

UN QUADRO DI LORENZO DI BICCI E LA DECORAZIONE PRIMITIVA DELLA CHIESA DI OR SAN MICHELE DI FIRENZE

IL QUADRO, che pubblichiamo qui per la prima volta,¹⁾ si trova oggi nella chiesa di S. Niccolò a Ferraglia (comune di Vaglia, provincia di Firenze). Esso rappresenta un santo Vescovo in trono con due angeli (figg. 1-3), che sorreggono dietro di lui un tappeto di tipo orientale.

Il manto del santo è di un celeste scuro; il vestito dell'angelo a sinistra è grigio chiaro, quello dell'altro angelo verde scuro. Il libro, che il santo tiene in mano, è verde, il fondo oro-rosso.

Lo stato di conservazione è assai buono: il quadro non ha subito nè ritocchi, nè restauri. Soltanto la punta più alta è rifatta e nel gradino in basso una mano piuttosto rozza ha aggiunto: SANCT NICOLAE.

Il quadro proviene dai magazzini delle Gallerie, alle quali passò nel 1782 dalla soppressa Camera di Commercio.²⁾ Fu consegnato alla chiesa di S. Niccolò il 1° settembre 1864.³⁾ Nei vecchi inventari manoscritti degli Uffizi la tavola è descritta come "S. Martino",; una denominazione, della quale noi non abbiamo alcuna ragione di dubitare. È ovvio che l'iscrizione SANCT NICOLAE fu aggiunta quando il quadro passò alla Chiesa di S. Niccolò. Ad una identificazione col santo Vescovo di Bari si oppone non soltanto il tipo del Santo — S. Niccolò viene sempre rappresentato barbuto —, ma anche la mancanza delle palle d'oro, che costituiscono il suo attributo tradizionale. D'altra parte è da osservare, che la scena dell'anima del santo portata dagli angeli in cielo dipinta nel borchio, fa parte della leggenda di S. Martino ed è rappresentata in modo analogo nel ciclo di Simone Martini nella Chiesa Inferiore di S. Francesco ad Assisi.⁴⁾

Stabilita una volta l'identità del Santo e riconosciuta la provenienza del quadro, si presenta spontaneamente la domanda, se il nostro quadro non sia da unirsi con la predella rappresentante 'S. Martino che divide il suo mantello col mendicante' ora alla Galleria dell'Accademia (fig. 4), già nella I sala degli Uffizi che porta lo stemma dei Vinattieri⁵⁾ e che ha appunto la stessa provenienza.⁶⁾ Infatti sopra quella predella era da aspettarsi un santo in trono, come lo vediamo nella tavola del 'S. Giovanni Evangelista' di Giovanni del Biondo, anch'essa proveniente dalla Camera di Commercio.⁷⁾ Le dimensioni corrispondono senz'altro — 1,95 × 1,00 il quadro; 0,61 × 1,00 la predella —, le cornici hanno la stessa ornamentazione; rimane da indagare, se anche la nostra tavola sia veramente dell'autore della predella. È vero che a rigor di metodo non sarebbe strettamente necessario, che, per formare un'insieme, ambedue i quadri fossero dello stesso maestro. Nella predella per esempio si potrebbe anche ammettere la mano di uno scolaro o di un aiuto. Ma, certamente, potendo provare che quadro e predella sono dello stesso maestro, la supposizione che ambedue costituiscano un insieme unico guadagnerebbe di certezza. Sebbene — date le diversità del soggetto — gli elementi che si offrono a un paragone



FIG. 1 — S. NICCOLÒ A FERRAGLIA — LORENZO DI BICCI: S. MARTINO

non siano numerosi, certe somiglianze si possono senz'altro stabilire. La testa del giovane cavaliere corrisponde in molte particolarità a quelle degli angeli: si osservino il taglio degli occhi, la forma allungata e dritta del naso, il disegno dei capelli, che assumono quasi un carattere metallico. Inoltre, i quadri concordano nella loro gamma coloristica, e il modo, in cui la testa del Santo è modellato con ombre profonde, si ripete nella pittura del mendicante. Credo dunque, che si possa — senza apparire troppo precipitosi — attribuire il Santo in trono e la scena narrativa alla stessa mano.

La predella stessa viene oggi generalmente attribuita a Lorenzo di Bicci.⁸⁾ Stabilita l'identità artistica fra quadro

e predella questo nome si impone automaticamente anche per il quadro. Infatti un confronto con le opere che costituiscono il suo "oeuvre", e anzitutto con le opere documentate,⁹⁾ non può che confermare le nostre conclusioni. Tipi, drappaggio, e colori si possono ritrovare facilmente nel numero non esiguo dei dipinti di quel maestro. È però da osservare che il nostro quadro supera in qualità di gran lunga quasi tutte le altre opere, che finora di lui conoscevamo. L'austera gravità della concezione generale, il disegno sensibile, raffinato e nient'affatto convenzionale, la morbidezza delle tinte non si riscontrano in modo così accentuato nelle altre sue tavole. Dobbiamo supporre che il maestro abbia creato quest'opera in un momento di ispirazione particolarmente felice, forse in un periodo di giovanile maturità, in cui la sua vena creativa non si era ancora fiaccata ed esaurita nell'esercizio quotidiano del mestiere.¹⁰⁾ In favore di una tale data parla la ovvia derivazione orcagnese (Pala Strozzi).

A questo punto si pone la questione dell'ubicazione originaria della tavola. È stata avanzata l'ipotesi¹¹⁾ che la predella provenisse dalla chiesa di S. Martino del Vescovo, ma per una tale supposizione manca qualsiasi conferma. Sembra invece più probabile la tesi, che il dipinto venga da Orsanmichele, cioè dalla chiesa delle Arti, alla decorazione della quale tutte le corporazioni artigiane dovevano contribuire. Ma poichè la soluzione di tale questione richiede un esame più approfondito della storia del monumento, mi sia lecito di fissarne in precedenza i punti più essenziali.

Le figure di santi che oggi adornano i pilastri della chiesa appartengono quasi tutte al primo quarto del secolo quindicesimo. Ma già nella seconda metà del Trecento le Arti avevano cominciato a decorare i pilastri con le immagini dei loro patroni, dipinte sia su tavola, sia a fresco. Quelle su tavola furono, come vedremo, rimosse nei primi del secolo seguente; di quelle a fresco alcune potrebbero esserci rimaste fra quelle ancor'oggi esistenti.

