

OSVALD SIRÉN

---

*M. Salomon Reinach*

*hommage respectueux  
de l'auteur*

GLI AFFRESCHI  
NEL PARADISO DEGLI ALBERTI

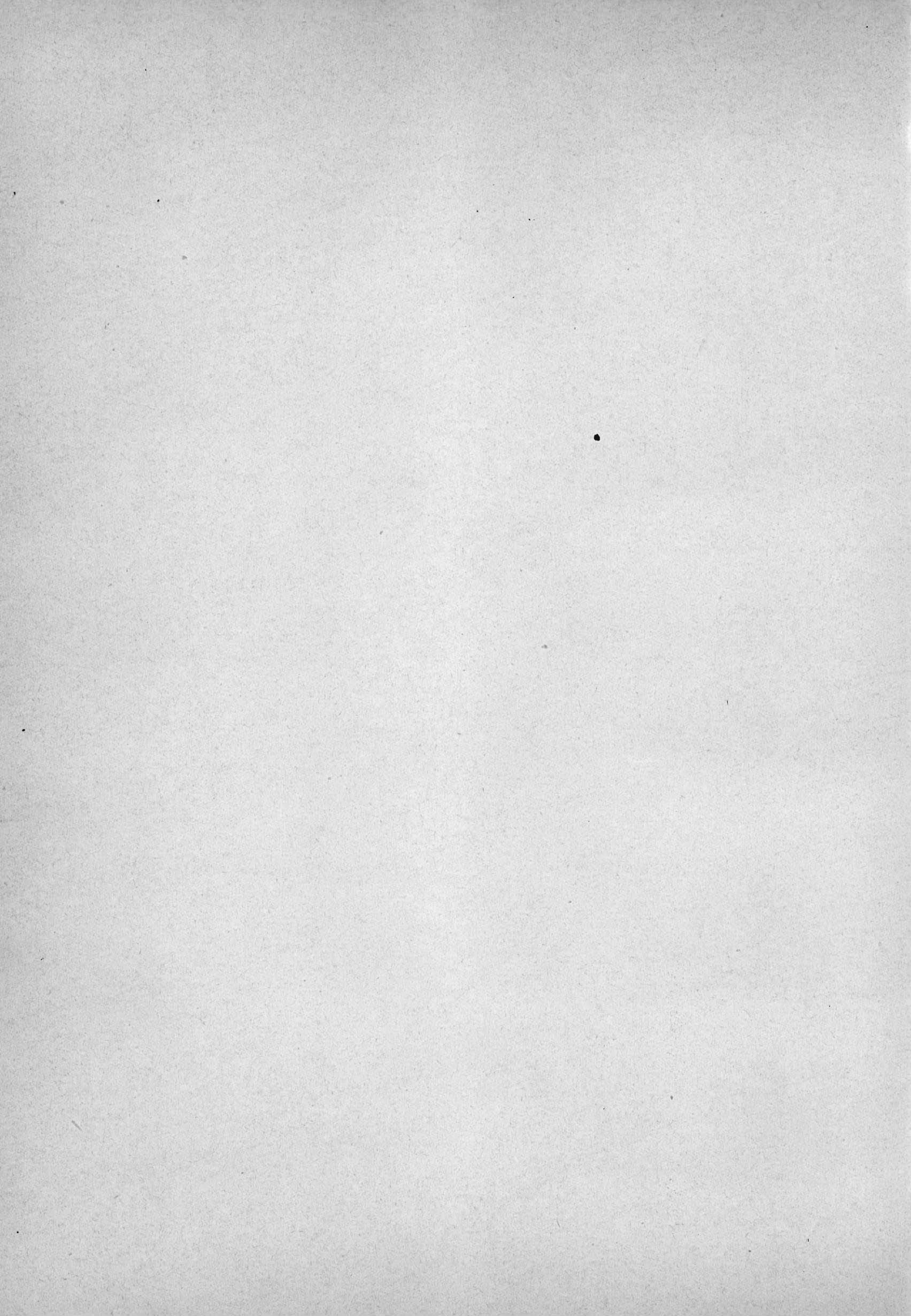
LORENZO DI NICCOLÒ E MARIOTTO DI NARDO

ESTRATTO DA **L'ARTE**

DI

**ADOLFO VENTURI**

ANNO XI - FASC. III.



# GLI AFFRESCHI NEL PARADISO DEGLI ALBERTI

LORENZO DI NICCOLