana di Firenze. « A Santa Trinita vediamo svelti pilastri quadrati con lesène che salgono ininterrotte sulla sopraelevazione del muro della navata mediana come a Santa Croce; capitelli a foglie di acanto quasi a foglia di cavolo, su alcuno dei quali s'imposta una specie di tegolo sorretto da piccoli dadi quadrati; archi acuti, ecc. Gli stessi caratteri mostrano Santa Maria Maggiore e la parte più antica del Bigallo che prospetta la piazza di San Giovanni, di cui gli archi rotondi posano su pilastri quadri senza capitelli. Per tal modo si avrebbe in Firenze un gruppo di edifici affini, che rispetto a Santa Croce e al Duomo (questi due monumenti sono più ricche ripetizioni dello stesso motivo), portano l'impronta dello spirito di Arnolfo, e così meglio s'intenderebbe la reputazione che godeva l'artista, e quindi l'onorevole incarico della costruzione di Santa Maria del Fiore »¹⁾.

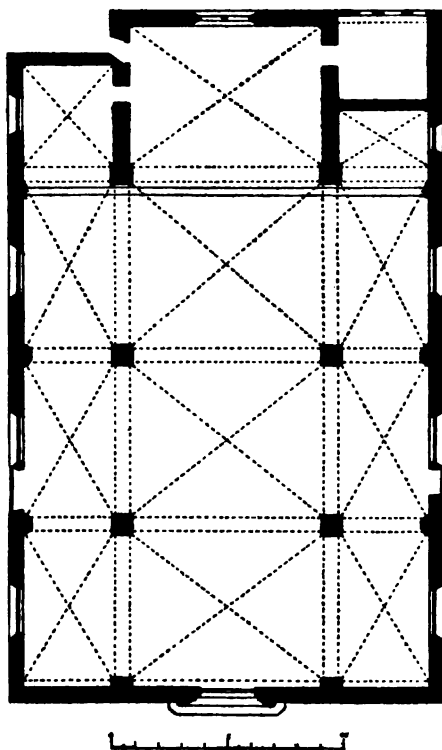
Ma la Misericordia, pure in quella parte che ha gli archi chiusi, è sorta molto più tardi. Sappiamo che nel 1351 i Capitani del Bigallo ricevettero in dono una casa sull'angolo del Corso degli Adimari; e nel gennaio dell'anno seguente prendevano là « super canto plateae S. Johannis » uno spazio per costruirvi un Oratorio. E poichè la decorazione marmorea che riveste le due arcate d'angolo doveva in-

¹⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 86.



SANTA MARIA MAGGIORE

dubbiamente continuare anche nelle altre, così ci pare da escludere in modo assoluto la possibilità che Arnolfo lavorasse a quella fabbrica ¹⁾.



Pianta di Santa Maria Maggiore

Santa Maria Maggiore non si può attribuire – come abbiamo già rilevato – all'architetto Buono fiorentino. Semplici pilastri sostengono il tetto per mezzo di vòlte e di

¹⁾ POGGI, *La Compagnia del Bigallo* in *Rivista d'Arte*, 1904, fasc. XI, pag. 192 e 194.

archi a sesto acuto; e forse questa semplicità – non sappiamo però con quanto fondamento – fece ascrivere la costruzione ad Arnolfo dagli scrittori delle *Notizie e Guida di Firenze* e dallo stesso Frey.

« Il pregio di questa chiesa, indipendentemente dall'effetto che produce ai nostri occhi, è nella veduta che sia dessa il primo modello o punto di partenza di quell'ordine di cose che ammiriamo ingentilito in Santa Maria del Fiore, e meglio nella Loggia dell'Orcagna »¹⁾. Ma poichè i caratteri costruttivi si mostrano sostanzialmente diversi nella chiesetta antica e nei due magnifici monumenti fiorentini, così ci pare che sia inutile, ove, come nel caso nostro, manchino dati di fatto e sicuri elementi architettonici, parlare di rapporti stilistici e di primi modelli.



La chiesa di San Remigio così detta dal piccolo ospedale lì presso destinato airomei francesi, fu rifatta di nuovo nel secolo XIV; e gli scrittori fiorentini vogliono fosse edificata da fra Sisto e da fra Ristoro (trovandovi certi caratteri di somiglianza con Santa Maria Novella), o che per lo meno i due conversi architetti togliessero dalla vecchia chiesetta – tanto più antica – il concetto per il maggior tempio²⁾.

¹⁾ *Notizie e Guida di Firenze e de' suoi contorni*, Firenze, Piatti, 1841, pag. 300-301.

²⁾ MARCHESI, *Vita dei pittori, scultori e architetti domenicani*, Vol. I, pag. 59; cfr. RICHA, *Chiese fiorentine*, Vol. I, pag. 258.



SAN REMIGIO

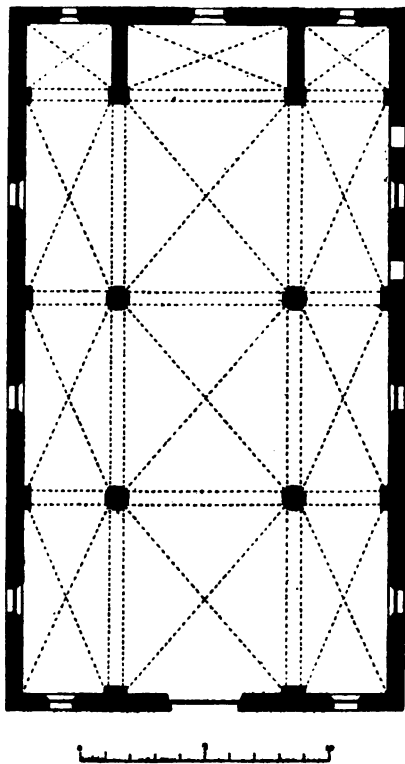
[illegible][illegible]

1990

• • •

Some of the most important of these studies include, for example, the work of the late Professor John H. Garvey, Jr., who was a pioneer in the study of the effects of alcohol on the human brain. His research has been instrumental in the development of the field of neuropharmacology, which is the study of the effects of drugs on the nervous system. Another important study was conducted by the late Professor Robert H. L. Jones, who was a pioneer in the study of the effects of alcohol on the human brain. His research has been instrumental in the development of the field of neuropharmacology, which is the study of the effects of drugs on the nervous system.

Nella *Guida* sopracitata si dice che « San Remigio non presenta parte nessuna di maniera antica; anzi ponendo mente alle sue singole parti, vi si ravvisano gli stessi principî di



Pianta di San Remigio

architettura di Santa Maria Maggiore e di Santa Trinita, abbenchè differiscano fra loro nel complesso. Può congetturarsi che simile all'interno di San Remigio fosse la Loggia di Orsanmichele che Arnolfo fabbricò circa que-

st'epoca, e che fu poscia rivestita di pietra e resa più adorna l'anno 1337 »¹⁾.

Ma intanto il Rosselli riporta la costruzione della chiesa intorno al 1350, il Fantozzi ai primi del secolo xv²⁾; e poichè pur questo edificio mostra nei suoi caratteri l'influsso dell'arte monastica, ben si appose il Ricci affermando che anche in esso « troviamo a puntino avverata la sentenza ripetuta già tante volte in queste pagine, governarsi cioè il magistero architettonico del secolo XIII da precetti universali e immutabili »³⁾.



Quanto a Santa Trinita essa fu rifatta interamente e ingrandita dopo il 1300; e nella pianta ricorda, come rilevò l'Enlart, la Cattedrale di Grosseto. In entrambe queste costruzioni è caratteristica la campata della nave maggiore a pianta rettangolare secondo l'uso comune delle chiese settentrionali. La facciata del Duomo di Grosseto, costruita, come dice l'iscrizione, nel 1293, da maestro Sozzo di Rustichino da Siena, deriva evidentemente dal Duomo di Siena, mentre la facciata di Santa Trinita (di cui il Ghirlandajo ci lasciò ricordo nell'affresco della Cappella Sassetti), richiama, secondo il Nardini, i caratteri della scuola pisana.

¹⁾ *Notizie e Guida* ecc. citata, pag. 309-310.

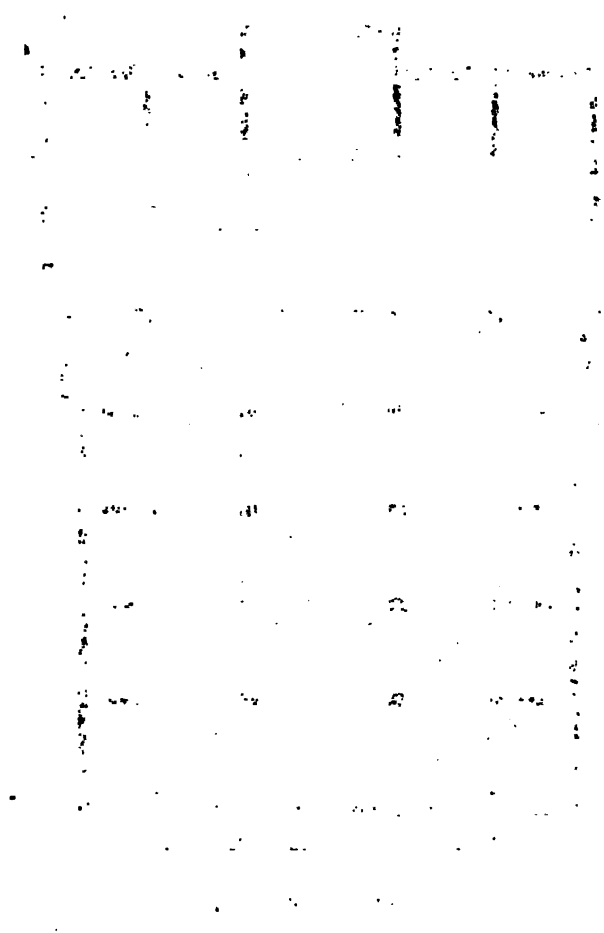
²⁾ FANTOZZI, *Guida della città di Firenze*, Firenze, 1846, pag. 158; cfr. COCCHI, *Le chiese di Firenze* ecc., Vol. I, pag. 136.

³⁾ RICCI, *op. cit.*, Vol. II, pag. 96.



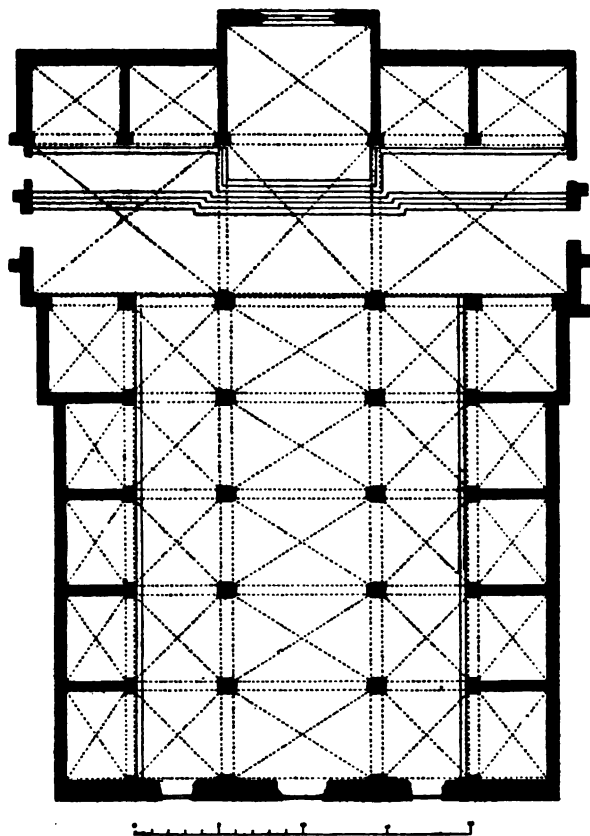
SANTA TRINITA

As a result of the 1996 election, the political environment has changed. The new administration has a different perspective on the role of the state in the economy. The new government has a different perspective on the role of the state in the economy. The new government has a different perspective on the role of the state in the economy.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 107 EAST 57TH STREET, NEW YORK, N.Y. 10022
 1997. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage or retrieval system, without permission in writing from the University of Chicago Press.

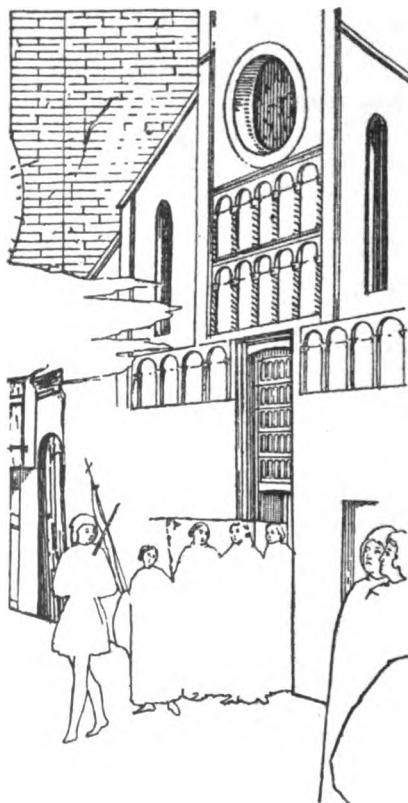
Ma già, studiando l'arte pisana, avemmo occasione di notare che quel motivo di archetti sovrapposti non basta per ascrivere Santa Trinita a quella scuola, quando lo strombo



Pianta di Santa Trinita

della porta maggiore s'innalza sino a rompere la prima galleria, con concetto addirittura contrario a quello stile, ed è riempito, sopra al vano della porta, da cinque ordini

sovrapposti di minute archeggiature, che non trovano riscontro in nessun edificio pisano.



Antica facciata della chiesa di Santa Trinita
(Dall'affresco del Ghirlandaio)

Osservando poi la parte interna del muro di facciata si riscontra una distribuzione ben diversa da quella della maniera pisana ¹⁾.

¹⁾ SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, Alinari, 1904, pag. 97.