Dal momento, che poco è stato pubblicato intorno a questa decorazione primitiva della chiesa, forse non sarà inutile raccogliere il materiale documentario e monumentale, che ad essa si riferisce. Non escluderemo in questo riassunto la decorazione dell'esterno, dal momento, che anche per essa non erano affatto esclusi i dipinti su tavola.¹²⁾

Il 12 aprile 1339 si stabilisce che alle tredici facce dei dieci pilastri (i quattro pilastri angolari avevano due facce ciascuno, ma una di esse non era utilizzabile a causa della scala che nell'interno conduceva al piano superiore e vi rendeva impossibile l'apertura di una nicchia) si facesse *unum tabernaculum, in quo tabernaculo ponatur et mictatur una figura vel ymago unius dictorum sanctorum vel sanctorum dei, picta in tabula vel muro, sive insculpta, ad hoc, ut dictum palatium et corpus civitatis florentinae muniatur et honorabilius decoretur ut decet.*¹³⁾ Prescelte furono per questo compito le dodici arti maggiori, mentre il tredicesimo pilastro fu riservato alla Parte Guelfa.

Sembra che l'Arte della Lana corrispondesse da prima a questo obbligo. Infatti ancora nello stesso anno si destinano quattro membri dell'arte come *officiales dicte artis lane ad faciendum e fieri faciendum ymaginem beati Stephani*

*in pilastro orti s. Michaelis ubi eis videbitur et ad faciendum fieri ornamentum dicte ymaginis prout eis videbitur et quod possint expendere seu expendi facere de pecunia dicte artis in dictam ymaginem et ornamentum ipsius ymaginis usque in summam et quantitatem ducentorum flr. auri.*¹⁴⁾ È questa molto probabilmente la statua di Andrea Pisano, che in seguito fu ceduta all'Opera del Duomo e che recentemente fu riconosciuta (indipendentemente da Luisa Becherucci e W. R. Valentiner¹⁵⁾ in una scultura del museo dell'Opera. Seguono l'Arte di Calimala e quella della Seta; sentiamo infatti che l'Arte dei mercanti decide, che il *Tabernacolo dell'arte da farsi nel pilastro di Or San Michele si faccia bello e onorevole di marmo, come quello dell'arte della Lana e di Por Santa Maria.*¹⁶⁾ Dunque anche queste Arti mettevano statue di marmo ai loro pilastri. Il S. Giovanni Ev. dei Setaioli è la statua che si trova oggi nell'Ospedale degli Innocenti,¹⁷⁾ il Battista dei Mercatanti è perso.

Non abbiamo per un certo tempo ulteriori notizie di statue o dipinti destinati alla chiesa di Orsanmichele. Così non sappiamo fino a quale punto le arti maggiori adempirono al loro dovere. Che nel 1350 la decorazione anche nell'interno era progredita fino a un certo punto risulta però da una supplica degli operai indirizzata alla Signoria, nella quale si richiede un sussidio, dicendo *nisi subito provideatur et compleantur volte et copriantur, est periculum maximum ne armadurae propterea factae devastentur, nec figurae ibidem pinctae, et quae pingerentur.*¹⁸⁾ Dunque, anche i pilastri dell'interno erano allora, almeno per una parte, già decorati, probabilmente per incarico delle Arti minori. In una aggiunta agli statuti dei Pizzicagnoli del 1330, fatta nel novembre del 1351 si stabilisce, che *si faccia... nella festa di san bartolommeo del mese d'agosto una solenne offerta per tutta la detta arte apresso al pilastro d'orto sanmichele nel quale è dipinta la sua figura.*¹⁹⁾ Si può affermare con quasi assoluta certezza che questa figura ci è conservata nel dipinto di Jacopo del Casentino, oggi esposto all'Accademia, che infatti proviene dalla Camera di Commercio, cioè appartiene al vecchio patrimonio delle Arti.²⁰⁾

L'Arte del Cambio si decise piuttosto tardi (1367) alla decorazione del suo pilastro, e, sebbene fosse una delle Arti maggiori, scelse — non sappiamo perchè — uno dei pilastri dell'interno. L'incarico fu dato ad Andrea Orcagna, che accettò di *dipignere la tavola di san Matteo per mettere in un pilastro d'Orto San Michele con due alie a lato per dipignervi due santi per alia o più.*²¹⁾ Il programma fu cambiato in seguito e in una relazione posteriore (del 1402?) il dipinto è descritto come *una tavola di legname di tre faccie, dipinta di San Matteo e la sua storia, che pigliava tre faccie del pilastro drento.*²²⁾ Non risulta dal documento a quale pilastro la tavola fosse appesa e l'indicazione che pigliava tre faccie del pilastro drento è piuttosto oscura. Probabilmente si trovava al secondo pilastro del lato sud, dove anch'oggi si vede affrescata un'immagine di S. Matteo. Sulla sua identificazione non può esistere alcun dubbio: da tempo è stata riconosciuta nella tavola degli Uffizi.²³⁾

Abbiamo in seguito notizie della figura di un S. Giuliano dipinto evidentemente per l'Arte degli Albergatori. Il 12 febbraio 1380 si decide di demolire *quaedam domunchula*

quae est in oratorio dicte societatis prope pilastrum ubi est pictus sanctus Julianus... ut fieri possit lastricum marmoreum ut est inceptum circa tabernaculum nostre donne.²⁴⁾

Nello stesso anno le cose entrano in un nuovo stadio. Si distribuiscono i pilastri dell'interno alle Arti, che finora non avevano fatto dipingere i loro santi e dalle deliberazioni prese in merito noi possiamo farci un quadro abbastanza approssimativo della decorazione della chiesa.

