

L'antica facciata del Duomo di Firenze



N grazie ai documenti pubblicati da Cesare Guasti, in grazia ai belli studi di Boito, Mospignotti, Cavallucci, Del Moro, la Cattedrale di Firenze è uno dei monumenti medievali di cui noi conosciamo meglio la storia. Tuttavia restano ancora da illustrare molti punti di dettaglio: niente infatti è trascurabile di ciò che si riferisce a questo insigne monumento nel quale è scritta tutta la storia dell'architettura fiorentina da Arnolfo al Brunellesco, e nel quale troviamo contemporaneamente le ultime manifestazioni dello stile gotico fiorentino e le prime dello stile della rinascenza.

Studiando le origini dello stile del Rinascimento, sono stato indotto a considerare una parte di questo edificio poco considerata fin qui da un tal punto di vista, cioè l'antica facciata distrutta nel 1588.

Chi prende a studiare l'architettura della rinascenza non può fare a meno di restare sorpreso della rapidità con la quale essa si è costituita, e di trovare fin dal 1430, nella sagrestia di San Lorenzo, un modello completo di quest'arte.

È appunto questo problema, a quanto mi sembra non ancora sufficientemente risolto, che mi ha condotto a studiare i monumenti dei primi anni del secolo XV, per ricercarvi le origini dell'arte del Brunelleschi.¹

Ora, a Firenze, alla fine del XIV secolo e al principio del XV, tutte le innovazioni fanno capo alla Cattedrale. Se si vuol conoscere l'arte fiorentina, se si vuol sapere quale essa fu nella sua forma più elevata, bisogna studiare il Duomo di Firenze. Tutto quello che ivi si fa sorpassa in interesse, in novità, in grandezza tutto quello che si fa altrove. Noi vediamo costituirsi le leggi nuove dell'arte nelle interminabili discussioni alle quali hanno dato luogo la costruzione delle singole parti di questo edificio, discussioni che appassionavano non soltanto gli artisti e gli amministratori della Cattedrale, ma, si può dire, tutti i cittadini di Firenze. A vero dire, dalla fine del secolo XIV la rinascenza è preparata. La cornice che viene posta all'interno, al di sopra dei grandi archi, può essere considerata come il colpo fatale portato all'arte gotica. Essa dice imperiosamente che si vuol rinunciare al grande slancio delle linee architettoniche del Nord,

¹ Ho già pubblicato su questo argomento gli studi seguenti:

Les débuts de l'architecture de la Renaissance, Gazette des Beaux Arts, 1901;
L'autel majeur du Dome de Modena, Gazette de

Beaux Arts, 1902;

Porte de la Chapelle Strozzi, Miscellanea d'Arte, 1903;

Tomba di Onofrio Strozzi, L'Arte, 1903.

L'architecture des peintres aux premières années de la Renaissance, Revue de l'Art, 1905.

per ritornare alle orizzontali del Sud. Tutto, del resto, in questo edificio, anche dopo la sua origine, indica il desiderio di mantenere le linee orizzontali.

A traverso il XIV secolo, infeudato dall'arte gotica, la Cattedrale di Firenze conserva le antiche tradizioni italiane, le trasmette al secolo del Rinascimento.

* * *

Avanti di parlare della facciata vorrei dire una parola del concetto generale del monumento, poichè in un edificio tutto dipende dal piano architettonico. La disposizione di una facciata non è che la conseguenza del piano generale.

Per giudicare dell'opera di Arnolfo, per parlare dei suoi progetti che hanno subito in seguito tante modificazioni, noi abbiamo parecchi elementi; noi abbiamo il piano primitivo della chiesa, o almeno una parte di questo piano, e di più noi conosciamo le sue dimensioni in larghezza e lo spessore dei muri; questo ci basta.

Questo piano ci mostra che Arnolfo non impronta che poche cose all'arte gotica, e che egli continua ad operare secondo il sistema basilicale italiano. Dal gotico egli prende le volte con crociere a ogiva, ma vuole impiegare questo sistema nuovo di copertura senz'apportare delle profonde modificazioni nei suoi supporti. Nel gotico i muri perdono il loro valore, ¹ e l'importante è di stabilire delle forti e solide masse là dove si esercita la pressione delle volte. Arnolfo, al contrario, continua a servirsi di un muro continuo, avente da per tutto lo stesso spessore, come egli aveva fatto a Santa Croce per sostenere la copertura in legno.

La soluzione del problema gotico nelle mani degli architetti italiani fu il mantenimento dei muri. Conservando i muri e contentandosi di rafforzarli con qualche contrafforte di poca sporgenza, rinunciando assolutamente all'arco di sostegno ed evitando di moltiplicare i pilastri troppo ingombranti all'interno, gli architetti italiani cercarono di risolvere il problema gotico, problema che consisteva a coprire dei grandi spazi e ad innalzare le volte più alte che fosse possibile.

Arnolfo, con una temerità sorprendente, con delle risorse veramente rudimentali, tenta di costruire una navata tanto alta quanto la più alta delle navate gotiche di Francia, e, ciò che è più difficile ancora, di costruire delle navate tanto larghe quanto quelle degli edifici che erano la gloria degli architetti del Nord.

Da un muro all'altro la Cattedrale di Firenze misura quaranta metri di larghezza, e la nave centrale venti. Si capirà quale era questo ardire, potremmo dire questa follia, se si pensi che la grande navata della Cattedrale di Parigi non ha che tredici metri, e che le più larghe navate delle Cattedrali gotiche non hanno mai oltrepassato i quindici metri.