BADIA DI FIRENZE

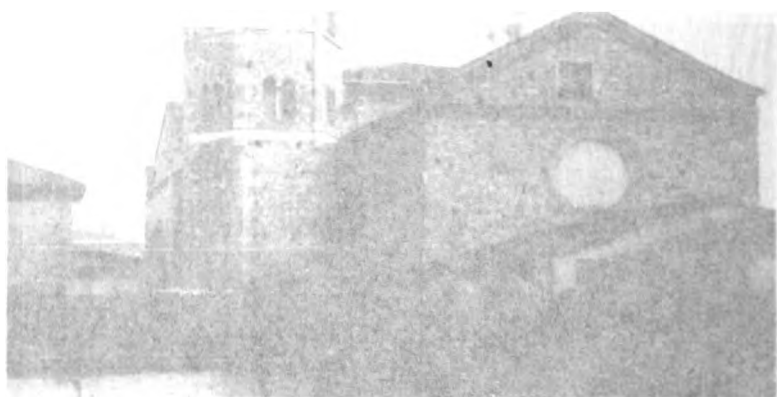
the first of these is the fact that the British Empire is not a homogeneous entity, but a collection of diverse and often conflicting interests. The second is the fact that the British Empire is not a static entity, but a dynamic one that is constantly evolving. The third is the fact that the British Empire is not a purely economic entity, but a political one as well. The fourth is the fact that the British Empire is not a purely military entity, but a cultural one as well. The fifth is the fact that the British Empire is not a purely imperial entity, but a global one as well.

The first of these is the fact that the British Empire is not a homogeneous entity, but a collection of diverse and often conflicting interests. The second is the fact that the British Empire is not a static entity, but a dynamic one that is constantly evolving. The third is the fact that the British Empire is not a purely economic entity, but a political one as well. The fourth is the fact that the British Empire is not a purely military entity, but a cultural one as well. The fifth is the fact that the British Empire is not a purely imperial entity, but a global one as well.

The first of these is the fact that the British Empire is not a homogeneous entity, but a collection of diverse and often conflicting interests. The second is the fact that the British Empire is not a static entity, but a dynamic one that is constantly evolving. The third is the fact that the British Empire is not a purely economic entity, but a political one as well. The fourth is the fact that the British Empire is not a purely military entity, but a cultural one as well. The fifth is the fact that the British Empire is not a purely imperial entity, but a global one as well.

The first of these is the fact that the British Empire is not a homogeneous entity, but a collection of diverse and often conflicting interests. The second is the fact that the British Empire is not a static entity, but a dynamic one that is constantly evolving. The third is the fact that the British Empire is not a purely economic entity, but a political one as well. The fourth is the fact that the British Empire is not a purely military entity, but a cultural one as well. The fifth is the fact that the British Empire is not a purely imperial entity, but a global one as well.

The first of these is the fact that the British Empire is not a homogeneous entity, but a collection of diverse and often conflicting interests. The second is the fact that the British Empire is not a static entity, but a dynamic one that is constantly evolving. The third is the fact that the British Empire is not a purely economic entity, but a political one as well. The fourth is the fact that the British Empire is not a purely military entity, but a cultural one as well. The fifth is the fact that the British Empire is not a purely imperial entity, but a global one as well.





Nè ci sembra di dover seguire il Nardini anche quando vorrebbe vedere l'opera di Arnolfo nel rifacimento della Badia fiorentina, riscontrando in quel frammento antico prospiciente il Bargello nella molteplicità delle cornici orizzontali e nello stile dei profili architettonici l'elemento romanico; e qualcosa dell'elemento gotico nell'arco acuto delle finestre ¹⁾.

In quel frammento appaiono invece evidenti i caratteri di una costruzione di tipo gotico-monastico, come nel frammento superstite della facciata la forma delle cornici e il rosone del frontespizio confermano l'origine cistercense di quella costruzione. Se poi (e lo ammette lo stesso Nardini), nelle chiese romaniche fiorentine non s'incontrano mai lesène, le quali appariscono soltanto nei monumenti contemporanei allo stile ogivale ²⁾, come potremo attribuire questi avanzi ad un periodo di transizione? Ove, infine, si ricordi che il rifacimento della Badia fu iniziato nel 1285, sarà più che mai difficile ammettere che sul finire del secolo XIII o sul principio del successivo si usasse contemporaneamente in Firenze e nella stessa costruzione uno stile architettonico di trapasso fra il romanico e il gotico.

Quanto al Campanile, la primitiva costruzione risale ai Benedettini (come fa fede l'identità del tipo con quelli delle

¹⁾ NARDINI, *Il Duomo di San Giovanni*, pag. 163.

²⁾ *Ibid.*, pag. 138.

due Badie di Settimo e di Firenze e di San Niccola di Pisa), e l'avvenuto rifacimento del 1330, dopo cioè la parziale demolizione del 1307, esclude senz'altro l'opera di Arnolfo.



Lo stesso si dica della Loggia di Orsanmichele, della quale il Vasari, perchè il Villani aveva scritto, che nel 1284 « si fece per lo Comune la loggia sopra la piazza d'Orto San Michele ove si vende il grano, e lastricossi e ammattonossi intorno », volle dare il merito ad Arnolfo, che l'avrebbe disegnata « di mattoni e con un semplice tetto di sopra »¹⁾. Ma perchè pensare al « miglior architetto di Toscana » per costruire un così modesto edificio, che lo stesso Villani descrive « fatto di pilastri sottili e di mattoni e mal fondato »? È vero che il Vasari, nella vita del Gaddi racconta, che la nuova loggia fu ricostruita « senza alterar però il disegno che lasciò Arnolfo »²⁾; tuttavia la notizia del biografo parrà più che mai priva di fondamento ove si ricordino le parole del cronista e si tengano presenti i caratteri costruttivi dell'attuale Orsanmichele.



Rimane Santa Croce, che un'antica e costante tradizione ascrive al Maestro fiorentino. Anzi, il Frey non solo

¹⁾ VASARI, *Vita di Arnolfo*, ediz. Milanese, Vol. I, pag. 284.

²⁾ VASARI, *Vita di Taddeo Gaddi*, ediz. Milanese, Vol. I, pag. 576.

dà ad Arnolfo il merito della costruzione, ma gli attribuisce anche l'esecuzione di alcuni capitelli; e il Dehio e il Bezold, ammirati della grandiosità e della severità di quella chiesa, vedono nell'autore di essa il degno compagno del poeta della *Divina Commedia* ¹⁾!

Una chiesa francescana già fondata nel 1228 e in quest'anno presa da Gregorio IX sotto la sua protezione, venne ingrandita con altri edifici per uso dei frati minori.

Innocenzo IV, con bolla data in Perugia il 24 aprile dello stesso anno, accordò quaranta giorni d'indulgenza a coloro che avessero dato elemosine a favore della fabbrica incominciata. Nel 1262 i frati acquistano un pezzo di campo in prossimità della chiesa e un muro lungo ventiquattro braccia della grossezza d'un braccio. Nel 1290 una bolla di Niccolò III ricorda la chiesa dei frati minori « che dicesi costruita in onore della santa Croce »; finalmente nel 1295 una provvisione della Signoria di Firenze assegna lire duecento di fiorini piccoli al mese per la durata di un anno *in hediffitio et pro hediffitio et opere ecclesie fratrum minorum de Florentia utinam feliciter secundum formam statuti initiando et faciendo* ²⁾.

Da questi documenti il Moisé deduce che alle intenzioni dei frati e dei fedeli, desiderosi di vedere proseguita la fabbrica della nuova chiesa, già iniziata e tuttavia in lavoro nel 1252, ostassero ragioni politiche; e che se nel '62

¹⁾ « In seiner auf das Strenge und Erhabene gerichteten Kunst zeigt er sich als Geistes, nicht bloss Zeitgenosse des Dichters der *Divina Commedia* ». DEHIO u. BEZOLD, *op. cit.*, Vol. II, pag. 519.

²⁾ MOISÈ, *Santa Croce*, pag. 42-44, e pag. 467, Doc. 3.

si comprò un gran pezzo di terreno per la nuova chiesa da costruire, era naturale « che le proporzioni della fabbrica, quale possiamo assicurare che fosse nel '52 incominciata, dovettero essere di gran lunga inferiori a quelle ampie e grandiose che offre l'edificio attuale, imperciocchè l'area intera che occupa ora la chiesa o il convento fu comprata dieci anni dopo »¹⁾.

Non è però supponibile che mancasse un disegno dell'ingrandimento – se anche per ragioni politiche non potuto condurre innanzi – prima del '95, prima cioè che la Signoria s'inducesse per zelo religioso e per decoro cittadino a venire in aiuto dei frati. E non solo il documento surriferito ammette che fosse già alzata la fabbrica della chiesa; ma in un ricordo dello Strozzi si legge, che nel 1267 Oderigo Cerchi fece costruire una cappella in Santa Croce: *in brachio dextro dicte ecclesie cum altari contiguo alteri cappelle et ad modum eiusdem similiter*²⁾. Da ciò si viene a conoscere che la nuova chiesa, di cui nel 1252 si era incominciato l'ingrandimento, era nel '67 tuttavia in costruzione e doveva avere la consueta forma delle chiese francescane a T. Nel testamento poi di Donato Peruzzi del 1292 si legge: *item voluit quod si fratres minores de Florentia crescerent eorum ecclesiam vel de novo facerent in fra decem annos post obitum sui testatoris, quod dicti sui fratres expendant de bonis suis pro hedificanda una cappella in dicta ec-*

¹⁾ Moisé, *op. cit.*, pag. 45.

²⁾ Archivio di Stato di Firenze, *Spogli Strozzi*, Libro Z, Vol. 54, IIª Serie, c. 192, 193.

*clesia ad voluntatem ipsorum fratrum suorum, libras 200 bonorum denariorum florentinorum parvorum*¹⁾; e poichè la cappella fu costruita nei primi anni del secolo XIV, bisogna supporre, che nel 1295 si proseguissero i lavori iniziati nel '52 per ampliare l'edificio preesistente, piuttosto che, distruggendo il già fatto, si ricominciasse una nuova costruzione: e a riprova di ciò stanno le più antiche lapidi sepolcrali, tuttora esistenti, che portano gli anni 1298 e 1300²⁾. Onde col Frey dobbiamo questa volta concludere che la notizia del Villani « e cominciarsi i fondamenti prima dalla parte di dietro ove sono le cappelle, perocchè prima v'era la chiesa vecchia, e rimase all'ufficio dei frati insino che furono murate le cappelle nuove » sia da accogliere in quanto la nuova costruzione, incominciata verso la metà del secolo XIII e poi rimasta interrotta, venisse ripresa con nuovo zelo e con nuovi mezzi nel 1295³⁾. Nell'altro documento del 1297, pubblicato dal Moisé, è detto più chiaramente che i frati presero allora a ricostruire nuovamente la chiesa, cioè ripresero il lavoro rimasto interrotto: *ecclesiam ipsam rehedificare de novo ceperint, opere plurimum sumptuoso ad cuius consumationem subventiones fidelium sunt non modicum oportune*⁴⁾.

In tutti i modi è certamente da escludere l'opera di Arnolfo nei lavori di ampliamento dell'attuale tempio fran-

¹⁾ *Spogli Strozzi*, Libro DDD, N.º 60, IIª Serie, c. 224.

²⁾ Sepoltuario Rosselli, Santa Croce: 1298, Lapo Buonanichi de Ghiaceto, Carucci; 1300, Moroni; 1303, Fuccio del Maestro, ecc.

³⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 71.

⁴⁾ MOISÈ, *op. cit.*, pag. 468, Doc. 4.

cescano; perchè, come tutto conferma, nel 1252, quando cioè si cominciò la nuova chiesa, il piano dell'edificio era – e non poteva non essere – già prestabilito e disposto.

Si obietta che Santa Croce è costruita in pietra anzichè in mattoni, contrariamente al sistema in uso nelle chiese monastiche, che sono quasi tutte in materiale laterizio ¹⁾; ma ognuno che sappia la ricchezza di cave petrose presso Firenze non troverà strano che, mentre a Pisa e a Bologna per la scarsezza di quelle si costruivano di cotto gli edifici francescani e domenicani, a Firenze e a Pistoia si usasse invece il materiale più alla mano e più economico. La pianta stessa di Santa Croce si uniforma in tutto e per tutto alle disposizioni delle altre chiese dell'Ordine e chiari vi appaiono gli influssi monastici; onde i caratteri costruttivi non solo, ma gli stessi documenti ci vietano di accogliere la tradizione che ascrive ad Arnolfo la fabbrica monumentale.