Il 30 aprile 1380 i Legnaioli ottengono per il loro uso il pilastro dalla parte dell'Ufficio della Grascia *ex parte interiori*, la cui faccia esterna era già stata concessa ai Calzolari e si concede a loro la facoltà *ponendi, tenendi, figendi et applicandi ipso pilastro et faciei suae ex dicta parte interni quamcumque tabulam pictam quibuscumque figuris et picturis voluerint.*²⁵⁾ Il pilastro dei Legnaioli era probabilmente quello della parete settentrionale, la cui faccia esterna rinchioda oggi la statua di S. Filippo, santo patrono dei calzolari. E la tavola, che i Legnaioli erano decisi ad appenderci, era quasi di certo 'l'Annunziata' dell'Accademia,²⁶⁾ che per le sue dimensioni si presta benissimo alla decorazione di un pilastro e che del resto anch'essa proviene dalla Camera di Commercio. L'Annunziata era infatti la santa protettrice dei Legnaioli.

La tavola in origine era sormontata da due mezze lunette con figure dei profeti Isaia e Daniele, che oggi si trovano nei magazzini delle Gallerie (Inv. del 1890, n. 6098) e che anch'esse provengono dalla Camera di Commercio. L'appartenenza delle lunette all' "Annunziata", rimasta finora inosservata, risulta non soltanto dalla perfetta corrispondenza delle misure, ma anche dal fatto che i profeti con i testi dei loro rotoli che preannunciano l'avvento del Messia, completano il programma iconografico dell'insieme. Il maestro delle lunette è molto probabilmente lo stesso che aggiunse la predella — un maestro più lontano da Agnolo Gaddi del pittore della tavola principale e che ha certamente subito l'influenza della corrente orcagnesca. Il santo dipinto a fresco, che oggi vediamo al pilastro è del primo '400.

Il 30 aprile dello stesso anno si concede ai Chiavaioli un lato del pilastro centrale *iuxta et in medio tabernaculorum Virginis... et Sanctae Annae*, le altre facce del quale spettavano all'Arte dei Fornai e dei Pizzicagnoli, e precisamente quello accanto al pilastro in cui era posta l'immagine *Corporis Domini Nostri Jesu Christi Crucifixi*, coll'autorizzazione *ponendi, tenendi, figendi et aplicandi ipsi pilastro... quamcumque tabulam pictam quibuscumque figuris*

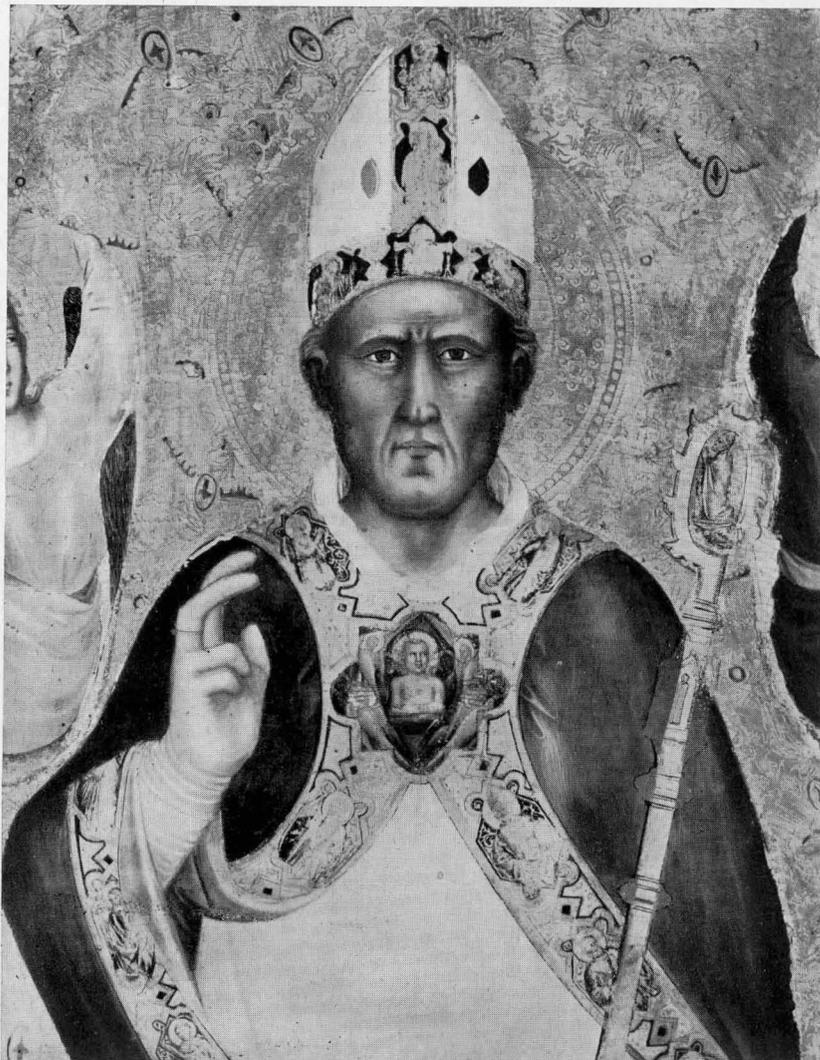


FIG. 2 - S. NICCOLÒ A FERRAGLIA - LORENZO DI BICCI: S. MARTINO (PARTICOLARE)

et picturis voluerint. Risulta dallo stesso documento, che i Chiavaioli avevano chiesto di poter collocare nella chiesa di Or San Michele *unam tabulam pictam ad honorem et reverentiam beatae Mariae... et dicti Zenobij.*²⁷⁾

Lo stesso giorno i Vinattieri ottengono l'uso di una faccia dell'altro pilastro centrale accanto a quello dei Maestri di Pietra e Legname, le altre facce del quale erano già consegnate ai Rigattieri e ai Coreggiai. Anche loro avevano avuto intenzione di porre a questo pilastro *unam tabulam pictam ad honorem et reverentiam Beatae Mariae Virginis et dicti Sancti Martini*, ottenendo adesso il permesso *ponendi, tenendi, figendi et aplicandi ipsi pilastro et faciei suae... quamcumque tabulam pictam quibuscumque figuris et picturis voluerint; et etiam faciendi pingi in dicto latere et facie quamcumque figuris eisdem videbitur et placuerit; et etiam ibidem et in dicta facie ponendi, pingendi et tenendi quaecumque arma et signa Universitatis dictae Artis vinacteriorum.*²⁸⁾

Combinando le indicazioni dei documenti con gli affreschi ancora oggi esistenti si arriva al seguente risultato: il pilastro centrale orientale aveva, o doveva avere, sul lato



FIG. 3 - S. NICCOLÒ A FERRAGLIA - LORENZO DI BICCI
S. MARTINO (PARTICOLARE)

nord un S. Zanobi (Chiavaioli) sul lato ovest un S. Bartolomeo (Pizzicagnoli) e sul lato sud un S. Lorenzo (Fornai); quello occidentale sul lato nord un S. Martino (Vinattieri), sul lato ovest un S. Marco (Rigattieri) e sul lato sud una SS. Trinita (Correggiai). Ciò corrisponderebbe nelle grandi linee alla disposizione odierna: soltanto al posto di S. Zanobi sta oggi una S. Maria Maddalena, mentre quello ha sostituito S. Marco.