Nel concetto di questo piano 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. Ed invero, se non si fosse prevenuti, vedendo il piano di Arnolfo per il Duomo, vedendo i suoi muri così sottili, i suoi pilastri così distanziati e così leggeri, si potrebbe credere che egli volesse ricoprirlo con delle travi in legno e non con delle volte di pietra.

La Cattedrale, quale noi la vediamo oggi, non è più affatto quella che aveva progettato Arnolfo. I progetti di lui furono considerevolmente modificati nel corso del secolo XIV; ma non ci si allontanò dal suo concetto, e si può anche dire che si abbondò nell'assecondarlo. I suoi successori non cambiarono la soluzione del problema, e non fecero che renderlo più

¹ Senza dubbio i muri, anche nel sistema gotico, hanno la loro utilità; e se i Francesi sono arrivati fino a sopprimerli totalmente, fu nella frenesia della loro scienza, per andare fino all'estremo limite delle loro

teorie, per offrirsi il piacere di moltiplicare le vetrate e di fare un edificio tutto di cristallo e di sole, ma facendo questo essi hanno singolarmente complicato il problema che avevano da risolvere.

difficile sopraelevando la volta,¹ e aumentando la distanza fra le arcate. Nel nuovo sistema gli spazi fra le arcate si stabilirono non sopra un piano rettangolare, ma sopra un piano quadrato, ed ebbero venti metri di dimensione in tutti i sensi. Niente fu essenzialmente cambiato nei sostegni, e ci si contentò di aumentare lo spessore dei muri, dei contrafforti e dei pilastri interni.

È vero che i risultati hanno dimostrato che tutto ciò non era sufficiente e che il vizio primitivo persisteva. La volta della navata maggiore, infatti, era appena costruita allorché delle fenditure si produssero nelle navate laterali. Bisognò sospendere il disarmamento della volta e si ebbe timore che tutto crollasse. L'edificio non si reggeva; esso era male costruito.² Non vi era che una soluzione, dal momento che si rifiutava l'uso di archi di sostegno, ricorrere cioè a delle catene di ferro, mantenere in maniera fittizia, con delle potenti armature di metallo, questi muri che strapiombavano e che non potevano resistere alla pressione delle volte. E tutta la chiesa fu parata in ferro, ed è in grazia a queste cinture che essa ha potuto restare in piedi fino ad oggi.

Ma se vi fu un errore di calcolo, se gli architetti fiorentini non realizzarono pienamente i loro sogni, conviene però di lodarne l'audace temerità. Se essi hanno in parte avuto uno scacco, bisogna dire che avevano intrapreso un'opera che sorpassava per audacia tutto ciò che i gotici più arditi avevano tentato di realizzare. O piuttosto, ciò che essi cercavano non somigliava all'opera dei gotici del Nord. Lo scopo di Arnolfo, scopo che è stato sempre quello degli architetti italiani, era di coprire un vasto spazio, non ingombro di pilastri all'interno. E qui, quale straordinaria soluzione di questo problema! La navata del Duomo di Firenze, infatti, copre uno spazio di tremila metri quadrati; e in questo spazio non vi sono che sei pilastri. Per rendersi conto del prodigio di un tale risultato bisogna pensare che nella Cattedrale di Parigi, nello stesso spazio, invece di sei pilastri solamente, ve ne sono più di cinquanta. Ecco quello che non si dice mai, ed ecco pertanto quello che si deve dire, se si vuole capire veramente ciò che fa della Cattedrale di Firenze un edificio unico al mondo.

Senza dubbio sono stati necessari dei tiranti di ferro per mantenere in piedi questo edificio. Ma se il problema non è stato risolto pienamente, si può dire che vi è mancato ben poco; agli architetti fiorentini sarebbe bastato di essere stati un po' meno temerari. Ad ogni modo, il loro sistema resta come una delle grandi forme architettoniche che gli uomini abbiano inventato.

Il sistema di Arnolfo, il sistema che tenta di sostenere un edificio a volte con crociere a ogiva, servendosi di muri continui, rafforzati da leggeri contrafforti, senza fare nessun uso degli archi di sostegno e senza moltiplicare i pilastri all'interno, non ha cessato di avere le preferenze degli architetti italiani: noi lo troviamo dappertutto, a Siena, per esempio, e nell'ammirabile San Petronio di Bologna. È una soluzione meno logica della soluzione francese, ma non chimerica, e che ha dalla sua il gran merito di sopprimere i puntelli dell'arco di sostegno e la foresta dei pilastri interni.

* * *

Se, nell'epoca gotica, gli architetti italiani, per la costruzione dei loro edifici, non adottano il metodo francese altro che modificandolo profondamente, si può dire che, per la costru-

¹ La volta della Cattedrale di Firenze ha m. 41.50 di altezza. La maggior parte delle cattedrali di Francia sono meno alte. Laon ha m. 25, Albi 30, Le Mans 32, Parigi 32, Bourges 35, Reims 37, Amiens 42. Solo il coro di Beauvais, che ha m. 47, è molto più alto. Ma bisogna ricordare che il coro di Beauvais era appena terminato allorché crollò, e che ricostruendolo si fu obbligati a ricorrere a delle catene di ferro, precisamente come

gli architetti di Firenze furono obbligati a fare per mantenere le volte che minacciavano.