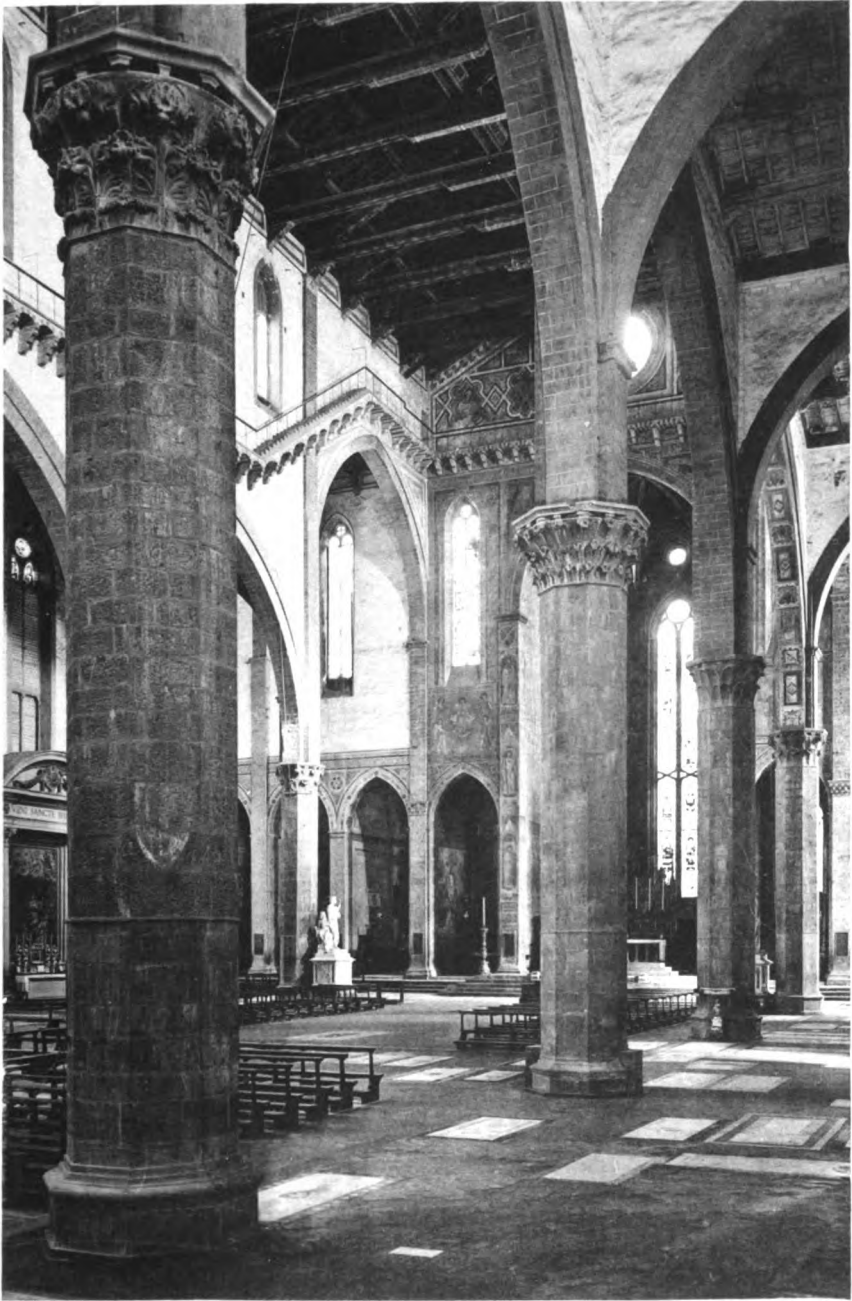
Santa Croce ha tre navi, ciascuna spartita da sette pilastri ottagonali, con ghiera sporgente, che sostengono le arcate a sesto acuto. I capitelli a campana poco sviluppati sono variamente decorati con foglie di acanto; il tetto a cavalletti visibili è a doppio spiovente nella navata centrale e a piccoli spioventi in senso inverso in ogni campata delle navi laterali. Sopra le arcate nella nave mag-

¹⁾ NARDINI, *Il Duomo di San Giovanni*, pag. 163.

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the

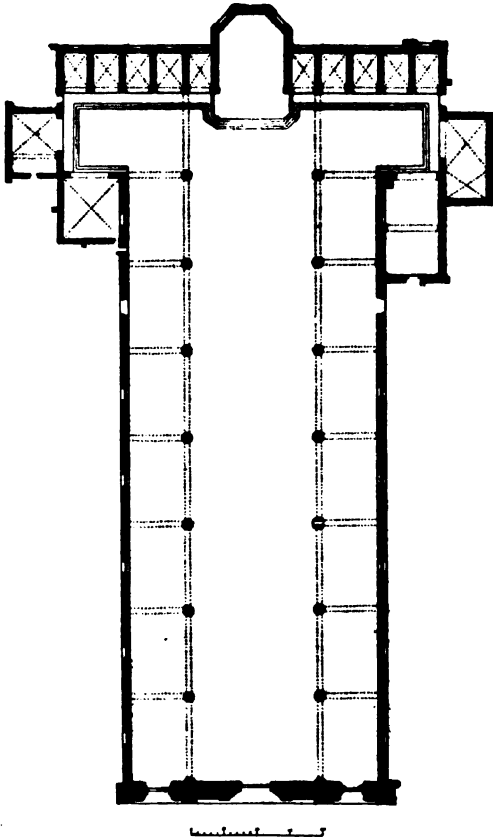
the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the
the third is the fact that the
the fourth is the fact that the
the fifth is the fact that the
the sixth is the fact that the
the seventh is the fact that the
the eighth is the fact that the
the ninth is the fact that the
the tenth is the fact that the



SANTA CROCE

giore gira un ballatoio sostenuto da mensole di pietra il quale varca, rampando, l'estradosso dei due arconi, che



Pianta di Santa Croce

da quella immettono nel braccio trasverso. Lungo la linea di esso si aprono dieci cappelle che fiancheggiano il coro di forma pentagonale come quello di Assisi; e da questa stessa chiesa è pur derivato il tipo delle finestre. Due

cappelle si aprono nelle due testate del braccio traverso, e due altre si addossano al braccio principale. Anticamente la chiesa era tutta decorata di pitture, di cui rimangono ancora visibili le tracce.

Sono concordi gli scrittori nell'esaltare la leggerezza della grandiosa costruzione, la quale, secondo il Thode, avrebbe dovuto avere in origine la copertura a volta, non eseguita altrimenti a causa delle maggiori proporzioni date poi all'edifizio ¹⁾. Certo è però che la struttura dei pilastri esili e svelti, e la larghezza della navata maggiore non avrebbero ammesso differente dall'attuale il sistema di copertura; e ben a ragione loda il Vasari, l'accorgimento mirabile dell'architetto, che considerata la grande distanza dei pilastri e l'altezza delle muraglie non giudicò opportuno e prudente di caricarvi sopra un gran peso; ma fece fare archi da pilastro a pilastro, e sopra a quelli i tetti a frontespizio per mandare via le acque piovane con docce di pietra, murate sopra i detti archi, dando loro tanto pendio, che fossero sicuri, come sono, i tetti dal pericolo d'infradiciare; «la qual cosa quanto fu nuova ed ingegnosa, tanto fu utile e degna d'essere oggi considerata.»



Poichè mancano sicuri documenti dell'attività architettonica di Arnolfo, prima che gli fosse commessa la costruzione della chiesa di Santa Reparata, e poichè negli anni che

¹⁾ THODE, *Franz von Assisi*. Berlino, 1885, pag. 320.

precedettero il rinnovamento della Cattedrale fiorentina egli fu a Roma e vi condusse lavori notissimi, non rimane a supporre, se non che, quando s'incominciò a riparare e a rinnovare Santa Reparata e mentre si accrescevano i sussidi del Comune, lo stesso papa Bonifazio, che faceva un assegno di tremila fiorini d'oro sulle usure che si restituivano al vescovo, specialmente con gli atti di ultima volontà, raccomandasse Arnolfo ai Fiorentini, ed essi s'inducessero a sperimentare, per tal modo, la sua valentia anche quale architetto. E i lavori condotti a Roma e lo stesso sacello per il pontefice, terminato appunto nel 1296, nell'anno stesso in cui il Legato del papa poneva con grande solennità la prima pietra del nuovo monumento, dovettero essere preziosi incitamenti a servirsi dell'opera di così reputato artefice.

III

Già nel dicembre del 1293 si era fatta una nuova provvisione per Santa Reparata, dove si parla non più di sussidio *in reparatione*, ma di un rinnovamento, che infatti era stato cominciato nel settembre del 1294.

In che consistessero questi primi lavori è difficile dire per mancanza di più precise notizie. Ebbe forse ragione il Frey di immaginare lontano da Santa Reparata il Maestro dal 1294 al '96 (in quest'anno appunto egli aveva compiuto a Roma il sacello per Bonifazio VIII), ma non però di crederlo

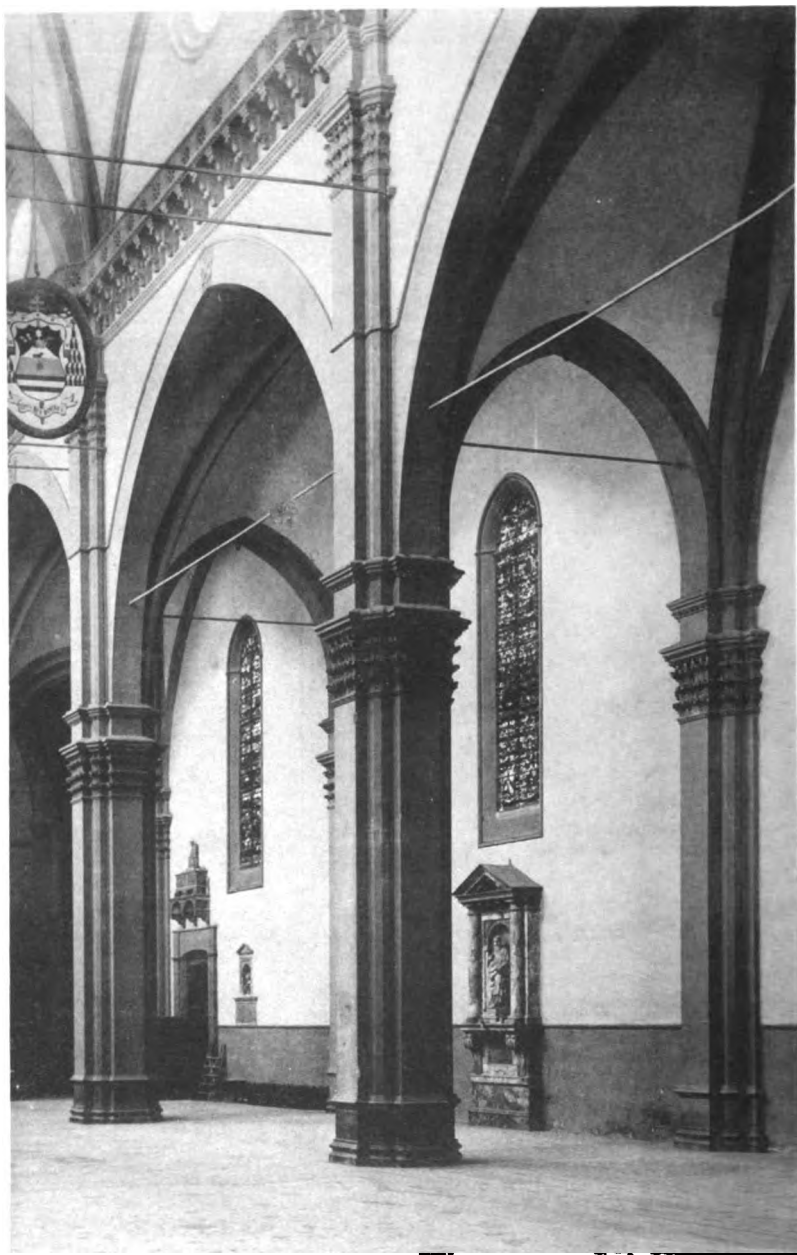
« piuttosto occupato in Santa Croce » ¹⁾, perchè se fosse stato in Firenze avrebbe potuto benissimo attendere contemporaneamente alle due costruzioni. Come che sia, se da due anni si attendeva intorno ai lavori preparatorî per la chiesa, o sopra un disegno già dato da Arnolfo, o magari, senza un piano precisamente prestabilito, l'8 settembre del 1296, il giorno della Natività della Vergine, per maîo del Cardinale Legato Pietro Valeriani da Piperno, fu solennemente dato inizio ai lavori di Arnolfo, come dice la pietra oggi sul fianco destro difaccia al Campanile. Testimonianza questa che non autorizza davvero a supporre, come vorrebbe il Boito, che la prima pietra si benedicesse quando le fondazioni erano compiute e la costruzione innanzi buon poco ²⁾.

Dal magistero di Arnolfo i Fiorentini si ripromettevano una Cattedrale magnifica: *per ipsius industriam experientiam et ingenium Comune et populus Florentie ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie iamdictæ inchoacti per ipsum magistrum Arnolphum habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie*. Così si legge nel decreto di esenzione da qualunque gravezza concesso dalla Signoria all'architetto nel 1300; privilegio del quale poco poté egli godere, perchè la morte lo colse nei primi giorni del marzo 1302.

Per circa sei anni attese dunque il Maestro all'opera

¹⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 67; cfr. GUASTI, *op. cit.*, pag. xxxix.

²⁾ BOITO, *Francesco Talenti e il Duomo di Firenze* in *Architettura del Medio Evo in Italia*, pag. 192.



SANTA MARIA DEL FIORE

della nuova Cattedrale fiorentina, che procedette lentamente sino al 1331; solo nell'ottobre di quest'anno si ripresero i lavori, avendone assunta la soprintendenza la più potente fra le Arti, quella della Lana, ed essendo stato chiamato a capo maestro dell'Opera un artefice non meno valente di Arnolfo, Giotto.

La provvisione del 1331 parla della chiesa *formosa et pulcra*, ma per difetto di aiuti rimasta per tanto tempo negletta con danno e vergogna grande del Comune.

Nell'aprile del '34 Giotto è nominato maestro e governatore di Santa Reparata; ma egli più che della chiesa si occupò del Campanile, di cui tre mesi dopo la sua elezione (18 luglio) si cominciano le fondazioni. A Giotto, soltanto per i lavori del Campanile, succede Andrea Pisano; ma alla chiesa non si pensa più fino a che, nel 1357, gli Operai deliberano che al Campanile rimanessero tre maestri soltanto con quattro manuali. E poichè a Andrea Pisano succedessero Francesco Talenti e Neri di Fioravante non fa meraviglia che, volendosi dar prima compimento alla chiesa, si desse al Talenti piuttosto il permesso che la commissione di fare un disegno « come deono istare le cappelle di dietro corrette senza alcun difetto ». Questa deliberazione farebbe supporre che un modello di Arnolfo per compiere la chiesa non esistesse, oppure che, esistendo, non fosse più rispondente ai nuovi desiderî. Intanto, all'approvazione del modello presentato dal Talenti tenne dietro la deliberazione (19 giugno 1357) per la quale si misurava la chiesa di Arnolfo, e poco dopo si dava mano alla demolizione di parte di questa per edificarne una nuova

assai più spaziosa e di maggiore ricchezza. Il 5 luglio del 1357, con grande solennità, si benedirono i fondamenti del primo nuovo pilastro, sul modello proposto dal Talenti.