Che cosa esiste ancor'oggi di queste pitture? Degli affreschi odierni del pilastro occidentale nessuno risale al Trecento. La 'SS. Trinita' e il 'S. Zenobio' si attribuiscono oggi generalmente a una fase progredita nell'attività di Niccolò di Pietro Gerini,²⁹⁾ mentre "L'Annunciazione", ed il S. Martino appartengono ad un periodo fra il 1410 e 1430. Credo perciò che originariamente là, dove si trova oggi l'affresco del santo vescovo di Tours fosse appesa la tavola da noi pubblicata, unica superstite della decorazione primitiva di questo pilastro. Nulla purtroppo sappiamo della 'SS. Trinita' e del 'S. Marco'.

Quanto al pilastro orientale il S. Bartolomeo e la S. Maddalena, che oggi ci sono, appartengono al '400. Il 'Buon Ladrone' al lato est, invece, risale, come vedremo in seguito, al 1361; fa parte, dunque, sebbene ridipinto, della decorazione primitiva. E lo stesso vale per il 'S. Lorenzo' dei Fornai (lato sud), che è uno degli affreschi più antichi della chiesa: esso è molto vicino a Taddeo Gaddi. Al posto dell'odierno 'S. Bartolomeo' c'era

probabilmente la tavola di J. del Casentino, di cui abbiamo già parlato; incerta è, invece, la sorte del 'S. Zanobi' dei Chiavaioli.³⁰⁾

Ma nemmeno allora tutte le Arti adempirono al loro dovere. Leggiamo negli statuti del Comune del 1392 che all'Arte dei Corazzai viene imposto di decorare uno *ex pilastris orti sancti Michaelis infra unum annum proxime secuturum computando ab anno domini millesimo trecentesimo nonagesimo secundo... picturis et aliis opportunis prout communiter facit quaelibet ars dictae civitatis. Et ad praedicta teneatur dicta ars sub dicta poena.*³¹⁾

Dai documenti citati risulta dunque con sufficiente chiarezza che la decorazione della chiesa da parte delle Arti — sia con affreschi, sia con tavole — era, nell'ultimo quarto del secolo XIV, in pieno sviluppo. Quasi tutte le arti minori, alle quali incombeva il dovere di decorare l'interno, se ne erano già disimpegnate. Purtroppo non per tutti i lavori in corso ci sono rimasti i documenti. Apparteneva certamente alla decorazione originale il S. Giovanni Evangelista con lo stemma dell'Arte di Por S. Maria del Biondo.³²⁾ I documenti ci parlano soltanto di una statua all'esterno. Aveva dunque l'Arte un'immagine anche nell'interno della chiesa? Non pare improbabile, dal momento, che anche oggi esiste nell'interno un affresco rappresentante il santo patrono dell'Arte della Seta.

Anche il 'S. Agostino' (affresco alla parete meridionale) con lo stemma dei Galigai apparteneva probabilmente a questa fase dei lavori. In favore di una tale supposizione parla non soltanto il tipo iconografico — il santo in trono, uno schema, che fu, come abbiamo visto, adoperato per la maggioranza dei Santi da noi elencati —, ma anche motivi stilistici, come la rigidità delle pieghe, che consigliano una datazione prima della fine del secolo.

Del resto, essendo il numero delle facce disponibili più grande di quello delle Arti in questione, si concesse anche a dei privati la facoltà di farne decorare una. Il S. Michele, per esempio, al pilastro a destra entrando dal Palazzo dell'Arte della Lana, porta la data 1378 (o 1388)³³⁾ e fu fatto dipingere da Vanni di Ristoro Niccholi, capitano della Compagnia di Orsanmichele.³⁴⁾ E il Richa riporta un documento del 1361, secondo il quale un condannato a morte lasciò i mezzi per far dipingere la figura del Buon Ladrone ad un pilastro della chiesa, una figura che ancora oggi è ben visibile ad uno dei pilastri centrali.³⁵⁾ Comunque non pare — a quanto lo stato attuale degli affreschi permette di giudicare — che altri, risalgano oltre il 1400.

Verso la fine del secolo assistiamo ad un cambiamento fondamentale dell'indirizzo decorativo dell'interno della chiesa. Documenti e altre fonti, che si integrano a vicenda, ci permettono di seguire assai da vicino questi lavori.

Apprendiamo da una ordinanza del "Consiglio Maggiore", della Repubblica, che l'11 febbraio 1398 la Signoria autorizzò i Capitani di Orsanmichele di riservare dalle loro entrate annuali la somma di 720 fior. per tre anni da spendere *in ornamento et pro ornamentis dicti oratorii tam in picturis voltarum et parietum et in fenestris vitreis dicti oratorii quam in aliis piis et spiritualibus causis pro ornamentis oratorii supra dicti.*³⁶⁾ Sull'andamento di questi lavori alle volte siamo assai ben informati da una poesia scritta in occasione delle processioni dei Bianchi del 1399