² Se fosse necessario cercare delle scuse all'errore degli architetti fiorentini che costruivano per la prima volta un edificio gotico secondo delle idee nuove, basterebbe ricordarsi quanti edifici gotici sono crollati in Francia, prima che si fosse pervenuti a conoscere le leggi della loro stabilità.

zione delle facciate di questi edifici, essi conservano una indipendenza ancora maggiore. Essi non hanno mai costruito una facciata in vero stile gotico.

A loro non piacciono queste immense torri che i Francesi innalzano davanti le loro chiese, sia perchè esse mascherano troppo il corpo dell'edificio, sia perchè danno alla chiesa l'aspetto di una fortezza, sia specialmente, senza dubbio, perchè esse contrastano troppo violentemente con tutte le antiche forme basilicali alle quali il loro spirito era abituato.

Arnolfo che viveva alla fine del secolo XIII, nonostante l'introduzione delle novità gotiche, prima che le facciate di Siena e di Orvieto fossero state cominciate, aveva dovuto, a mio avviso, concepire la facciata della Cattedrale di Firenze nella forma tradizionale delle facciate



Poccetti: Sant'Antonino prende possesso della cattedrale fiorentina. Firenze, R. Museo di S. Marco (fotografia Alinari)

basilicali. Noi ne abbiamo diverse prove. Prima di tutto il debole spessore del muro di cui egli aveva gettato le fondamenta e che aveva cominciato a costruire. Questo muro non aveva che m. 1.16 di spessore; e questo basta a provarci che esso non doveva avere una grandissima altezza e che non era destinato a ricevere dei forti oggetti scolpiti. Era un muro liscio che non oltrepassava le navate della chiesa, era una facciata di stile basilicale.

Una seconda prova ci è data dagli antichi frammenti scoperti dal De Fabris, frammenti che appartenevano alla costruzione primitiva di Arnolfo. Sono dei fini mosaici nel genere dei Cosmati, o delle sculture leggere, a rilievo debolissimo. Questi frammenti ci dicono che la facciata di Arnolfo doveva essere essenzialmente una facciata a superfici lisce, senza grandi rilievi di sculture. Essa doveva somigliare a quelle di San Miniato, con maggiore ricchezza nella decorazione.

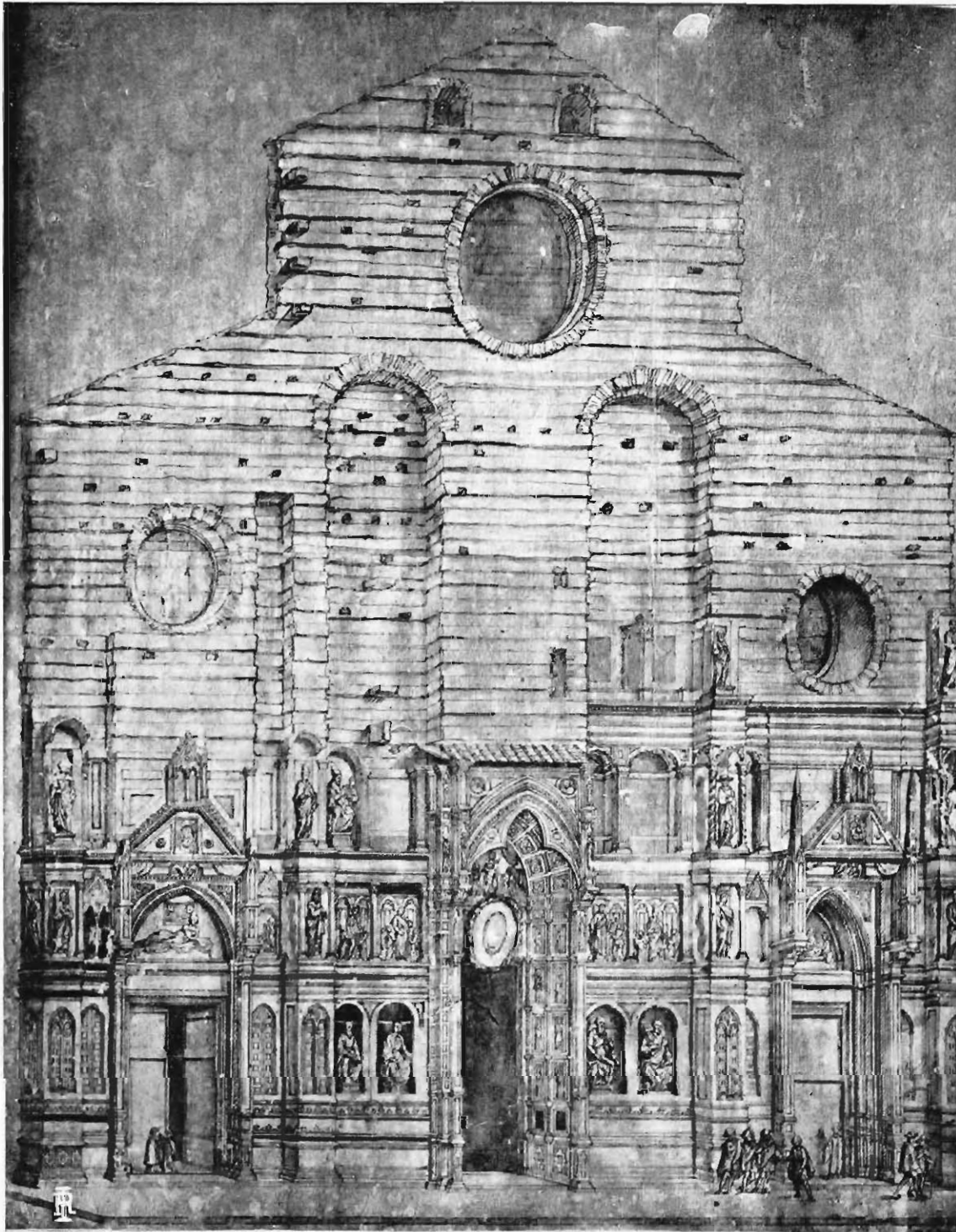
I progetti di Arnolfo per la facciata furono profondamente modificati allorchè alla metà del secolo XIV si trasformò il suo piano generale, aumentando la larghezza delle travature e sopraelevando le navate laterali. Il muro di Arnolfo sembrò di non aver più uno spessore sufficiente e fu rinforzato con un secondo muro di m. 0.65 di spessore. Francesco Talenti fece queste modificazioni nel 1357, e a partire da questo momento, sopra questo nuovo muro si costruì la facciata che noi ci proponiamo di studiare.