I lavori, condotti da lui e da Giovanni di Lapo Ghini, ebbero nel 1366 una interruzione, essendo nel frattempo apparsi dei crètti nelle vòlte di nuova costruzione: il Talenti fu allontanato, e vennero chiamati a consiglio « buoni maestri di pietra e di legname e cittadini fiorentini » : nello stesso anno un altro consiglio di « maestri e dipintori » ebbe l'incarico di formare un modello di grandi proporzioni, che approvato servì poi per condurre a compimento l'edifizio, sebbene un nuovo disegno avessero ancora presentato d'accordo il Talenti, ritornato capo maestro, e Giovanni di Lapo Ghini.

IV

Esposta così brevemente la storia della costruzione della nuova Cattedrale, dobbiamo domandare: che fece Arnolfo per l'attuale Santa Maria del Fiore, e che rimane dell'opera sua?

Un tracciato, secondo il disegno primitivo del Maestro doveva pur esistere se nel 1357 si ordinò di misurarlo, e risultò la costruzione « lunga braccia 164 netta dentro alle cappelle; larga, braccia 66 e $\frac{7}{8}$ netta nella parte dinanzi; larga, nella parte delle cappelle dove sarebbe poi la cu-

pola, braccia 62 netta delle cappelle » ¹⁾. V'era il muro di facciata tirato un po' in fuori della fronte della chiesa antica, v'erano i muri di fianco sino alle due porte almeno, le quali si trovano rammentate già : dei Cornacchini quella che guarda a settentrione; della Canonica quella presso il Campanile. Nella stessa facciata, oltre all'ossatura dovevano già essere incominciati i lavori di ornamento e di rivestimento, se si trovarono incrostature di marmi bianchi e verdi e altri frammenti. E che a una facciata di Arnolfo si pensasse nel 1323, è confermato dalla provvisione del 27 maggio di quell'anno in cui si delibera di porre *in fatie ecclesie Sancte Reparate* la statua di papa Giovanni XXII ²⁾.

Ma col procedere e modificarsi dei lavori, ogni traccia dell'opera di Arnolfo è andata perduta: tuttavia, se i particolari architettonici di Santa Maria del Fiore non son più quelli del Maestro, si può ben dire che i successivi mutamenti apportati alla chiesa non alterarono il concetto principale del suo primo architetto.

Ispiratosi molto probabilmente al Duomo di Siena e alle grandi linee delle costruzioni romane, di cui aveva vivo il ricordo, Arnolfo tentò con somma arditezza di fondere i due tipi diversi di costruzione: quello derivato dalle basiliche con l'altro a pianta centrale; ossia, di sviluppare sopra una costruzione a croce latina una cupola di grandi proporzioni, secondo il sistema classico e bizantino.

¹⁾ GUASTI, *op. cit.*, pag. LIX, LX.

²⁾ *Ibid.*, pag. lxxv, nota 1.

È noto però che la croce latina male si addice agli edifici sormontati da cupola; perchè la cupola all'esterno viene ad essere in qualche modo nascosta dalla lunghezza del braccio maggiore, il quale a sua volta è mozzato all'interno dalle robuste strutture dei piloni e dalle costruzioni necessarie al rinfiango della cupola stessa, così che non solo apparisce più corto, ma non s'immedesima con la parte posteriore dell'edificio. Necessariamente lo sviluppo dato alla cupola portò ad immaginare tutto un sistema di rinfiango e di contropinta che si ottenne in modo ammirevole con la costruzione delle tribune; ma quelle volte, quelli sproni e quelle cappelle, che serrano così strettamente la cupola immensa, contribuiscono ad accrescere la sproporzione fra la parte posteriore e l'anteriore dell'edificio, sproporzione che pur dopo tante mutazioni nelle forme, nelle grandezze e nei concetti rimane, come notò il Boito, anche al giorno d'oggi evidente ¹⁾.



Se si può credere – come pur ora si accennava – che il concetto fondamentale di Arnolfo sopravviva nell'attuale Santa Maria del Fiore, non perciò è possibile sperare di riconoscere le forme immaginate dal Maestro di Colle in quella figura della chiesa dipinta nell'affresco del Cappellone degli Spagnuoli, e creduta, dopo il Vasari, da altri

¹⁾ BOITO, *op. cit.*, pag. 196.

molti fra i quali il Selvatico, il Guasti, il Müller, il Boito, una derivazione dal modello di Arnolfo.

Già il Nardini rilevò l'assurdità di questa identificazione.

Nei primi decenni del secolo **xiv** le fabbriche attuali della chiesa e del convento di Santa Maria Novella erano non più che agli inizi: della chiesa non esisteva che la nave orientale; tutti gli altri lavori furono fatti dal 1319 al 1360 sotto la direzione di frate Giovanni da Campi e di frate Jacopo da Nipozzano. Così nel 1320 non era ancora compiuta la nave centrale, nè quella laterale a ponente; nè la Cappella maggiore; nè le quattro laterali nel braccio trasverso; nè i due Cappelloni dei Rucellai e degli Strozzi che chiudono le due testate del braccio medesimo. Non era fatto il Campanile (1330); non il Cappellone di San Niccolò (1334-'37); non la Sagrestia attigua (1334-?); non il Chiostro grande (1334-1340); non la Biblioteca; non il Refettorio (1350-1353); non l'Ospizio (1359); non il Dormitorio (1360)... Come, dunque, si può ammettere che quando mancavano ancora quasi per intero le fabbriche principali e più necessarie come la chiesa e il convento, fosse già costruita una fabbrica secondaria, quale appunto era il Cappellone? V'ha di più. Il Cappellone fa parte, in qualche modo, del Chiostro Verde, e il Chiostro è appoggiato alle mura occidentali della chiesa ed a quelle della sagrestia: le prime, nel 1320 erano tuttavia da farsi: le seconde, si presero a fare nel 1334: quindi per necessità la costruzione del Cappellone degli Spagnuoli non può risalire al 1320 ma deve riportarsi al 1350. E poichè alla morte del Guidalotti, avvenuta nel 1355, il Ca-

pitolo non era ancora dipinto, si spiega che nell'affresco dietro la chiesa sormonti nella sua interezza il Campanile che, cominciato nel 1334, giungeva nel 1342 all'altezza in cui adesso si vedono impostate le nicchie, come appare nell'affresco del Bigallo eseguito appunto in quell'anno. Ora, dacchè sappiamo che nel 1357 quando furono ripresi i lavori della Cattedrale, il Campanile era quasi all'altezza del ballatoio e che nel 1359 per sollecitare la costruzione della chiesa il lavoro del Campanile rimase sospeso, a questi ultimi anni deve riferirsi la pittura famosa del Cappellone ¹⁾.



A chi avrebbe potuto appartenere quel disegno del Duomo, si è chiesto il Guasti, se non ad Arnolfo? Non avendo il tamburo alla cupola, ed avendo finestre invece di occhi nella nave maggiore, non poteva essere la chiesa del 1367 (quella cioè dei maestri e dipintori); non quella del '57 avendo quattro valichi e non essendovi segno di rialzamento, mentre il Talenti ne fece tre e fece visibile il rialzamento; non quella, infine, in cui lavorava il Talenti, intorno al 1350, non avendo tre finestre nei primi valichi. E sin qui aveva ragione il Guasti; ma non quando volle sostenere che quello doveva essere un disegno architettonico e propriamente il disegno di Santa Maria del Fiore di Arnolfo ²⁾.

¹⁾ NARDINI, *Il sistema tricuspidale*, pag. 141-151.

²⁾ GUASTI, *op. cit.*, pag. lxi, nota 3.

Il Del Moro, ricordando che fra Jacopo Talenti da Nipozzano, l'architetto del Cappellone degli Spagnuoli, fu presente all'adunanza del 18 giugno 1357 in cui si approvò il disegno di Francesco Talenti, e pur all'altra del 18 novembre 1358 nella quale si consigliò che fosse aperta una finestra unica per ogni valico della chiesa, crede probabile che quell'affresco, in cui è dipinta Santa Maria del Fiore, venisse eseguito « per lo meno dopo il 1357, e che ne suggerisse al pittore l'idea frate Jacopo, forse con l'intendimento di mostrare quale a suo giudizio avrebbe dovuto essere la cattedrale fiorentina »¹⁾. E aggiunge: « Quella chiesa, chi guardi non ai particolari, ma al tutto insieme di essa, è informata dallo stesso concetto che fu seguito, sebbene in modo più grandioso dai maestri e dipintori.... Essi aggiunsero un quarto valico, alzarono il tamburo della cupola, delinearono il ballatoio e vollero una sola finestra nei due ultimi valichi, lasciando perciò intatto ciò che era già stato costruito e da Arnolfo e dal Talenti nel tratto dei primi due valichi, ad eccezione dei frontespizi che furono soppressi²⁾ ». Ma il Nardini guardando anche alle particolarità architettoniche della chiesa dipinta, si persuase che quella costruzione non poteva derivare dal modello di un architetto, perchè mostra tutti i caratteri di una creazione di pittore più o meno fantastica. E rilevò essere contro le consuetudini dell'architettura gotica i capitelli al disotto delle grandi arcate e del ballatoio, come appaiono nel corpo

¹⁾ DEL MORO, *La Facciata di Santa Maria del Fiore*, pag. 13.

²⁾ *Ibid.*, ivi.

anteriore di quella chiesa ; peggio, poi, sulla sommità degli sproni e sotto gli architravi orizzontali delle cuspidi, come si vedono nel corpo delle tribune della chiesa medesima. « Qui dunque o Arnolfo architettava a casaccio e contro le regole, il che non è dato supporre, o cotesta roba non appartiene nè a lui, nè a qualsivoglia altro il quale sapesse di architetture. Bellissimo poi ed opportuno al sommo quell'ultimo sprone, messo là proprio a contatto delle cuspidi minori di quella facciata! » ¹⁾.

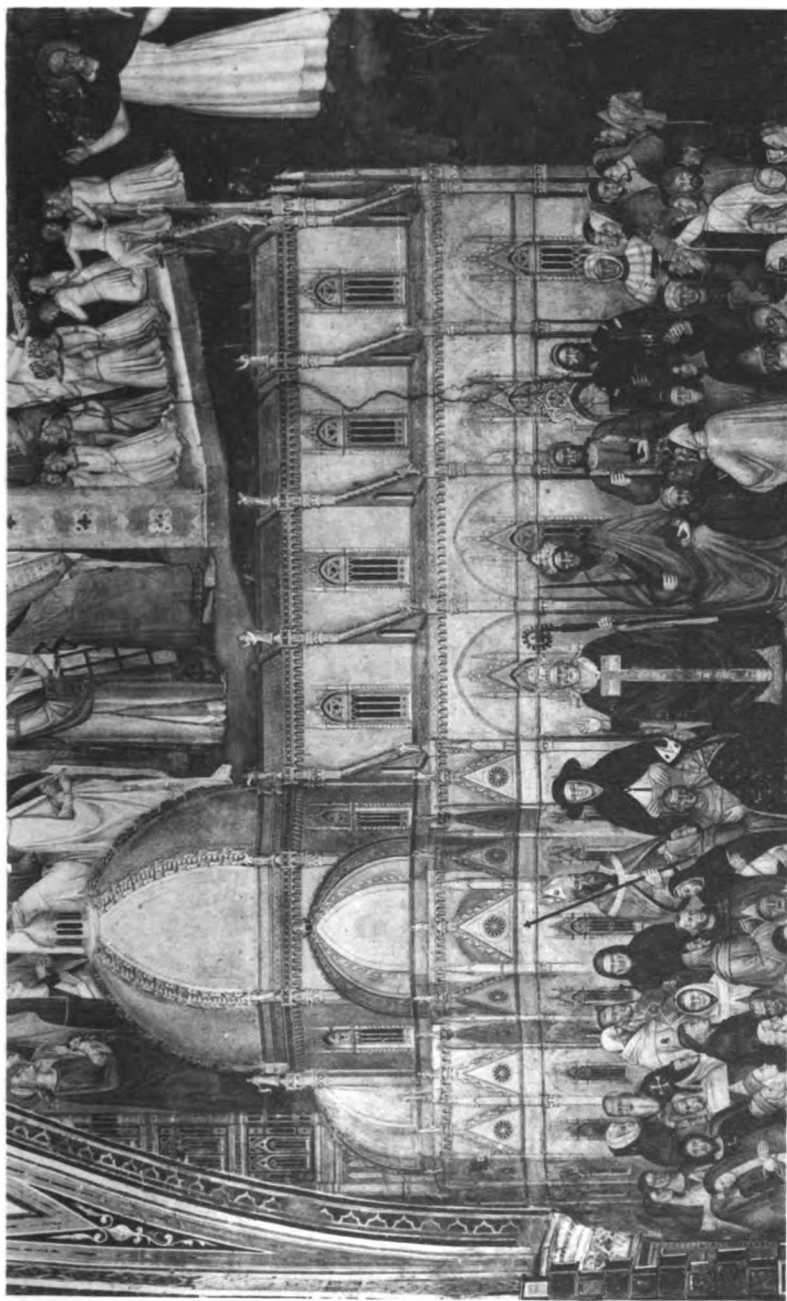
Inoltre, la forma delle finestre e soprattutto la disposizione dei loro tramezzi, si discostano intieramente dalle pratiche dell'architettura fiorentina, e rammentano, invece, i partiti adottati per le finestre del grandioso e nuovo braccio, che dal 1339 al 1356 si volle aggiungere al Duomo di Siena; onde gli stessi caratteri architettonici, insieme con le reminiscenze della tricuspidale orvietana, che si avvertono in quella chiesa dipinta, ci rivelano caratteri senesi, non fiorentini ²⁾.

E un pittore seguace della scuola senese fu appunto quell'Andrea di Bonaiuto che, matricolato nel 1343, ascritto alla Compagnia di San Luca nel 1374, si trova ricordato fra i pittori chiamati nel 1366 a fare un disegno o modello della chiesa fiorentina. Egli è tutt'uno con quell'Andrea da Firenze, che colorì nel Camposanto di Pisa le storie di San Ranieri, pagategli nel 1377; storie che presentano così stretta affinità con le pitture del Cappellone,

¹⁾ NARDINI, *Il sistema tricuspidale*, pag. 17, nota 2.