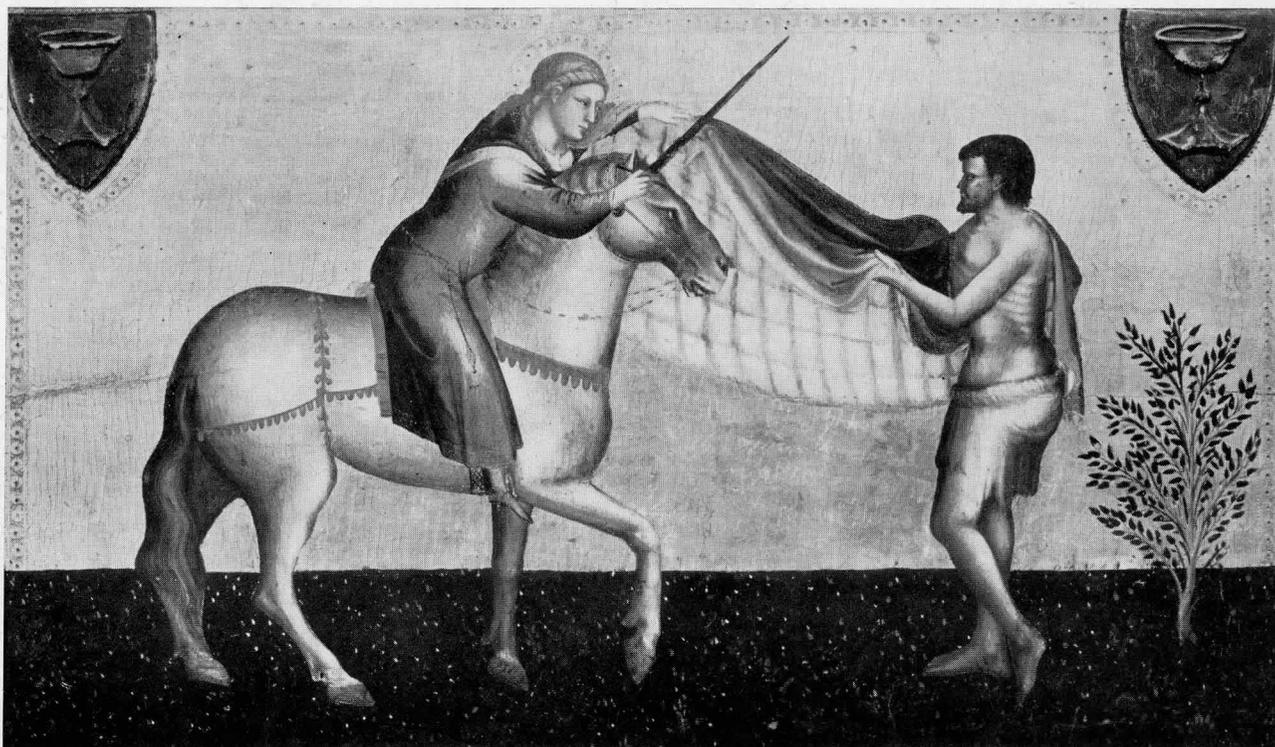


FIG. 4 - FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA - LORENZO DI BICCI: S. MARTINO DIVIDE IL MANTELLO COL POVERO (PREDELLA)

da Franco Sacchetti, che era stato Capitano della Compagnia nel 1398³⁷⁾ e che, come dice lui stesso, era responsabile del programma iconografico delle pitture.³⁸⁾ Mentre il novelliere descrive le quattro volte verso la via Calzaiuoli come già eseguite, propone che nelle terze volte, cioè in quelle vicine all'ingresso, sia rappresentata la "legge di natura", cioè personaggi del Vecchio Testamento, fra i quali elenca Adamo e Abramo nell'una, e Eva e Sara nell'altra volta.³⁹⁾ Nel 1399 dunque i lavori erano in pieno sviluppo e possiamo infatti supporre, come è l'opinione oggi generalmente accettata,⁴⁰⁾ che intorno al 1401 le volte fossero del tutto affrescate.

Nè nell'ordinanza del 1398, nè nella poesia di Franco Sacchetti si parla della decorazione dei pilastri, che probabilmente in quell'epoca avevano quasi tutti ancora le loro tavole. Ma forse erano appunto queste tavole che stonavano, una volta che erano compiuti gli affreschi delle volte e pareti. Fatto sta, che intorno al 1402 si prende la decisione di bandire tutte le tavole dalla chiesa e di decorarla esclusivamente di affreschi. Sappiamo che il S. Matteo dell'Orcagna *l'anno 1402 se ne levò e donossi allo spedale di San Matteo*; ⁴¹⁾ e che si trattasse di un provvedimento generale risulta da un'altra indicazione, sempre riferentesi al S. Matteo e cioè che esso fu rimosso *quando pe' Capitani d'Orto San Michele feceno levare de' pilastri della chiesa tucte le tavole di tucte le arti*. ⁴²⁾

Con questa disposizione coincide una decisione dei Capitani di Orsanmichele, che il 14 novembre 1402 conferiscono a Giovanni di Domenico Arrighi la facoltà di *locare et expendere pro hoc ornatone pilastri dicti oratorii id quod sue conscientie videbitur et placebit pro qualibet*

fighura fienda vel fieri facienda per eum in dicto pilastro pro qualibet arte predictam figuram et ornatone facere debenti et quod in casu quo dicte artes non solvent partes sibi contingentes pro ornatone predicta tunc eo casu dom. Johannes possit compellere ad solvendum talem artem sic negligentem vel solvere non volentem. ⁴³⁾ Sebbene non si parli qui espressamente di affreschi, credo che il documento si possa interpretare soltanto nel senso che, affrescate le volte e tolte le tavole dei pilastri, si cominciarono a decorare i pilastri nella stessa maniera.

Appartengono a questa "seconda", decorazione dei pilastri quasi tutte le figure che si vedono oggi affrescate e che infatti dimostrano uno stile più progredito. Sappiamo che negli anni 1408-09 Niccolò di Pietro Gerini eseguì qui un S. Niccolò (scomparso) ⁴⁴⁾ e forse altri lavori, ma una discussione dei problemi inerenti alla "seconda decorazione", esorbiterebbe dai limiti che mi sono prefisso per le mie indagini, le quali volevano esclusivamente chiarire l'aspetto e le vicende della primitiva ornamentazione di Orsanmichele.