Questa facciata non esiste più da molto tempo. Cominciata nel 1357, continuata durante tutto il secolo XIV e durante i primi anni del XV, essa fu interrotta verso il 1420 e demolita nel 1588. Ma noi la conosciamo per diversi documenti, specialmente per un affresco del Poccetti al convento di San Marco, e per un eccellente disegno conservato nell'Opera del Duomo.

Studiando questa facciata, una prima cosa ci colpisce: la singolarità del suo piano. Se noi non avessimo un documento che ci dicesse positivamente che il muro non ne era stato costruito se non nel 1357, mai noi supporremmo che essa fosse di questo tempo. Questa facciata, infatti, è concepita non nello stile gotico, ma nello stile basilicale. Il carattere principale

di questa facciata è il suo piano basilicale. Il muro di Arnolfo sembrò di non aver più uno spessore sufficiente e fu rinforzato con un secondo muro di m. 0.65 di spessore. Francesco Talenti fece queste modificazioni nel 1357, e a partire da questo momento, sopra questo nuovo muro si costruì la facciata che noi ci proponiamo di studiare.

Questa facciata non esiste più da molto tempo. Cominciata nel 1357, continuata durante tutto il secolo XIV e durante i primi anni del XV, essa fu interrotta verso il 1420 e demolita nel 1588. Ma noi la conosciamo per diversi documenti, specialmente per un affresco del Poccetti al convento di San Marco, e per un eccellente disegno conservato nell'Opera del Duomo.



Facciata del Duomo di Firenze di S. M. del Fiore. Firenze, Museo dell'opera

è che le porte si aprono in muri sottili, senz'averne delle larghe strombature, e soprattutto che esse sono molto distanti le une dalle altre.

Questa disposizione sembra inesplicabile per parte di un architetto della metà del secolo XIV. Mentre le facciate di Siena e di Orvieto sono già costruite,¹ mentre noi abbiamo in queste facciate la magnifica disposizione delle porte, ravvicinate, collegate le une alle altre secondo il sistema gotico, mentre noi abbiamo il rilievo di potenti masse in muratura, in mezzo alle quali si aprono le porte, è inesplicabile che gli architetti fiorentini, nel 1357, abbiano mantenuto questo allontanamento delle porte, e che, essendo liberi di costruire i muri a loro piacere, non abbiano ordinato un sistema di pieni e di vuoti analogo al sistema che avevano messo alla moda Siena ed Orvieto.

A Firenze, in questa città dove si è sempre alla testa del movimento artistico, come si poteva essere così arretrati nel 1357?

A questo non si può dare che una risposta: è la volontà di Francesco Talenti di non allontanarsi dal piano di Arnolfo e soprattutto di conservare le parti già eseguite. Questa fu in realtà una regola dalla quale non si derogò mai nel Duomo di Firenze. Durante il corso dei lavori si può modificare il piano primitivo, ma non si distrugge niente di quello che è stato già fatto. Noi possiamo supporre che Francesco Talenti ha conservato per la facciata il piano di Arnolfo, tanto più che noi sappiamo che egli lo ha mantenuto per le travature laterali.

Francesco Talenti conserva per la sua facciata la lunghezza del muro di Arnolfo e conserva la disposizione delle sue aperture. Noi ne abbiamo una prova sicura in seguito alla scoperta fatta dal De Fabris, il quale, durante i lavori per la costruzione della facciata attuale, ha messo alla luce, nel posto stesso delle porte di Francesco Talenti, alcuni frammenti che risalgono con certezza all'epoca di Arnolfo, timpani in mosaico, stipiti e architravi delle porte.

Là è la spiegazione che noi cerchiamo. Francesco Talenti non vuol distruggere le porte che Arnolfo ha cominciato a decorare, e questo lo conduce a conservare per la sua facciata quel piano basilicale che ci sorprende così profondamente.

Vediamo tuttavia come egli si è ingegnato per modificare quest'antica facciata, e come egli ha cercato di metterla alla moda del secolo XIV, pur conservandole la disposizione generale del XIII.