²⁾ *Ibid.*, pag. 150.

[illegible]



PARTICOLARE DELL' AFFRESCO DEL CAPELLONE DEGLI SPAGNUOLI

da autorizzarci ad assegnare al medesimo maestro le due opere. Tutto, dunque, concorre non solo ad escludere in modo assoluto che nella riproduzione di quella chiesa sia da riconoscere il primo modello dell'architetto fiorentino, di una chiesa cioè, a cui nessuno più pensava quando il Cappellone veniva dipinto; una chiesa che si stava, anzi, disfacendo per rifare più grande e magnifica; ma induce piuttosto a credere non sia quell'affresco se non il progetto vagheggiato dallo stesso pittore, che modificò e arricchì secondo il proprio gusto e sentimento artistico il disegno presentato dai maestri e dipintori, al quale pur egli aveva dovuto in qualche modo contribuire con l'opera o col consiglio.



Se non è possibile, quindi, studiare i particolari architettonici della costruzione di Arnolfo nell'affresco del Cappellone, meno che mai si potrà ricercarli in Santa Croce.

Eppure il Boito e il Frey trovano tra le due chiese tante e così strette relazioni, da non dubitare di ascrivere entrambe allo stesso maestro: « un'analogia – scrisse il primo – che si può chiamar somiglianza » ¹⁾, nonostante che Santa Croce, di tipo monastico, cioè di semplicissima ossatura, sia mancante delle vòlte a crociera che sono l'elemento principale del Duomo fiorentino.

« In questi due edificî – aggiunge il Boito – i lati della

¹⁾ BOITO, *op. cit.*, pag. 264.

navata centrale corrono all'alto in linea dritta e severa: le cuspidi compariscono sui fianchi delle navi minori e sul girare delle tribune e del coro. Se nel Duomo abbiamo numerato diciannove timpani, in Santa Croce ne contiamo dodici sui soli fianchi, senza dire degli altri che stanno sulle braccia trasverse e sulle cappellette dell'abside »¹⁾. Se non che quell'alzarsi delle cuspidi in giro (che noi non diremo « non istrettamente necessarie in Santa Croce »²⁾, perchè servono a nascondere i tetti a doppio spiovente), riproduce sì un motivo adottato e subito abbandonato nel Duomo (così avrebbe dovuto terminare il tratto di muro fra le lesène rispondenti ai valichi interni), ma è motivo immaginato e condotto dal Talenti, ossia mezzo secolo dopo la morte di Arnolfo.

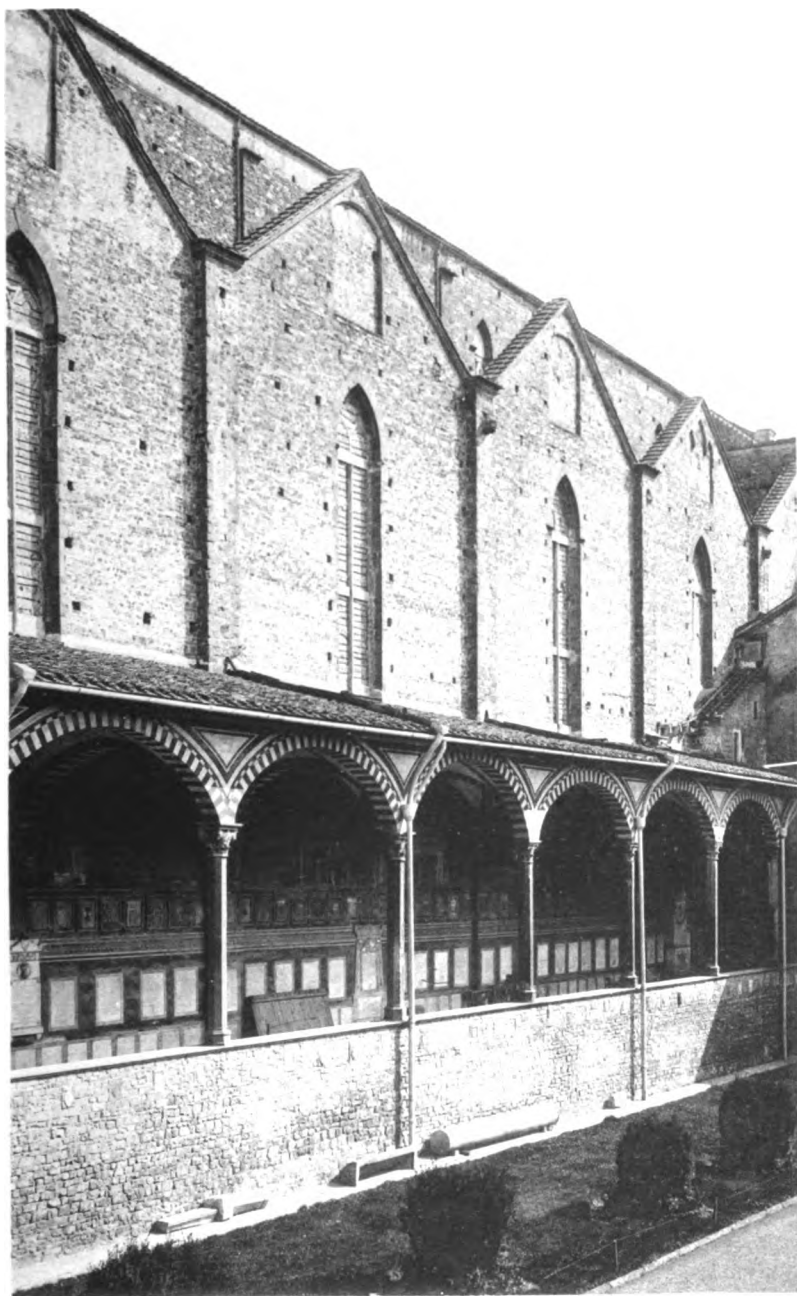
Secondo il Frey, invece, lo stile dell'edifizio, le colossali proporzioni, i piloni slanciati con gli archi acuti, l'assenza di ogni ornamento sono indizio sicuro della stretta affinità dei due monumenti³⁾. E più recentemente il Raymond: « Nel concetto del piano della Cattedrale di Firenze si riconosce bene l'uomo che ha costruito Santa Croce, Santa Croce tutta coperta in legno, e che s'immagina di poter conservare lo stesso piano per ricoprire in pietra Santa Maria del Fiore. Il piano del Duomo di Firenze non è altro che quello di Santa Croce »⁴⁾.

¹⁾ BORRO, *op. cit.*, pag. 264.

²⁾ *Ibid.*, pag. 205.

³⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 71.

⁴⁾ REYMOND, *L'antica facciata del Duomo di Firenze*, Estratto dal *L'Arte*, Anno VIII, fasc. III, 1905, pag. 4.



FIANCO DI SANTA CROCE



AFFRESCO NEL PRIMO CHIOSTRO DI SANTA CROCE

of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The first part of the work, which is the most valuable, is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The second part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present.

The third part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The fourth part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The fifth part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The sixth part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present.

The seventh part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present.

The eighth part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The ninth part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The tenth part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The eleventh part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present. The twelfth part is a history of the city of London, and the county of Middlesex, from the earliest times to the present.

Tralasciando tuttavia le differenze veramente radicali nella concezione generale delle due chiese, l'errore più grave consiste nel paragonare Santa Croce al Duomo com'è adesso, il cui braccio lungo non fu eseguito come l'aveva ideato Arnolfo.

Se a Santa Croce il sistema di copertura a cavalletti lasciava completamente libero l'architetto di dare al monumento quel carattere e quello sviluppo che più fosse piaciuto, nella nuova Santa Reparata la pianta doveva dipendere necessariamente dal sistema delle volte. Non è quindi il caso di prendere per termine di confronto quella chiesa francescana, nella quale appare evidente il desiderio di conciliare la maggior ampiezza possibile con la più grande economia.

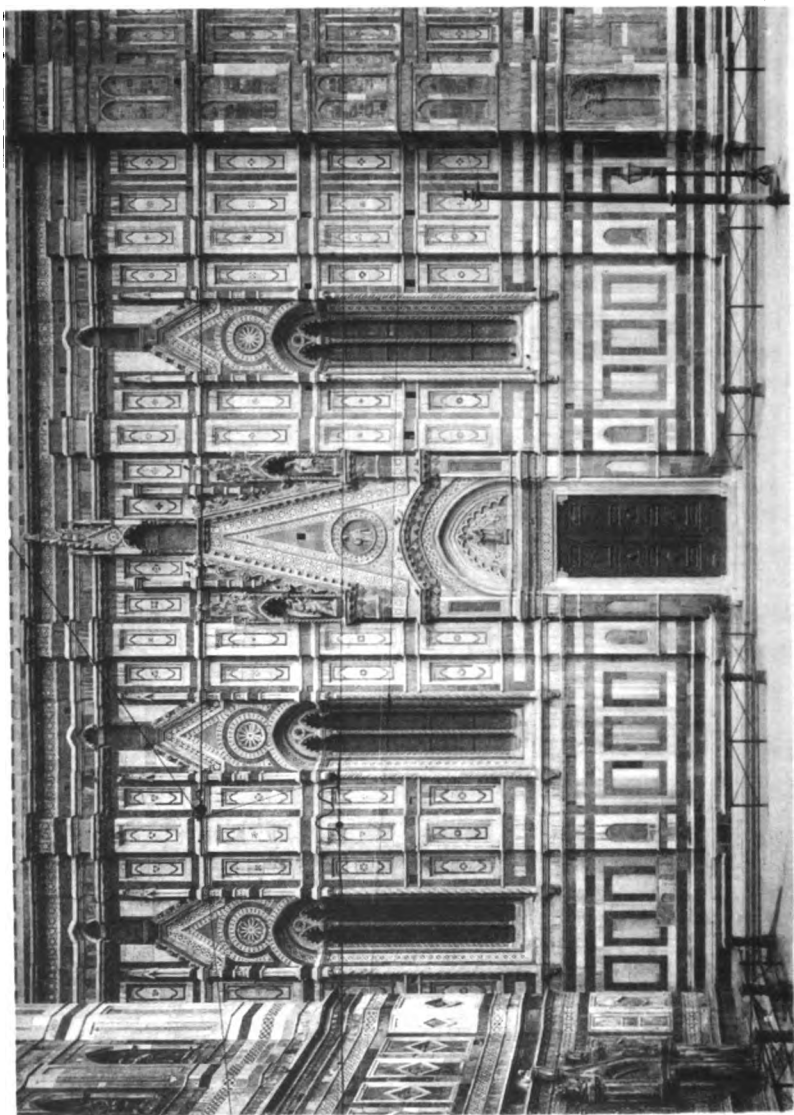


Un'antica pittura esistente nel lato meridionale del primo chiostro di Santa Croce, in cui sono rappresentati alcuni fatti della vita di san Francesco, riproduce lo spaccato longitudinale del Duomo di Firenze. Il Nardini afferma che quest'affresco non può essere anteriore al 1334, vedendosi il Campanile fin sopra le seconde finestre; non posteriore al '56, essendo la tribuna, ivi ritratta (la sola visibile) costituita, come nel Duomo attuale, da un ottagono centrale coperto da cupoletta, dagli sproni di rinfiango, dalle cappelle raggianti all'intorno, sebbene diversa, nella decorazione esteriore. Vi sono inoltre — prosegue — nel disegno di quel Duomo certe particolarità che lo fareb-

bero supporre anteriore anche alla riforma compiutasi nel 1357 per opera di Francesco di Talento: così, per esempio, la disposizione interna della chiesa (a quanto può desumersi dai resti malconci di quella pittura), parrebbe costituita da sei valichi almeno, mentre quella del Talenti non ne aveva che tre. Probabilmente questo dipinto venne dunque eseguito verso il 1350, e non farebbe meraviglia ch'esso rappresentasse davvero l'antico disegno del Duomo immaginato da Arnolfo, nel quale i valichi interni dovevano appunto essere più numerosi di quanti furono eseguiti poi¹⁾.

I valichi, che s'intravedono pur attraverso le alterazioni sofferte dall'affresco, sono effettivamente nove: ma se si ricordi la libertà con cui allora i pittori riproducevano i monumenti che servivano loro di modello e gli edifici stessi che avevano sotto gli occhi, non ci pare il caso di dare soverchio peso a quella architettura, la quale, servendo di sfondo a vari episodi della leggenda francescana, fu molto probabilmente modificata dall'artista per le esigenze della rappresentazione. Onde, piuttosto che una più o meno fedele interpretazione del progetto arnolfiano, si ha da vedere in quella chiesa dipinta (come già in quella del Cappellone degli Spagnuoli), una libera creazione del pittore, anche se il concetto del monumento ritratto derivi in qualche modo nei due diversi affreschi, o dal modello dei maestri e dipintori, o dal primitivo disegno dello scultore fiorentino.

¹⁾ NARDINI, *Filippo di Ser Brunellesco*, pag. 129-131; cfr. anche *Il Duomo di San Giovanni*, pag. 127, nota 1.



FIANCO DEL DUOMO PRESSO LA FACCIATA

Come non ha per noi alcun valore di documento (e non può averlo infatti) il Duomo di Andrea di Bonaiuto, così non l'ha neppur questo di un ignoto scolaro di Giotto, dal quale sarebbe errore trarre precise deduzioni intorno al carattere della chiesa di Arnolfo; peggio poi intorno al numero dei valichi ideati dall'architetto. Quelle lesène o contrafforti esterni della decorazione marmorea più prossima alla facciata, che oggi sono indizi soltanto dell'abbandono dell'antico e primitivo disegno, ci riportano, indubbiamente (in questo son tutti concordi), al periodo arnolfiano. E se la struttura delle due prime porte laterali offre testimonianza di più antica origine nella poca profondità degli sguanci, nel carattere monastico della decorazione, nella fusione dei due elementi romanico e gotico, anche quelle divisioni esterne sono — come scrive il Boito — in quell'arte logica del medioevo, lampante segno delle divisioni interne¹⁾. Perciò, quando fu impostata quella decorazione, l'esterno e l'interno della chiesa dovevano essere in corrispondenza fra loro, e ad ogni pilastro, o, come è più probabile per non suddividere troppo la pianta in maniera contraria al sentimento italiano, ad ogni due pilastri dovevano corrispondere una colonna ed un valico interno. La misura poi della chiesa di Arnolfo, che fu riscontrata nel 1356 di braccia 164, non dà modo di sviluppare in questo spazio e con quei punti fissi tuttora esistenti che quattro campate corrispondenti ciascuna a due spazi fra tre lesène; per tal modo la chiesa immaginata dal suo

¹⁾ BOITO, *op. cit.*, pag. 197.

primo architetto veniva ad essere nella nave maggiore a campate di pianta rettangolare per largo (*barlongue*), e rettangolare per lungo nelle minori: sistema che mostra chiara la sua derivazione cistercense, modificata, però, dal sentimento e dal carattere italiano.