Non tutti i problemi collegati alla primitiva decorazione di Orsanmichele sono con ciò risolti. Molte questioni rimangono ancora aperte e richiedono ulteriori indagini per la loro definizione. ⁴⁵⁾

Sebbene non appartenente alla decorazione primitiva, dobbiamo dedicare qualche parola alla tavola col 'S. Lorenzo' dell'Accademia ⁴⁶⁾ con gli emblemi dell'arte dei Fornai, che per la sua provenienza e le sue dimensioni si può unire alle altre tavole con i protettori delle Arti. È evidente, che il quadro per ragioni stilistiche non può

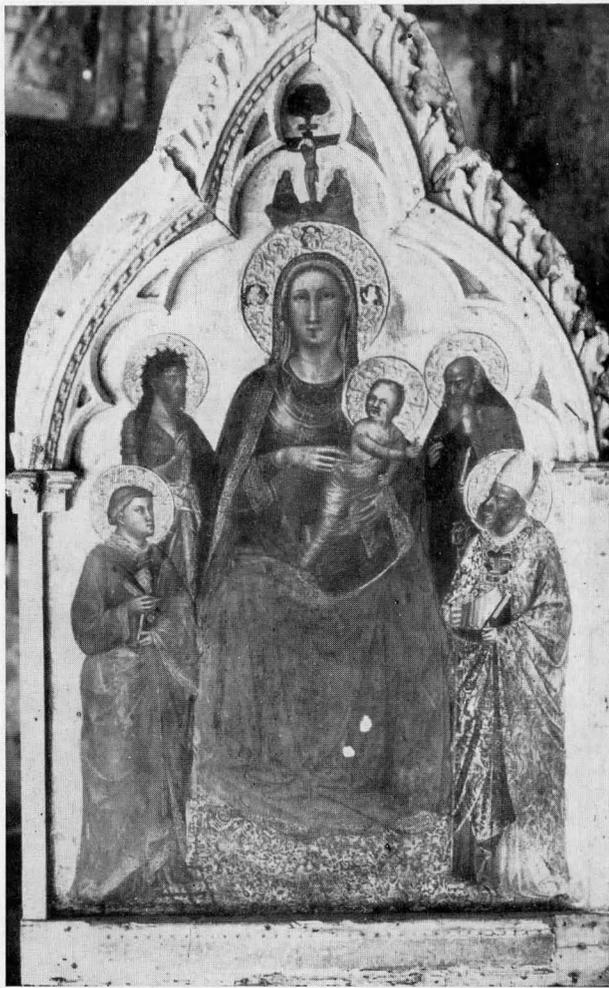


FIG. 5 - S. GIUSTO A VILLOLE - LORENZO DI BICCI: MADONNA COL BAMBINO FRA QUATTRO SANTI

essere eseguito prima del 1420, cioè in un momento, in cui, come abbiamo visto, le tavole erano già tolte dai pilastri. La difficoltà forse si risolve considerando le speciali condizioni dell'arte dei Fornai. L'arte aveva a suo tempo fatto dipingere il suo santo, come abbiamo visto, ad uno dei pilastri centrali nell'interno. Poi — per ragioni che oggi ci sfuggono — i fornai si erano impegnati di porre la statua del loro patrono ad uno dei pilastri esterni. Ma in seguito a difficoltà finanziarie l'arte non poté far fronte a questo suo impegno e dovette cedere la sua nicchia all'Arte del Cambio che vi mise poi il suo San Matteo. Ciò avvenne il 22 giugno 1419, 47) e, forse indennizzata in qualche modo per la sua rinuncia, l'Arte dei Fornai fece allora dipingere la tavola del suo protettore, per non venir meno del tutto all'impegno assunto. Lo stile della tavola, comunque, corrisponderebbe ad una data intorno al 1420 o poco più tardi. Purtroppo non possiamo stabilire, in quale posto essa fu collocata.

Un'ulteriore questione riguarda la "Deposizione", di Niccolò di Pietro Gerini, oggi nella chiesa di S. Carlo, 48) che secondo il Vasari fu dipinta per l'oratorio di San Michele in Orto,,. Il Milanese, commentando questo passo,

dice "oggi oratorio di S. Carlo,, , 49) ma è in errore, in quanto il Vasari adopera anche altrove l'espressione "oratorio,, quando parla della attuale chiesa di Orsanmichele. Dunque, ammesso che il Vasari abbia ragione, dobbiamo supporre, che anche questa tavola si trovasse in un primo tempo nella nostra chiesa e che soltanto più tardi fosse trasferita nella chiesa di fronte.

Mentre quasi tutti gli autori successivi accettano l'interpretazione del Milanese, Girolamo Poggi, 50) ci riferisce che un altare della chiesa era dedicato alla Resurrezione e che nella festa di S. Anna (26 luglio) si soleva porci il gruppo ligneo di S. Anna (oggi nel Bargello). Sull'altare stesso, sempre secondo il Poggi, stava la "Deposizione,, , che egli, seguendo il Vasari, attribuisce a Taddeo Gaddi, cioè l'ancona in questione, che infatti si presterebbe per un altare della Resurrezione, mostrando il Cristo risorto che occupa tutta la parte superiore della tavola. Essa sarebbe stata trasferita a San Carlo nel 1526, quando l'antico altare fu disfatto e vi fu collocato il gruppo marmoreo di Francesco di San Gallo.

Girolamo Poggi, è vero, non è una fonte molto attendibile, ma una conferma della sua asserzione ce l'offre la già citata poesia di Franco Sacchetti, così ricca di preziosi ragguagli. 51) Descrivendo la processione dei Bianchi e parlando della canzone da loro cantata, egli dice:

Cantavano divota orazione,
di san Gregorio fu il suo sermone.
Comincia: "Stabat mater dolorosa,, ,
seguendo: "iuxta crucem lacrimosa,, ,
In Orto san Michele ell'è descritta
ne l'altar di sant'Anna vera e dritta;
venendo a le mani a me scrittore,
di farla scrivere là io fu autore,
ne l'ottantotto del mese d'agosto
là dov'l nostro Signore è disposto. 52)

E nel passo dedicato alla Chiesa di Orsanmichele egli scrive:

Dietro a Sant'Anna fu pinto il misterio
de la passion com'a tutti è plenerio,
E scritta quella orazion visibile
che tra li Bianchi è così sensibile.

Dunque dietro il gruppo di S. Anna era dipinta la Passione di Gesù Cristo o più specificamente "nostro Signore... disposto,, , e il Sacchetti nel 1388 vi fece scrivere lo "Stabat Mater,, , con cui noi avremmo anche un "terminus ante quem,, per il quadro del Gerini.