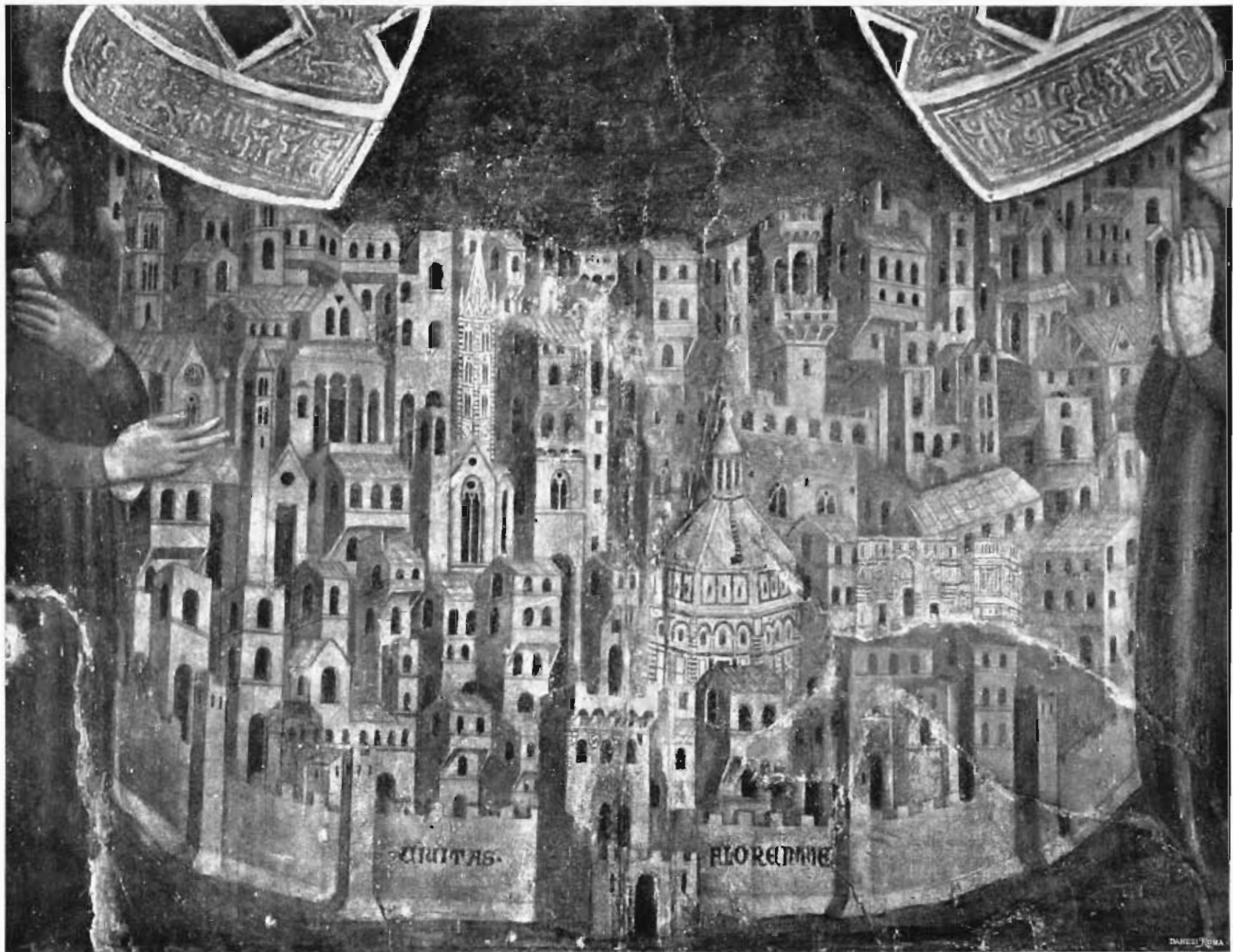
Il suo primo sforzo si concentra sulle porte, e specialmente sulla porta centrale.

La porta di Arnolfo era una porta basilicale. Essa si apriva in un muro stretto come si aprono tutte le porte prima del periodo romanico e gotico. Nel sistema romanico e gotico, in seguito alle enormi masse in muratura che si ponevano sulla facciata per sostenere le torri, le porte avevano una grande profondità, delle vaste strombature di cui gli architetti si servirono meravigliosamente, ricoprendole di sculture, creando così una forma del tutto nuova, un ordine di bellezza che non era stata immaginata nè dai Greci, nè dai Romani.

Francesco Talenti vuole introdurre nella sua porta questa bellezza nuova. Ma poichè il suo sistema di costruzione non l'ha condotto ad adottare delle porte nuove in muratura, egli rimediò a questo male dando alla sua porta una strombatura fittizia. Egli costruisce dei corpi avanzati perpendicolari al muro principale, crea una specie di portico, e può così, bene o male, sviluppare davanti le sue porte quelle belle decorazioni scolpite, complemento obbli-

¹ La data delle porte di Siena e di Orvieto è uno dei punti più importanti a precisare per l'arte italiana. La facciata di Siena è stata cominciata prima, alla fine del secolo XIII; ma la facciata di Orvieto, cominciata nel 1310, è senza dubbio la prima dove sia stato adottato il sistema tricuspidale. Dall'alto al basso la facciata è di una ammirabile omogeneità. Allorchè gli architetti di Siena videro questa novità architetto-

nica, essi modificarono immediatamente il disegno della loro facciata, e a partire dal primo piano noi li vediamo trasformar tutto per avvicinarsi a quella di Orvieto, per adottare un sistema tricuspidale per il quale nulla era preparato nelle parti inferiori. Le porte di Siena non appartengono ancora al sistema tricuspidale, ma esse sono già gotiche. Esse sono di uno stile più avanzato delle porte di Firenze che sono basilicali.