Troppo poco invero è anche questo per stabilire la maniera dell'architetto, la quale ci pare più che mai difficile poter dedurre dalle opere di scultura, le sole che ci rimangono del Maestro, siano esse i ciborî di Roma o il monumento di Orvieto. Tuttavia il Boito scrisse che Arnolfo accettò dello stile nuovo « l'arco, i contrafforti, i vasti finestrone divisi a più scompartimenti, le rose, le cuspidi, i pinnacoli, le foglie rampanti ed altre parti non poche; ma tolse a tutte ciò che fornisce loro il vero carattere archiacuto, facendole entrare in uno stile originale, cui non si può dare più il nome di *gotico*. È stile fiorentino del XIII secolo, e lo diremmo volentieri *arnolfesco*, se la parola non fosse troppo brutta. Le differenze tra lo stile archiacuto settentrionale e il fiorentino sono sostanziali, di capitale importanza: nel primo c'è più rigidità d'organismo, nel secondo più libertà di genio; nel primo la tradizione romana è abbandonata del tutto, nel secondo il classicismo s'indovina tuttavia sotto le nuove forme; il primo tende audacemente alla linea verticale, il secondo non si sa svincolare completamente dalla tirannia della orizzontale. Ma, lasciando le altre differenze de' due stili, osserviamo piutto-

sto come l'arnolfesco si sparse poco, anche nella Toscana dov'esso nacque e fiorì. Il che ne pare doversi ascrivere a due cagioni: la prima, che in Firenze stessa, non andò molto, fu trasmutato; la seconda, che gli artisti fiorentini, chiamati a lavorare qua e là in Italia, seppero, come Arnolfo a Roma, piegarsi al gusto delle varie provincie »¹⁾.

E che Arnolfo usasse le rose, le cuspidi, i pinnacoli, le foglie rampanti ed altre forme decorative dell'arte gotica, nessuno può mettere in dubbio; che usasse i contrafforti e i finestroni divisi a più scompartimenti non abbiamo argomenti per ammettere o per negare. Tuttavia, egli non può davvero essere considerato l'importatore dell'arco acuto e tanto meno delle cuspidi, delle guglie, dei pinnacoli, tutte forme decorative che si trovano già usate da Niccola nelle architetture che arricchiscono gli sfondi negli specchi del pulpito senese.



Ciò che immediatamente gl'Italiani appresero e più presto si appropriarono dello stile gotico non fu già il sistema costruttivo, ma bensì la forma degli archi, i frontoni, le guglie, i pinnacoli e i rosoni traforati, gli elementi esteriori, infine, costituenti le parti decorative. Tutto questo trova la sua logica e naturale spiegazione nel fatto, che prima che i costruttori monastici diffondessero nella Penisola il nuovo stile, erano già note produzioni dell'arte decorativa in Italia,

¹⁾ BORRO, *I Cosmati*, in *Architettura Medievale in Italia*, pag. 178, 179.

gli oggetti per il culto e in special modo gli avorî, che esercitarono tanta efficacia sul perfezionamento della scultura, nelle quali, naturalmente, queste forme accessorie avevano tanta parte, ben corrispondendo al gusto generale del tempo. Soltanto più tardi, quando meglio educati ai modelli monastici, poterono gli artefici nostri apprendere le nuove formule costruttive, non sdegnarono di seguirle, e tuttavia non mai compiutamente, dacchè intesero subito che l'uso del pretto stile gotico avrebbe eliminato quasi tutti gli elementi prediletti dello stile latino; onde il bisogno di adattarlo ad una tradizione non mai interrotta, e che doveva, dopo breve esperimento, trionfare di nuovo.

Abbiamo così, nel primo fiorire fra noi di questo nuovo indirizzo artistico, monumenti in cui la forma e la struttura romanica sono associate a decorazioni di carattere schiettamente gotico. Negli stessi ciborî di Roma, Arnolfo ritorna alle forme primitive cristiane, arricchite, nei particolari della decorazione, da motivi derivati dall'arte nuova; e col disegno delle due prime porte laterali del Duomo che, da lui, come dicemmo sopra, derivano indubbiamente, alle forme romaniche.

Non è giusto quindi affermare, come fa il Boito, che « tra l'architettura di Arnolfo e quella dei Pisani corre una tale differenza nell'organismo e nell'ornamentazione da bastare a costituire due scuole affatto diverse »¹⁾; perchè, se per architettura pisana s'intende quella che rifulge nel Duomo famoso, non è il caso di pensare nè a Niccola nè

¹⁾ BOITO, *I Cosmati*, pag. 178.

ad Arnolfo; ma se con quella designazione si vuole alludere all'indirizzo artistico inaugurato da Niccola, le opere di Arnolfo confermano pienamente la sua educazione alla scuola del grande innovatore pisano, modificata poi dall'influsso della decorazione cosmatesca.

Anch'egli, come il Maestro, usò quelle forme che andavano generalizzandosi in Italia per opera dei Cistercensi; anch'egli, come Giovanni Pisano, fu più decoratore che architetto rispetto allo stile gotico; ossia dai modelli oltramontani trasse motivi per nuove ornamentazioni a cuspidi e a pinnacoli, ma rimase classico nel fondo delle sue composizioni. Come Giovanni, il maestro gotico per eccellenza fra gl'Italiani, che pur ritorna alle forme dell'architettura latina per il suo Camposanto (onde solo ai suoi successori si può dare il merito di costruzioni con schietto carattere gotico), così Arnolfo, nel quale il sentimento classico più vivacemente perdura, non dovette discostarsi dalla tradizione della sua scuola.

V

Si volle riconoscere la maniera decorativa di Arnolfo nel frammento di facciata di cui ci fu conservato il ricordo dal Poccetti nell'affresco del chiostro di San Marco.

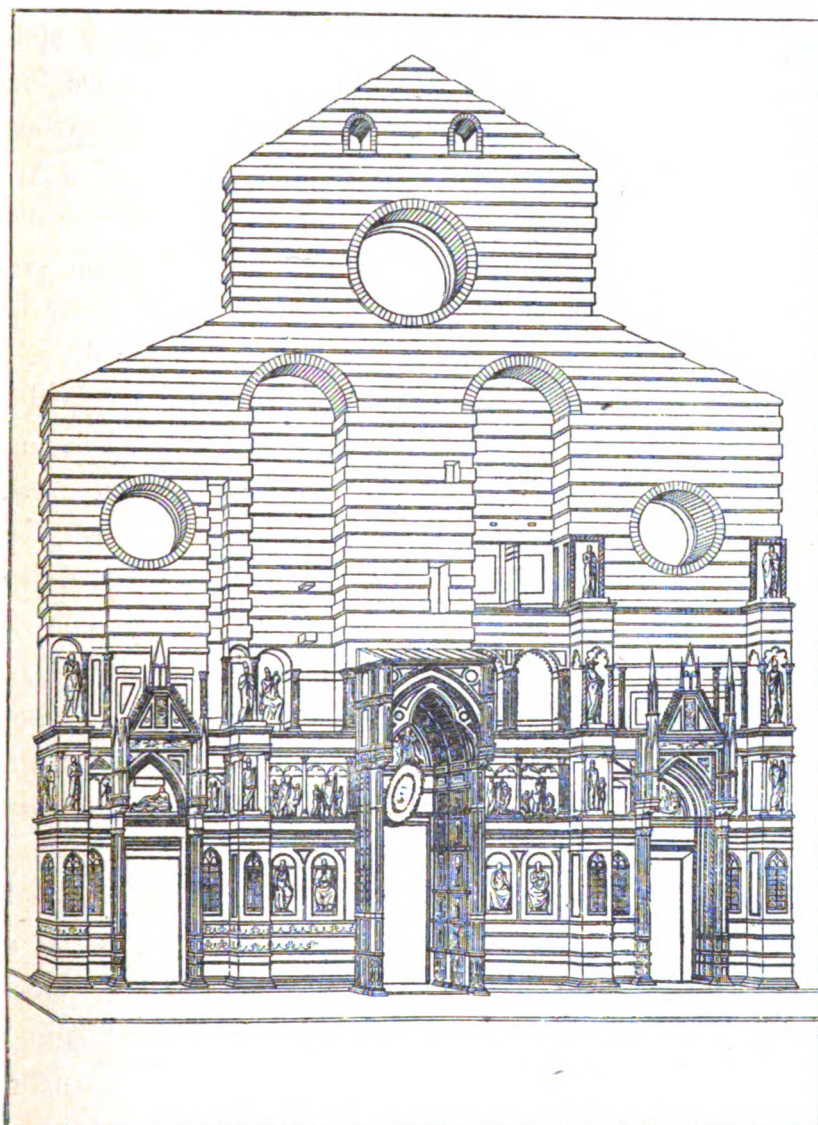
Il muro di facciata della nuova chiesa, fondato, come sappiamo, di sana pianta da Arnolfo dinanzi alla fronte dell'antica Santa Reparata, era stato portato sino ad una

certa altezza, e anche rivestito di marmi, se non dallo stesso Arnolfo, certo col suo disegno. Ma quando il progetto di lui ebbe per opera del Talenti radicali modificazioni, quel muro non parve più adatto a sostenere la spinta delle nuove vòlte, e il suo spessore non si prestava a produrre sufficiente forza di rilievi e di scuri per quella facciata che, in armonia con le ingrandite dimensioni del tempio, si pensava di erigere più nobile e più grandiosa. E venne addossato alla parete già costruita un muro di ringrosso, il quale nascose le decorazioni marmoree incrostate nell'antica fronte.

Il De Fabris rinvenne sotto questo muro frammenti di marmi bianchi e verdi di figura rettangolare, sormontati da un archetto, che rivestivano il fianco del tempio sul lato di mezzogiorno, nel punto d'angolo con la facciata, in prossimità del Campanile. « Una colonnetta di marmo verde era posta attorno a quell'angolo e si rivoltava sul lato della facciata, non già sulla parete apparente di quella, ma sul prolungamento della superficie che sta a simulare la luce dei così detti finestroni. Tale frammento ancorchè minimo rispetto alla vastità del tutto insieme, è certo prezioso, poichè determina in modo positivo e assoluto il vero stato della prima costruzione di Arnolfo » ¹⁾.

Allo stesso periodo si debbono riferire le incrostazioni di corallina, rinvenute nella lunetta posta sopra la porta

¹⁾ *Rapporto del prof. Emilio De Fabris alla Deputazione promotrice per la edificazione della facciata del Duomo. Firenze, 25 settembre 1871, in CAVAL-
LUCCI, Santa Maria del Fiore. Appendice prima, pag. 6.*



Antica facciata del Duomo

(Dall'affresco del Poccetti nel primo chiostro di San Marco)

maggiore: l'architrave e gli stipiti della porta stessa nonchè le incrostazioni di verde di Prato della porta a sinistra. « E di ciò basta a convincere – prosegue il De Fabris – non tanto la corrispondenza di rapporti che trovasi fra la profondità delle dette incrostazioni ed il muro di Arnolfo, quanto anche il carattere tutto particolare dei mosaici in vetro colorato che sono alla lunetta ed all'architrave della porta maggiore, carattere di cui non v'è traccia nelle decorazioni esterne posteriori al tempo di Arnolfo » ¹⁾.

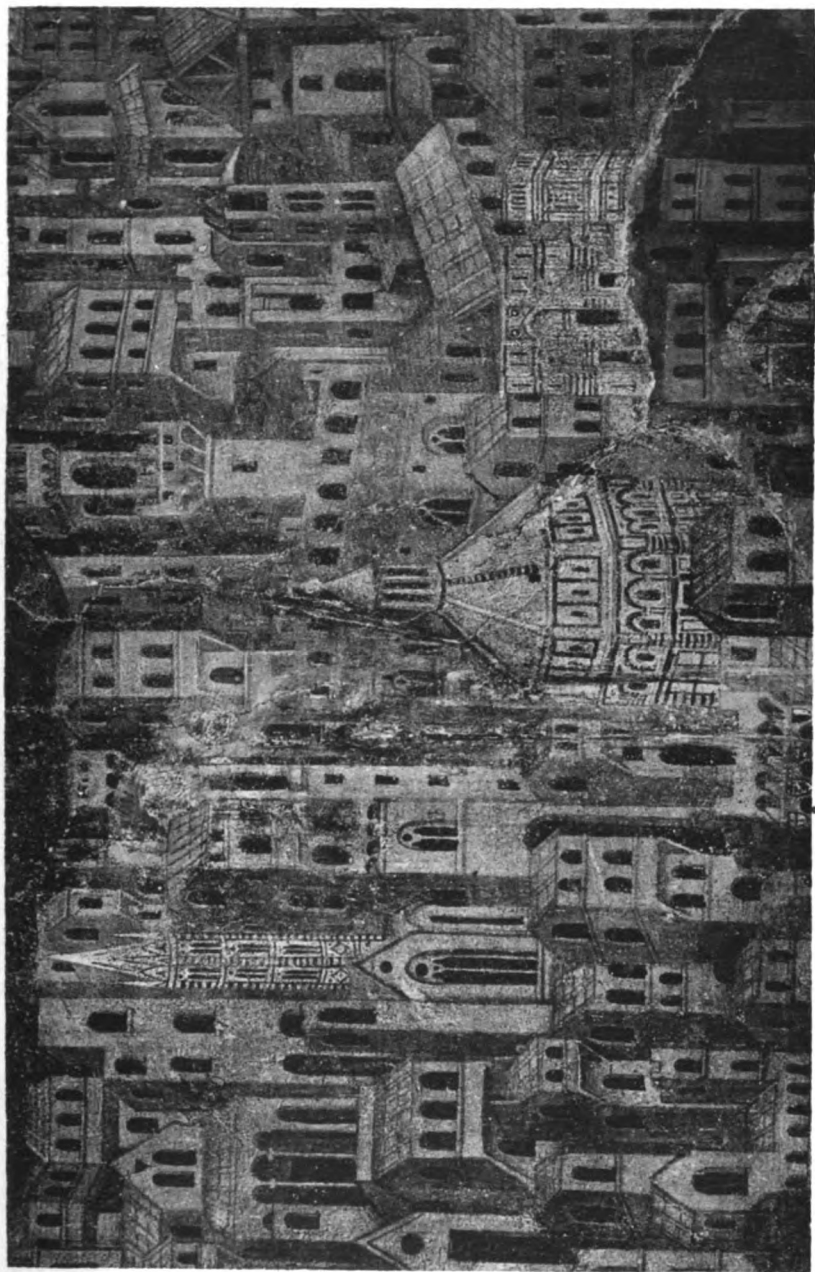
Questi frammenti, oggi nel Museo del Duomo (unici e sicuri documenti dell'opera di Arnolfo attorno alla sua Santa Reparata), escludono che possa egli avere avuto parte in quella nuova decorazione, la quale si dovette subordinare al rifacimento della chiesa secondo il progetto di Francesco Talenti. Basti, a conferma, il disegno della facciata ritratta nell'affresco del Bigallo (come si sa eseguito nel 1342), ben diverso da quello riprodotto dal Poccetti, per non potere ammettere, col Nardini, che la decorazione distrutta nel 1588 fosse pur sempre quella imaginata e disegnata da Arnolfo ²⁾.