Sebbene non in stretto nesso col nostro tema, mi sia, permesso di indicare un altro dipinto di Lorenzo di Bicci, finora rimasto sconosciuto (fig. 5). Si tratta di una tavola nella chiesa di S. Giusto a Villole (presso Poggibonsi) che rappresenta la Madonna col Bambino fra S. Giovanni Battista e S. Lorenzo a sinistra e S. Antonio Abate e S. Niccolò a destra. La mano di Lorenzo è evidente. La Madonna dal naso eccessivamente lungo ricorda subito il S. Giacomo di Fiesole, mentre il S. Niccolò è quasi identico con lo stesso santo che lo accompagna. S. Antonio invece ripete tipi che noi conosciamo già dai medaglioni del Duomo di Firenze.

W. COHN

- 1) Le ricerche pubblicate in questo articolo fanno parte dei lavori preparatori della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze per la pubblicazione del nuovo catalogo critico dei quadri delle gallerie fiorentine.
- 2) Il dipinto è elencato in modo generico fra i quadri che nel 1782 furono trasferiti dalla Camera di Commercio in Galleria (Archivio delle Gallerie, Filza XV, ins. 35). Col nome di S. Martino esso appare per la prima volta nell'Inventario Generale del 1784 (vol. I, p. 308, n. 717) e in seguito in quello del 1825 (vol. I, classe I, Pitture, tomo I, n. 32), dov'è attribuito ad un "Anonimo Fiorentino antico",
- 3) Cfr. il verbale n. 6 nell'Archivio delle Gallerie.
- 4) Cfr. R. VAN MARLE, II, 1924, fig. 141.
- 5) Inv. del 1890, n. 462.
- 6) Cf. Inv. Gen. del 1784, I, 304, n. 395; Cat. Gen. del 1825, vol. I, classe I, Pitture, tomo I, n. 29: "Anonimo Fiorentino antico",
- 7) Inv. del 1890, n. 444.
- 8) L'attribuzione a Lorenzo di Bicci si deve a H. D. GRONAU (*Mitt. d. kunsthistor. Inst. in Florenz*, IV, p. 103 ss.). Essa fu accettata da F. ANTAL (*Florentine Painting*, 1948, pp. 152, 217, 229), G. SINIBALDI (*Riv. d'Arte*, XXVI, 1950, p. 204) e R. SALVINI (*Catalogo degli Uffizi*, 1952, p. 13), mentre il Berenson mantiene anche nell'edizione italiana dei suoi elenchi (Milano 1936) l'attribuzione al figlio, Bicci di Lorenzo (Oxford 1932, p. 84). Del tutto da scartare è l'attribuzione del Bettini a Giusto de' Menabuoi (S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi*, 1944, pp. 55-56).
- 9) Cioè i tre compassi nella sagristia del Duomo del 1398 (cf. G. POGGI, *Il Duomo di Firenze*, 1909, p. CVI) e la 'Crocifissione' di Empoli del 1399 (cf. G. SINIBALDI in *Riv. d'Arte*, XXVI, 1950, p. 199).
- 10) Mi sembra prematuro, nello stadio in cui si trovano oggi le nostre ricerche, tracciare un quadro particolareggiato dello sviluppo stilistico del nostro.
- 11) H. D. GRONAU, *loc. cit.*
- 12) Per la storia della chiesa di Orsanmichele vedi: L. PASSERINI, *St. degli Stabilimenti di Beneficenza della Città di Firenze*, Firenze, 1853, pp. 404-439; Id., *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, Firenze 1866, I, p. 130 ss.; P. FRANCESCHINI, *L'Oratorio di San Michele in Orto*, Firenze 1892; G. POGGI, *Or San Michele*, Firenze 1895; W. & E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, IV, 1952, pp. 480-558.
- 13) A S F. Orsanmichele, "Statuti, Riforme, Ordini emanati dalla Repubblica fiorentina a favore della compagnia", (Cf. GAYE, II, 1839, pp. 46-47).
- 14) A S F. Arte della Lana, Cod. 41, c. 16 v.
- 15) *Art Quarterly*, XVII, 1954, pp. 118, 131, n. 1.
- 16) FREY-VASARI, p. 379.
- 17) PAATZ, *op. cit.*, p. 504.
- 18) A S F. Archivio delle Riforme., Filza 40 (cf. GAYE, I, p. 51).
- 19) A S F. Arte dei Pizzicagnoli, Cod. 2, c. s. n.
- 20) Inv. del 1890, n. 440.
- 21) Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. - Strozzi, II, IV, 378: Spogli Strozzianni DD, cfr. 436 (cf. G. POGGI in O. SIREN, *Giottino*, 1908, pp. 99-100).
- 22) *Ibid.*, c. 435.
- 23) Inv. del 1890, n. 3163.
- 24) A S F. Orsanmichele, Cod. 14, c. 5. La figura di S. Giuliano oggi in chiesa è ridipinta.
- 25) A S F. Orsanmichele, Cod. 14, c. 45 (cf. L. PASSERINI, *Storia, cit.*, p. 899).
- 26) Inv. 1890, n. 455.
- 27) A S F. Orsanmichele, Cod. 14, c. 46 (cf. PASSERINI, *loc. cit.*, pp. 900-901).
- 28) *Ibid.*, c. 47 (cf. PASSERINI, *loc. cit.*, pp. 901-902).
- 29) OFFNER, *Studies in Florentine Painting*, 1927, p. 93.
- 30) Non è impossibile che la tavola di Giovanni del Biondo con S. Zanobi, appesa al primo pilastro a sinistra nel Duomo, sia il quadro dei Chiavaioli. Sappiamo di altre opere d'arte cedute dai Capitani di Orsanmichele o dalle Arti all'Opera del Duomo — abbiamo già parlato del S. Stefano di Andrea Pisano —, ma purtroppo nel caso specifico ci mancano i documenti. Comunque corrispondono il tipo iconografico, la sagoma della cornice e le dimensioni del quadro.
- 31) *Statuta Populi et Communis Florentinae... collecta.. anno MCCCXV*, Lib. V, Tract. III, rubr. XXV (ed. del 1783, vol. III).
- È sbagliata l'interpretazione che il Passerini (Curiosità storico-artistiche Fiorentine, 130-131) dà a questo documento, in quanto non viene imposto all'Arte dei Corazzai di far dipingere un S. Zanobi, cosa del resto che già in sé non avrebbe avuto alcun senso, essendo il protettore dei corazzai e spadai S. Giorgio. La figura di S. Giorgio oggi in chiesa è ridipinta.
- 32) Inv. del 1890, n. 444.
- 33) Lo HORNE (*Riv. d'Arte*, VI, 1909, p. 167) legge 1388; il Goretti Miniati (in: G. VASARI, *La vita di Jacopo di Casentino*, Firenze, p. 28) invece 1378.
- 34) GORETTI MINIATI, *loc. cit.*, p. 28.
- 35) Il Richa ci racconta che la pittura "fu collocata per la seguente cagione, notata 300 anni sono ne' Libri della Compagnia della Croce al Tempio, e ricopiata da Vincenzio del Corno Gentiluomo Fiorentino... ne' suoi Ricordi, e leggesi negli Spogli di Leopoldo del Migliore, come segue " 1361. N. N. condannato alla forca... parlò ad un Fratello della Compagnia de' Neri... e dissegli... che la sua intenzione era di voler far dipingere in Or S. Michele al pilastro vicino all'Oratorio una figura del buon ladrone..."
- 36) HORNE, *loc. cit.*, p. 167.
- 37) Cfr. LA SORSA, *La Compagnia d'Or San Michele*, Trani, p. 180.
- 38) Cfr. FRANCO SACCHETTI, *Il Libro delle Rime*, a cura di A. Chiari, Bari, 1936, p. 363 ss.: "Capitolo dei Bianchi",