Arte fiorentina secolo XIV: Panorama di Firenze, particolare dell'affresco « La Madonna della Misericordia »
Firenze, Loggia del Bargello - (Fotografia Alinari)

gato delle porte gotiche; e, senza dubbio, costruendo questi corpi avanzati, egli conservava la porta cominciata da Arnolfo; egli non la distruggeva, ma la rivestiva di una nuova porta.

Un documento ci dice che nel 1357 Alberto Arnolli, sotto la direzione di Francesco Talenti, costruiva l'arco superiore di questa porta. Disgraziatamente i lavori restarono interrotti; e la porta non ricevette mai il tabernacolo che doveva sormontarla.

Le porte laterali, al contrario, furono eseguite intieramente, ed è ben là una delle opere più deliziose che ci ha lasciato l'arte fiorentina. Con lo stesso spirito fine e delicato furono fatte le più antiche finestre del Duomo; anche la porta laterale del Duomo, presso il campanile, si avvicina a questa forma; ma essa è, senza dubbio, un po' posteriore, e lo stile ne è meno distinto.

La caratteristica della nostra porta è il suo coronamento che comprende un arco sormontato da una linea orizzontale sulla quale si eleva un frontone. Questa idea di sormontare di un frontone un arco acuto è assai singolare. È l'associazione di due forme differenti destinate allo stesso scopo. Questa forma non si trova che molto raramente: essa non esiste che a Roma ed a Firenze, ed apparisce precisamente nel momento in cui vengono ad incontrarsi le influenze gotiche e le classiche. È una singolare associazione di forme nemiche che cercano di vivere in buona armonia prima di distruggersi, che si associano allorchè gli architetti esitano sul partito che essi devono prendere, tentando di adottare le nuove forme, senza rinunciare assolutamente alle forme tradizionali alle quali essi sono abituati.

È un'idea che s'incontra al principio dell'arte gotica. Si vede a Roma nel ciborio di San Paolo del 1285 e nel ciborio di Santa Cecilia del 1293.

L'analogia che esiste fra questi due cibori e le porte minori di Firenze, ci può far domandare se Francesco Talenti costruendo queste non si sia ispirato da un antico disegno di Arnolfo. E questa ipotesi avrebbe un valore reale agli occhi di coloro che ammirano Arnolfo come autore dei due cibori di Roma.¹

Un dettaglio da chiamare in aiuto per attribuire a un maestro più antico di Francesco Talenti il disegno di queste porte minori, è la piccola cortina posta sul fregio della porta, motivo del tutto anormale, e che non è che un ricordo delle forme adottate nei monumenti funerari del secolo XIII dai Cosmati e dagli scultori pisani.

Ad ogni modo, questa forma ebbe un gran successo in Toscana verso la metà del secolo XIV. Noi la troviamo copiata fedelissimamente nella cattedra di San Tommaso di Aquino, dipinta nel cappellone degli Spagnuoli (verso il 1355). Noi vediamo mantenuto in questa cattedra un bellissimo dettaglio delle porte del Duomo: la rottura del frontone per ricevere un piccolo tabernacolo. La stessa rottura si vede nelle antiche porte e finestre delle facciate laterali del Duomo. Ma ivi l'architetto si mostra più progredito nella conoscenza dello stile gotico; egli sopprime l'orizzontale che separava l'arco dal frontone e dà a questo frontone delle forme più slanciate. Come analoghe a queste porte noi possiamo ancora citare il tabernacolo dell'Orcagna e due belle porte a Pistoia: quella di San Paolo e quella del Battistero.²

La seconda parte da osservare nella facciata del Talenti sono i contrafforti. È verosimile che essi non esistessero nella facciata di Arnolfo. Infatti col debole oggetto delle porte sarebbe stato urtante l'introdurre questa sporgenza dei contrafforti. Nel sistema del Talenti quest'aggiunta non è di un effetto molto felice, ma essa diventa possibile in ragione dell'oggetto dato alle porte.

Nella facciata di Modena è stata adottata una tale combinazione; e si può vedere quale

¹ Questa opinione è stata accettata generalmente fino ai nostri giorni sotto la fede della tradizione e in virtù della firma di *Arnolfus* che porta il ciborio di San Paolo e quello di Santa Cecilia (la iscrizione in questa chiesa è stata purtroppo di nuovo sepolta).

² A mio avviso i timpani scolpiti delle porte minori

della cattedrale di Firenze, come quello della porta maggiore, non erano della metà del secolo XIV. Io penso che essi furono aggiunti alla fine del secolo XIV allorchè la decorazione a grandi figure scolpite prevalse nell'ornamentazione della facciata, e si sostituì alla decorazione policroma adottata fino allora.

effetto male indovinato producano i pilastri aggiunti nel secolo XIV a una facciata costruita delicatamente nello stesso spirito di quella di Arnolfo. A Modena, come a Firenze, queste masse nuocciono all'armonia della facciata e schiacciano le porte che stanno dappresso.