È vero bensì, che lo stesso scrittore afferma altrove ³⁾ che quella facciata, di cui si dà generalmente il merito a Giotto, non sia da considerare che « un rimpasto operatosi nel 1357-59 dell'antica, già presa ad edificare sugli ultimi del secolo XIII »; e crede più vicino al disegno di Arnolfo

¹⁾ *Rapporto* citato, pag. 7.

²⁾ NARDINI, *Il Campanile di Santa Maria del Fiore*, pag. 55. .

³⁾ NARDINI, *Filippo di Ser Brunellesco*, ecc., pag. 131, nota 2 e *Il Duomo di San Giovanni*, pag. 172, nota 1.



PARTICOLARE DELL'AFFRESCO DEL BIGALLO

il prospetto della Cattedrale dipinta nel chiostro di Santa Croce, in quell'affresco sul quale ci siamo già intrattenuti, « imperocchè da Arnolfo al Talenti non è a notizia d'alcuno che la chiesa di Santa Maria del Fiore abbia subito rinnovamento o modificazione della sua fronte principale »¹⁾. Ma quella facciata, terminante in un gran frontespizio ornato con un occhio a trafori; con la porta maggiore sormontata da una cuspide con una rosa nel mezzo, e tutta decorata ad archeggiature rotonde, così diversa nel carattere da quella del Bigallo, ci porta più che mai a concludere, come abbiamo detto precedentemente, quanto sia vano ricercare l'opera di Arnolfo in queste decorazioni architettoniche dipinte nei diversi affreschi delle chiese e dei chiostri di Firenze.

VI

Rimane ancora a dire dell'ultima costruzione attribuita ad Arnolfo.

« Perchè l'abitazione de' Priori, come narra Leonardo Aretino, non pareva casa pubblica nè degna del popolo fiorentino, nè pareva a' Priori esservi sicuri per la potenza della nobiltà, ordinarono un edificio pubblico rilevato e di singulare magnificenza ». Fino dal 1294 nei Consigli fu fatta la proposta *super palatio et de palatio pro Comuni Florentie faciendo et de loco et super loco inveniando in quo*

¹⁾ NARDINI, *Filippo di Ser Brunellesco*, ecc., pag. 131, nota 2.

dicti palatium fieri debet: cercato il luogo, e la ricerca andò per le lunghe, cominciarono le trattative coi proprietari delle case da acquistare (primi fra questi i Della Barba e i Foraboschi), sicchè occorsero più e diverse provvisioni avanti che si iniziassero i lavori, il che fu nel 1299.

« Nel detto anno (1298 stile fior.) – dice il Villani – si cominciò a fondare il palagio de' priori per lo Comune e popolo di Firenze.... E colà dove puosono il detto palazzo, furono anticamente le case degli Uberti, ribelli di Firenze et ghibellini, e di que' loro casolari feciono piazza, acciò che mai non si rifacessero. E comperarono altre case di cittadini, come furono Foraboschi, e fondaro ivi su il detto palagio, e la torre de' priori fondata in su una torre ch'era alta più di cinquanta braccia ch'era de' Foraboschi et chiamavasi torre della Vacca. E perchè il detto palazzo non si ponesse in sul terreno de' detti Uberti coloro che l'ebbono a far fare il puosono musso, che fu grande difficultà a lasciare però di non farlo quadro, e più discostato da la chiesa di San Piero Scheraggio »¹⁾.

Che Arnolfo avesse costruito il palazzo di Firenze « a simiglianza di quello che in Casentino aveva fatto Lapo suo padre ai Conti di Poppi » imaginò il Vasari; ma il castello di Poppi, se nel carattere e nella stessa forma delle finestre serba l'impronta dell'arte fiorentina, non ha nulla che fare con il Palazzo dei Priori. Per il quale, l'anno successivo a quello che si vuole della fondazione,

¹⁾ VILLANI, *Cronica*, Libro VIII, cap. XXVI; cfr. *Codd. Riccardiani* n. 1532 e n. 1533.

si acquistano nuove case, e gli atti di acquisto si stipulano nelle case stesse dette già Palazzo del Popolo e del Comune di Firenze: *in domo sive Pallatio Populi et Communis Florentie in quo domini Priores Artium et Vexillifer Justitie dicte civitatis pro eorum exercendo officio moram trahunt* ¹⁾.

Anche una deliberazione del 10 aprile 1299 fu fatta *in domibus dicti Communis et Populi Florentini sitis prope Ecclesiam Sancti Petri Scradii de Florentia, in quibus ipsi domini Priores et Vexillifer morantur pro eorum officio exercendo* ²⁾, il che viene a confermare, come notò il Gotti, che la residenza dei Priori nel loro palazzo incominciò appena acquistate le prime case che lo dovevano formare.

Nuovi atti di acquisto si fanno nel 1299, e poi nel gennaio del 1300; nel 1301 si comprano le case dei Foraboschi, che non sono ancora del tutto pagate nel 1311. Nel 1302 si parla già di questa costruzione come di *Palazzo Nuovo* ³⁾; e nel 1303 i Priori sono in grado di sostenere dentro quelle mura « più assalti e battaglie che furono loro date » ⁴⁾.

Nel 1305 si delibera di spendere cento fiorini *pro reatatione Palatii dominorum Priorum et Vexilliferi* ⁵⁾; nel 1306 mille fiorini *in reatatione et copertura Palatii sive turri Palatii dominorum Priorum* ⁶⁾, nel 1307 altri cento *in repara-*

¹⁾ GOTTI, *Storia del Palazzo Vecchio*, Firenze, Civelli, 1889, pag. 21.

²⁾ *Ibid.*, ivi.

³⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 193, Doc. 53.

⁴⁾ VILLANI, *Cronica*, lib. VIII, cap. LXVIII.

⁵⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 194, Doc. 60.

⁶⁾ *Ibid.*, ivi, Doc. 61.

*tione tecti et aliorum necessariorum in Palatio Priorum*¹⁾; nel 1309 lire 2200 *in tecto et copertura Palatii Priorum*²⁾; infine si provvede alla elezione di ufficiali *pro murando et super murando turrim Palatii Populi in quo Priores Artium et Vexillifer Justitie pro Comuni morantur*³⁾.

Nel 1313 vi si teneva Consiglio, e nel '15, il giorno di capo d'anno, vi erano convocati il Consiglio dei Cento e i Consigli speciale e generale del Capitano e delle Capititudini delle dodici Arti maggiori.

« A questo punto era il Palazzo del Popolo – scrive il Gotti – ma non ci era stato condotto da Arnolfo, del quale sappiamo essere avvenuta la morte agli 8 di marzo del 1300, secondo lo stile fiorentino, o 1301 secondo lo stile comune. Ma per quanto io sappia o abbia letto non v'ha ricordo che il disegno di lui fosse toccato da altri dopo la sua morte, non ostante che da altri fosse messo in opera »⁴⁾.

Ma bisognerebbe esser sicuri, per dir questo, che un disegno di Arnolfo sia esistito veramente, mentre ciò non è che una fantastica supposizione di scrittori che copiarono il Vasari. Se effettivamente egli avesse avuto parte nella costruzione del Palazzo dei Priori, parrebbe ragionevole che nel decreto di esenzione da ogni gravezza, concessogli appunto nel 1300, la Signoria avesse, oltre alla sua opera come architetto di Santa Reparata, ricordato la sua valentia come autore di quel palazzo che doveva

¹⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 197, Doc. 69.

²⁾ *Ibid.*, pag. 198, Doc. 76.

³⁾ GOTTI, *op. cit.*, pag. 24-25.

⁴⁾ *Ibid.*, pag. 25.

servire, e già serviva in parte, di residenza ai Priori stessi. Invece quella deliberazione esalta sempre e solamente il costruttore della nuova chiesa fiorentina¹⁾; di quella chiesa che sin da principio prometteva di riuscire la più bella di tutta la Toscana.

Ma più di questo argomento indiretto ci pare, che, a contrastare la paternità attribuita ad Arnolfo, valga la storia della costruzione, essendo evidente, pur dai documenti sopra citati, che essa non uscì di getto dalla mente di un artefice, ma nacque a poco a poco e s'ingrandì negli anni successivi, con acquisti di nuove case sempre fatti *pro decore et fortificatione Palatii Populi Florentini*²⁾.

Allo stesso fine si allargava un'altra volta la piazza, e si deputavano ufficiali *super Platea Palatii Populi.... crescenda amplianda elarganda et augmentanda*. Nel 1323 si stanziavano i denari *pro fatiendo.... unam nobilem pulchram et decentem arengheriam, in muris seu iuxta muros Palatii Populi, in eo loco seu parte dicti palatii ubi videbitur officio dominorum Priorum et Vex. Iustitie*. « E quella piazza e quella ringhiera – aggiunge il Del Lungo – conservarono la dolce memoria dell'antica libertà al popolo fiorentino, che seguì a chiamarle de' Signori, anche quando il suo palazzo diventò albergo di duchi »³⁾.

¹⁾ FREY, *op. cit.*, pag. 87.

²⁾ *Ibid.*, pag. 21, Doc. 25.

³⁾ DEL LUNGO, *Dino Compagni e la sua Cronica*, vol. II, App. III, Sulla residenza della Signoria fiorentina, negli ultimi anni del secolo XIII e ne' primi del XIV, pag. 454-55.

Le notevoli somiglianze che appariscono tra il Palazzo della Signoria e quello del Potestà confermano una stessa origine. Il cortile, in entrambe le costruzioni, è a colonne ottagonone con archi tondi; le finestre esterne sono ad arco tondo, piuttosto basse, riempite poi con bifore dagli archi acuti e lobati. Nel Palazzo del Potestà, più antico, il paramento murario è più finamente condotto, e più rozzo (a sassi spuntati) nelle parti aggiunte nel periodo gotico; in quello della Signoria si usò la struttura muraria a bugne irregolari, caratteristica delle torri fiorentine di quel periodo. Ma entrambe le costruzioni si sono partite da un nucleo primitivo: per il Palazzo del Potestà, le case dei Boscoli; per il Palazzo dei Priori quelle dei Foraboschi.



Dopo tutto quanto siamo venuti esponendo, sulla scorta di sicuri documenti, ci pare di poter concludere che Arnolfo con la costruzione della nuova Santa Reparata, il solo edificio da lui condotto, chiuse la sua vita di artista; e ch'egli, pur adottando certe forme dell'arte nuova, ormai divulgate dagli Ordini monastici, non fece che seguire quella tendenza a cui gli artefici tutti sembravano dover adattare gran parte dell'opera loro. Non fu dunque un novatore nell'arte; continuò una tradizione ormai gloriosissima, giunta al colmo; non portò in essa nessuna modificazione notevole, come altri aveva creduto, forse per le fantastiche attribuzioni vasariane che impersonavano in

lui gli architetti di tutte quasi le principali fabbriche sorte in Firenze tra la fine del secolo XIII e la prima metà del XIV. Questa nuova maniera fiorirà in Firenze ben mezzo secolo dopo che Arnolfo riposava per sempre nella chiesa alla quale meglio si lega il suo nome; fiorirà veramente solenne e originale in quel caratteristico gruppo di monumenti dovuti al Talenti, all'Orcagna, a Giovanni di Lapo Ghini, a Benci di Cione e a Neri di Fioravante; monumenti grandiosi, ma che restano isolata manifestazione di un periodo transitorio, dopo il quale, tornando ad ispirarsi alle più modeste costruzioni romaniche, i costruttori fiorentini ritroveranno, sotto l'influenza dello spirito latino trionfante per sempre sulle tradizioni artistiche d'oltremonte, la vecchia gloriosa via.