È strano, che questo "Capitolo", sia rimasto nella letteratura artistica moderna del tutto trascurato, sebbene offra indicazioni interessantissime per la storia della nostra chiesa. Né il Gamba e lo Horne, che si sono occupati in modo speciale degli affreschi della chiesa, né il Paatz ne fanno cenno. Fu il GUALANDI (*Memorie originali italiane*, ecc., Bologna, III, 1842, p. 133 ss.) a pubblicarlo da primo, almeno parzialmente, e tanto il Passerini, quanto il Franceschini e Girolamo Poggi lo menzionano. Ma non conoscendo il testo integrale, le loro osservazioni, poco rilevanti del resto, sono erronee e poco concludenti; né poteva essere diversamente dal momento che, nell'epoca in cui scrissero, gli affreschi delle volte non erano ancora liberati dell'imbiancatura del Settecento. L'autore prepara uno studio su Franco Sacchetti e i suoi rapporti con le arti figurative.

- 39) "Le terze volte e prime su lo introito di legge di natura fia raccolto; là fia Adamo in una volta pristino ed Abraam et altri, s'io ben distino; Eva e Sara e altre due isplendide in quella sesta volta fian ostendide",
- 40) PAATZ, *op. cit.*, p. 496.
- 41) Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. - Strozzi, II, IV, 378, c. 435 (cf. G. POGGI in O. SIREN, *Giottino*, 1908, p. 99).
- 42) A S F. S. Maria Nuova, Inv. dei mobili di Lemmo Balducci, n. 3, c. 9 (G. POGGI, *op. cit.*, p. 100).
- 43) A S F. Orsanmichele, Cod. 17, c. 3 v.
- 44) C. GAMBA, *Rass. d'Arte*, IV, 1904, pp. 178-179 ha tentato di identificare questa figura col S. Niccolò da Tolentino, visibile ancora oggi. Ma è impossibile che colla semplice denominazione "S. Niccolò", si è voluto accennare al santo Agostiniano di Tolentino molto meno popolare e che in quell'epoca non era nemmeno canonizzato.
- 45) Una delle questioni ancora aperte riguarda l'immagine dei "Quattro Coronati", patroni dei Maestri di Pietra e Legname. L'affresco che li rappresenta oggi in chiesa è talmente consunto che non permette alcun giudizio sicuro. Se era preceduto da una tavola, non mi parebbe impossibile connettere con essa, data l'estrema rarità di rappresentazioni di questi santi, due tavole con scene del loro processo e martirio (Washington, National Gallery; Philadelphia, Johnson Coll.; riprod. in: KAPTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, 1952, p. 383). Potrebbero aver fatto parte di due ali al fianco di una tavola centrale, una disposizione per la quale abbiamo un esempio nel S. Matteo già menzionato.
- 46) Inv. del 1890, n. 471. Senza entrare in una discussione sulla attribuzione, mi limito ad osservare che una datazione "intorno al 1450", quale la propone L. COLLOBI RAGGHIANI (*La Critica d'Arte*, VIII, p. 45) mi sembra troppo tarda.
- 47) Cfr. *Das Aktenbuch für Ghibertis Matthäus-Statute*, a cura di Alfred Doren, in *Ital. Forsch. herausg. v. Kunsthistor. Inst. in Florenz*, I, 1905, p. 24.
- 48) Inv. del 1890, n. 8469.
- 49) VASARI-MILANESI, I, 1878, p. 574 n. 6.
- 50) *Op. cit.*, p. 75.
- 51) *Op. cit.*, p. 363.
- 52) Per questo volgarizzamento dello "Stabat Mater", cfr. il "Libro delle Rime", *op. cit.*, p. 294. Esso è preceduto dalla seguente introduzione: "Orazione volgarizzata per Franco, la quale fece - Santo Gregorio, la quale Franco fece porre - dietro a l'altare di Santa Anna d'Orto San Michele - e la è per lettera",

SUL DISEGNO DELLA 'MADONNA DELLA VITTORIA' NEL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA

LA RECENTE, pregevole monografia di E. Tietze-Conrat su Andrea Mantegna¹⁾ ripropone in nuovi termini il problema dell'attribuzione di un grande disegno (m. 2,75 x 1,66), che si trova nel Palazzo Ducale di Mantova (fig. 1), riproducente il dipinto della 'Madonna della Vittoria', oggi al Louvre. Ne accenno, in breve, la storia attribuzionistica.

Di questo disegno dava notizia il Portioli²⁾ come di una copia del dipinto del Mantegna eseguita nel 1797, quando l'originale, confiscato da Napoleone, fu portato a Parigi; e come tale è pure menzionato negli inventari della Galleria di Mantova.

Nel 1942 il dott. Ozzola, nel riprendere in esame il disegno, suppose trattarsi di un autografo dello stesso Mantegna, e cioè del cartone dell'opera "fatto per presentarlo