È probabile che Francesco Talenti, adottando questi contrafforti, avesse il progetto di sormontare la sua facciata con un coronamento tricuspidale. Questi contrafforti, se non sono una prova assoluta di questa intenzione, ne sono almeno una prova probabile. L'affresco del Cappellone degli Spagnuoli, fatto dopo il 1355, ci mostra la Cattedrale di Firenze terminata da una facciata tricuspidale. Se questo affresco non riproduce il progetto di Francesco Talenti,



Domenico di Francesco detto Michelino: Dante e il suo poema
Firenze, Cattedrale - (Fotografia Alinari)

si deve ammettere almeno che esso riproduce le idee degli architetti di quel tempo. Nel 1350, allorchè la facciata di Orvieto è terminata, è difficile supporre che un architetto toscano pensi ad un altro coronamento per una Cattedrale.

Relativamente alla decorazione della sua facciata, io penso che il Talenti non avesse in progetto di adottare dei grandi rilievi scolpiti. Dallo stile delle porte, dallo stile delle facciate laterali si vede che esso aveva adottato un sistema derivato da quello di Arnolfo; non in mosaico minuto del tipo romano dei Cosmati, ma con una decorazione più larga, alla moda dei mosaici fiorentini, secondo il sistema di Giotto nel campanile.

Nella facciata di Firenze bisogna attribuire all'epoca del Talenti non soltanto le tre porte, ma anche le parti che stanno vicino alle porte minori, cioè le finte finestre dei pilastri ed i bei tabernacoli che accompagnano la sommità delle porte.

Vediamo adesso come questa facciata fu continuata in seguito.

Un quarto di secolo dopo i primi lavori del Talenti ebbe luogo una grande modificazione nelle idee degli architetti, che diventarono sempre più gotici, allontanandosi dalle idee di Arnolfo continuate dal Talenti.

Alle decorazioni piatte in mosaico essi presero a sostituire i rilievi scolpiti. E così la nostra facciata prende un nuovo aspetto, caratterizzato dall'abbondanza delle statue.

Questo sistema non era stato previsto dal Talenti, certamente. Per convincersene basta osservare che le nuove statue sono in una scala differentissima da quella delle figure scolpite sugli stipiti della porta maggiore e del gruppo che è posto nel tabernacolo ai lati della porta minore di destra.

Si può dire che questa nuova decorazione comincia verso il 1380. Piero di Giovanni Tedesco sembra esserne stato il principale autore.¹

Nel progetto del Talenti le parti della facciata che accompagnano la porta maggiore dovevano essere lisce come le parti accompagnanti le porte minori. Le quattro grandi nicchie nelle quali sono disposte le statue degli Evangelisti fatte da Niccolò d'Arezzo, Nanni di Banco, Donatello, Ciuffagni, devono essere del tempo nel quale fu fatta l'ordinazione di queste statue, cioè dei primi anni del secolo XV. Abbiamo qui una straordinaria novità non solo nella facciata, ma, si può dire, nel Duomo intiero, dove non vediamo in nessuna parte delle nicchie per statue. Esse sono in disaccordo profondo con lo stile del Duomo, come lo saranno più tardi le nicchie delle tribunette del Brunelleschi. Solo il secolo XV ha potuto concepire questo cambiamento. Nel secolo XIV, soprattutto negli ultimi anni, troviamo nel Duomo delle statue, ma esse sono poste esternamente alle facciate, talvolta sotto dei tabernacoli, ma mai il muro del Duomo è intagliato.

Arriviamo così alla parte che m'interessa più particolarmente in questo studio, agli ultimi lavori fatti a questa facciata, lavori che appartengono non più allo stile basilicale del 1300, non più allo stile intermediario di Francesco Talenti del 1355, non più allo stile gotico degli ultimi anni del secolo XIV, ma allo stile della rinascenza, dal principio del secolo XV. È la parte superiore della facciata, quella che sovrasta le grandi nicchie contenenti le statue dei quattro Evangelisti. Noi troviamo qui delle colonne sporgenti, più alte dei pilastri scanalati,² e fra questi due piani una vera trabeazione, con architrave, fregio e cornice.

Noi dunque troviamo qui, già pienamente formati, tutti gli elementi dello stile del Brunelleschi; noi troviamo non solo la colonna, il pilastro scanalato, la trabeazione, ma anche le due modanature decorative, che egli ha quasi esclusivamente adoperato, le gocce e gli ovuli.

Il disegno che ci ha conservato il ricordo di questa facciata è di una tale precisione, è stato fatto da un architetto così esperto che noi vi troviamo segnati tutti i dettagli che possono interessarci. È così che vi si può vedere non solo il dettaglio delle gocce e degli ovuli, ma anche un altro dettaglio più speciale e non meno interessante, il numero delle scanalature dei pilastri. I pilastri hanno tre scanalature. Io avevo sempre supposto che si era cominciato con questa forma semplice che si trova in molti monumenti di quest'epoca, e specialmente nel Tabernacolo del Cambio del Ghiberti fatto nel 1422, ed io ero assai sorpreso di vedere Brunelleschi, al principio della costruzione dell'Ospedale degli Innocenti, poco dopo il 1420, impiegare dei pilastri a sei scanalature. Mi sembrava che vi dovesse essere in qualche parte una forma precedente a questi pilastri del Brunelleschi. Ora, qui appunto,

¹ Bisogna osservare che la maggior parte di queste statue non sono al loro posto primitivo. Alcune sono state spostate, altre erano restate nei laboratori. Le statue erano comandate e talvolta terminate prima dell'architettura destinate a riceverle. Nel 1437 molte statue erano ancora a terra. Luca della Robbia fu in-

caricato di pulirle e di metterle nella facciata.