BIBLIOGRAFIA

- BALDINUCCI FILIPPO, Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua. Firenze, 1845.
- BEFANI G. B., Memorie storiche dell' antichissima Basilica di San Giovanni Battista di Firenze. Firenze, 1884.
- BERTI GIO. FELICE, Cenni storico-artistici per servire di guida ed illustrazione alla insigne basilica di San Miniato al Monte e di alcuni dintorni presso Firenze. Firenze, 1850.
- BIADI LUIGI, Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze. Firenze, 1824.
- BOITO CAMILLO, Architettura del Medio Evo in Italia. Milano, 1880.
- BORGHINI VINCENZO, Discorsi. Firenze, 1755.
- BURCKHARDT JACOB, Geschichte der Renaissance in Italien - Dritte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Dr. Heinrich Holtzinger. Stuttgart, 1891.
- Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Lipsia, 1904.
- BURGASSI PIER ANTONIO, Notizie cavate da diversi autori che trattano di Pittori, Scultori e Architetti fiorentini che hanno operato in Firenze, e della chiesa di San Giov. Battista e serie dei Vescovi, ecc. (Ms. nella Bibl. Marucelliana di Firenze).
- CANESTRELLI ANTONIO, L' Abbazia di San Galgano. Firenze, 1896.
- L' Architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio. Siena, 1904.
- CATTANEO RAFFAELE, L' Architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Venezia, 1888.
- CAVALLUCCI C. J., Il Tempio di San Giovanni in *Arte e Storia*, 1885.
- CHOISY AUGUSTE, L' Art de bâtir chez les Romains. Paris, 1873.
- Histoire de l' Architecture. Paris, 1899.
- CIANFOGNI PIER NOLASCO, Memorie istoriche dell' Ambrosiana R. Basilica di San Lorenzo in Firenze. Firenze, MDCCCIV.

- COCCHI ARNALDO, Le Chiese di Firenze dal secolo IV al secolo XX. Vol. I. Quartiere di San Giovanni. Firenze, 1903.
- CORDERO DI SAN QUINTINO GIULIO, Dell' Italiana Architettura durante la dominazione longobarda. Brescia, 1829.
- CUMMINGS CHARLES A., A History of Architecture in Italy. Boston and New York, 1901.
- DARTEIN (DE) F., Etudes sur l'Architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. Paris, 1865-1882.
- DAVIDSOHN ROBERT, Geschichte von Florenz. Berlino, 1896.
- Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. Berlino, 1896.
- DEHIO G. und G. VON BEZOLD, Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart, 1892.
- DEL LUNGO ISIDORO, Dino Compagni e la sua Cronica. Vol. II, App. III. Sulla residenza della Signoria fiorentina negli ultimi anni del sec. XIII e nei primi del XIV. Firenze, 1879.
- DEL MIGLIORE LEOPOLDO F., Firenze città nobilissima illustrata. Firenze, 1684.
- DEL MORO LUIGI, La facciata di Santa Maria del Fiore. Illustrazione storica e artistica. Firenze, 1887.
- DEL ROSSO GIUSEPPE, Ricerche storico-architettoniche sopra il singolarissimo tempio di San Giovanni annesso alla Metropolitana di Firenze. Firenze, 1820.
- DE VOGÜÉ M., Syrie Centrale. Architecture Civile et Religieuse du I^{er} au VIII^e siècle. Paris, 1865-1877.
- ENLART CAMILLE, Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Paris, 1894.
- FANTOZZI FEDERIGO, Nuova Guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze. Firenze, 1847.
- FERGUSON J., The illustrated Handbook of Architecture. London, 1859.
- FINESCHI VINCENZO, Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di Santa Maria Novella di Firenze. Firenze, 1787.
- FOLLINI e RASTRELLI, Firenze antica e moderna illustrata. Firenze, 1789-1802.
- FONTANA PAOLO, Il Brunelleschi e l'Architettura classica, in *Archivio Storico dell'Arte*, anno VI, 1873, pag. 256 e seg.
- FREY CARL, Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Berlino, 1885.
- Über das Todesjahr des Arnolfo di Cambio in *Berichten der Kgl. Preuss. Akademie der Wissenschaftlichen*, Berlino 1883, pag. 699-713.
- GALLETTI PIER LUIGI, Ragionamento dell'origine e de' primieri tempi della Badia fiorentina. Roma, 1773.
- GALLY KNIGHT HENRI, The ecclesiastical architecture of Italy from the time of Constantine to the fifteenth Century. London, 1842.

- GIOVANNONI G., La sala termale della Villa Liciniana e le cupole romane. Estratto dagli *Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani*. Roma, 1904, fasc. n. 3.
- GORI ANTON FRANCESCO, Memorie per la storia del Battistero fiorentino. (Ms. nella Biblioteca Marucelliana di Firenze).
- GOTTI AURELIO, Storia del Palazzo Vecchio in Firenze. Firenze, 1889.
- GUASTI CESARE, Santa Maria del Fiore. La costruzione della Chiesa e del Campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera secolare e da quello di Stato. Firenze, 1887.
- Se possa attribuirsi a Giotto il disegno della facciata di Santa Maria del Fiore costruita in parte nel secolo XIV e demolita nel XVI.
- Arnolfo quando è morto?
- Arnolfo, è l'architetto di Santa Maria del Fiore? in *Opere* di Cesare Guasti, Vol. IV, *Scritti d'Arte*, Prato, 1897.
- HOLTZINGER HEINRICH, Die Altchristliche Architektur in systematische Darstellung. Stuttgart, 1889.
- HÜBSCH HENRI, Monuments de l'Architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne. Traduit de l'allemand par V. Guerber, Paris, 1866.
- Il Centro di Firenze. Studi storici e ricordi artistici pubblicati a cura della Commissione Storica Artistica Comunale. Firenze, 1900.
- ISABELLE E., Les Édifices circulaires et les Dômes classés par ordre chronologique et considérés sur le rapport de leur disposition, de leur construction et de leur décoration. Paris, 1855.
- KUGLER FRANZ, Geschichte der Baukunst. Stuttgart, 1858.
- LAMI GIOVANNI, Lezioni di antichità toscane. Firenze, 1766.
- Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta. Florentia, 1758.
- LASTRI MARCO, L'Osservatore Fiorentino sugli edifizii della sua patria, Firenze, 1831.
- LETHABY W. R., Mediaeval Art from the peace of the Church to the eve of the Renaissance 312-1350. London, 1904.
- LÜBKE W., Geschichte der Architektur von der ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Lipsia, 1884.
- LUMACHI ANTONIO, Memorie storiche dell'antica Basilica di San Giovanni Battista di Firenze. Firenze, 1782.
- MANNI DOMENICO MARIA, Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi. Firenze, 1739-1834.
- MARCHESE VINCENZO, Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani. Bologna, 1878.
- MECATTI G. M., Notizie storiche riguardanti il Capitolo esistente nel Convento dei Padri Domenicani di Santa Maria Novella della città di Firenze, detto comunemente il Cappellone degli Spagnuoli. Firenze, 1737.

- MILANI L. A., Reliquie di Firenze antica. Estratto dai *Monumenti antichi* pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei, vol. VI, 1895.
— Museo Topografico dell' Etruria. Firenze, 1898.
- MOISÈ FILIPPO, Illustrazione storico-artistica del Palazzo dei Priori oggi Palazzo Vecchio. Firenze, 1843.
- Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica. Firenze, 1845.
- MOTHES OSCAR, Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüthe. J'ena, 1884.
- MÜLLER GIANGIORGIO, Del Duomo di Firenze e della sua facciata. Memoria. Firenze, 1852.
- NARDINI-DESPOTTI-MOSPIGNOTTI A., Della facciata del Duomo di Firenze. Studi. Livorno, 1864.
- Il sistema tricuspidale e la facciata del Duomo di Firenze. Studi. Livorno, 1871.
- Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze. Studi. Livorno, 1885.
- Del Duomo di Milano e della sua nuova facciata. Studi. Estratto da *Il Politecnico*, anno 1889.
- Il Campanile di Santa Maria del Fiore. Studi. Estratto dalla *Rassegna Nazionale* di Firenze, anno VII.
- Il Duomo di San Giovanni oggi Battistero di Firenze. Firenze, 1902.
- NELLI GIOV. BATISTA, Pianta ed alzato esteriore ed interno del Battistero di San Giovanni Batista, in Pianta ed alzati interiori ed esterni dell'insigne chiesa di Santa Maria del Fiore, Metropolitana fiorentina, misurati e delineati... e in diversi rami intagliati dal signor Bernardo Sansone Sgrilli ecc. Tomo IV, Parte prima, da aggiugnersi all'opera di Ferdinando Ruggieri. Firenze, 1755.
- Notizie e Guida di Firenze e de'suoi contorni. Firenze, 1841.
- PASSERINI G. L., Del Pretorio di Firenze. Lezione Accademica. Firenze, 1858.
- PERRENS F. T., Histoire de Florence. Paris, 1877.
- POGGI GIOVANNI, La Compagnia del Bigallo, in *Rivista d'Arte*, Anno II, fasc. XI, 1905.
- Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo. Firenze, 1904.
- Arnolfo di Cambio e il Sacello di Bonifazio VIII, in *Rivista d'Arte*, Anno III, fasc. X, 1906.
- PUCCINELLI DON PLACIDO, Istoria di Ugo principe della Toscana colla cronica dell'Abbadia di Firenze. Milano, 1664.
- REYMOND MARCEL, La Sculpture florentine. Firenze, 1897-98.
- L'antica facciata del Duomo di Firenze. Estratto da *L'Arte*, anno VIII, 1905, fasc. III.
- RICCI AMICO, Storia dell'Architettura in Italia. Modena, 1859.

- RICHA GIUSEPPE, Notizie storiche delle chiese fiorentine. Firenze, 1757.
- RISTORI G. B., Alcune notizie sul Palazzo del Vescovo fiorentino. Estratto dall'*Archivio Storico Italiano*, serie V, tomo XVIII, anno 1896.
- Della venuta e del soggiorno di Sant'Ambrogio in Firenze. Estratto dall'*Archivio Storico Italiano*, dispensa 4^a del 1905.
- RIVOIRA G. T., Le origini dell'Architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'Oltr'Alpe. Roma, 1901.
- ROHAULT DE FLEURY G., La Toscane au Moyen-Age. Paris, 1870-73.
- SANTONI LUIGI, Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'Arcidiocesi di Firenze. Firenze, 1847.
- SCHNAASE CARL, Geschichte der bildenden Künste in Mittelalter. Die Romanische Kunst. Vol. IV. Düsseldorf, 1871.
- SELVATICO PIETRO, Sulla facciata del Duomo di Firenze. Considerazioni. Firenze, 1865.
- THODE HENRY, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin, 1905.
- UCCELLI G. B., Della Badia fiorentina. Ragionamento storico. Firenze, 1858.
- Il Palazzo del Potestà. Illustrazione storica. Firenze, 1865.
- VASARI GIORGIO, Vite, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, 1878-85.
- VENTURI ADOLFO, Storia dell'Arte Italiana. Milano, Vol. III e IV, 1903-1905.
- VIGO PIETRO, L'Architetto Giovanni di Lapo e il Duomo di Firenze. Studio. Livorno, 1887.
- VILLANI GIOVANNI, Cronica. Firenze, 1823.
- VILLARI PASQUALE, I primi due secoli della Storia di Firenze. Firenze, 1905.
- WOOD BROWN J., The dominican church of Santa Maria Novella at Florence. Edimburgo, 1902.

INDICE DELLE TAVOLE

San Giovanni	Pag. 9
Interno del San Giovanni.	23
Una faccia interna del San Giovanni	34
Dimostrazione grafica delle esplorazioni fatte sul tergo della tribuna del San Giovanni	52
Sant' Andrea di Empoli	65
San Miniato	66
Interno di San Miniato	68
Santi Apostoli.	70
Badia di Fiesole	73
Abside di San Miniato	75
Elevazione geometrica della parte inferiore della facciata di San Miniato	76
Elevazione geometrica della parte inferiore della facciata della Badia Fiesolana	77
Elevazione geometrica dei due ordini esterni del San Giovanni	78
Particolare dell'ordine interno del San Giovanni	81
Cripta di San Miniato	82
Capitello della porta a Nord del San Giovanni e capitello della chiesa di Santi Apostoli	84
Particolare delle finestre del San Giovanni	89
Decorazione centrale della facciata di San Miniato	91
Finestra centrale della faccia a Nord del San Giovanni	92
Particolare dell'attico del San Giovanni	94
San Salvatore all' Arcivescovado	96
Santo Stefano al Ponte	100
Badia di San Salvatore a Settimo	105
Particolare della facciata di Santa Maria Novella	109
Sala a volta della Badia di Settimo	114

Santa Maria Novella	Pag. 117
Santa Maria Maggiore	129
San Remigio	131
Santa Trinità	133
Badia di Firenze	135
Santa Croce	140
Santa Maria del Fiore	145
Particolare dell'affresco del Cappellone degli Spagnuoli	152
Fianco di Santa Croce	154
Affresco del primo Chiostro di Santa Croce	155
Fianco del Duomo presso la facciata	157
Particolare dell'affresco del Bigallo	164

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Veduta di Firenze	Pag. 9
Pianta del San Giovanni.	19
Il Tempio di Marte, secondo Vincenzo Borghini	21
Sezione orizzontale del San Giovanni al piano delle loggette del primo ordine interno - Proiezione orizzontale del tetto . . .	22
Sezione orizzontale del San Giovanni al piano dei lucernari. . .	24
Proiezione orizzontale degli sproni che controspingono la cupola e reggono il tetto - Sezione orizzontale del tetto e della cupola al piano della cornice finale esterna	45
Accenno schematico della tribuna primitiva (dal Nardini) . . .	52
Il Battistero - Particolare di un cassone da nozze del secolo XV .	91
Veduta della Badia di San Salvatore a Settimo presso Firenze. .	105
Pianta di Santa Maria Novella	116
Santa Maria Novella (dal Dehio e Bezold)	117
Pianta di Santa Maria Maggiore	129
Pianta di San Remigio	131
Pianta di Santa Trinita	133
Antica facciata della chiesa di Santa Trinita (del Ghirlandaio) .	134
Pianta di Santa Croce	141
Antica facciata del Duomo (dall'affresco del Poccetti nel primo Chiostro di San Marco)	163

INDICE DEL VOLUME

Il San Giovanni e l'Architettura romanica	Pag. 7
Arnolfo e l'Architettura gotica	103
Bibliografia	173
Indice delle tavole	179
Indice delle illustrazioni	181