² È interessante considerare come uno di questi pilastri viene a raccordarsi malamente al piccolo tabernacolo che accompagna le parti superiori della porta minore di sinistra.

la lacuna è colmata. Noi abbiamo l'embrione dei pilastri dell'Ospedale degli Innocenti, come noi abbiamo l'embrione della trabeazione della sagrestia di San Lorenzo.

Noi abbiamo qui la vera origine dello stile della rinascenza, il più antico monumento che ci sia noto. Si può affermare che queste parti sono anteriori al 1420, poichè noi sappiamo che in questo tempo s'interruppero definitivamente i lavori della facciata. Sembra, d'altra parte, che noi siamo in un tempo posteriore al 1410, poichè in questo momento si lavora alla porta laterale detta della Mandorla, e non vi si trova ancora traccia del nuovo stile.

Un documento¹ può servirci altresì a giustificare le date che noi proponiamo, ed è la ordinazione di marmi fatta nel 1412 per i due oculi della facciata. È in ciò la testimonianza che in questo momento si fanno dei lavori alla parte superiore della facciata, precisamente alla parte che c'interessa.

Possiamo domandarci quale è l'autore di questa parte. Sarebbe il Brunelleschi stesso? Non sarebbe impossibile, poichè noi lo vediamo lavorare alla Cattedrale anteriormente al 1420; ma i documenti sembrano limitare il suo intervento alla costruzione della cupola. Dobbiamo pensare al Ghiberti, che fu col Brunelleschi uno dei creatori del nuovo stile, e il cui nome si trova associato a quello del Brunelleschi dal 1406 fra i consiglieri dell'opera? O dobbiamo pensare a dei maestri più anziani di questi, a Niccolò d'Arezzo, a Giovanni d'Ambrogio, ad Antonio di Banco, che furono gli architetti in capo della Cattedrale nella seconda decade del secolo?

Bisogna contentarci di porre la questione senza poterla risolvere.

* * *

È il momento di far notare quanto tutte queste trasformazioni successive apportate alla facciata hanno formato un'opera disparata. Le tre porte, col loro stile così fine, così delicato, sono perdute in mezzo a questa massa di statue e di contrafforti. Lo stile gotico della fine del secolo XIV ha snaturato l'opera di Arnolfo e del Talenti. Ma alla loro volta, gli architetti della rinascenza, prendevano a sfigurare l'opera gotica e a renderne impossibile il compimento. La loro più grande modificazione è stata d'incavare contrafforti, d'indebolirli trasformandoli in nicchie destinate a ricevere delle statue; di modo che tutto il coronamento voluminoso dell'edificio, tutto lo sviluppo tricuspidale, che esige dei robusti sostegni, diventava ormai impossibile.

Lo stile nuovo della rinascenza era così differente dallo stile gotico nel quale questa facciata era stata costruita, che sembrava impossibile che i lavori potessero proseguire.

Gli architetti se ne sono ben resi conto dopo aver eseguito gli ultimi lavori di cui noi abbiamo parlato. Essi riconobbero che non potevano più trovare una soluzione soddisfacente, che essi non potevano più fare una facciata secondo il loro gusto, cioè secondo lo stile della rinascenza, prendendo come punto di partenza le antiche parti gotiche. Non vi era più che una soluzione possibile, distruggere tutto quello che era stato fatto e ricostruire su dei nuovi piani.

E si fece così. Io non dirò di tutti i progetti che si concepirono per questa facciata; basta ricordare che noi possediamo numerosi progetti antichi, ma che nulla fu eseguito, e che la facciata distrutta nel 1588 restò spogliata fino ai nostri giorni, fino al momento in cui il De Fabris, col concorso degli artisti di Firenze, eseguì la facciata che noi ammiriamo.

Io sarei condotto troppo lontano e troppo fuori dal mio argomento, se dovessi apprezzare questa facciata e trattare specialmente la grave questione che ha tanto diviso gli spiriti: quella cioè di sapere se la facciata doveva essere o no tricuspidale. Quello che si può tentare di dire è che il problema era di una straordinaria difficoltà e, per così dire, insolubile. La

¹ GUASTI, *Santa Maria del Fiore*, n. 313.

Cattedrale, infatti, non aveva cessato di subire delle profonde modificazioni, e portava l'impronta degli stili più diversi, dal piano basilicale di Arnolfo fino alle forme dell'arte gotica e a quelle della rinascenza. Brunelleschi, in ultimo luogo, ponendo sulla navata centrale una cornice della rinascenza, aveva modificato il monumento in maniera da rendere per così dire impossibile la creazione di una facciata logica.

Qualunque imperfezione presenti l'opera del De Fabris, rallegriamoci di vederla così bella. Essa è la testimonianza ammirevole del culto dei fiorentini per i loro monumenti e dell'alto valore dei loro artisti, i quali, costruendo e decorando un tal monumento, hanno fatto ciò che nessun'altra scuola al mondo avrebbe potuto far meglio, ed hanno dimostrato che essi non erano indegni di succedere ai loro grandi maestri del passato.

MARCEL REYMOND.

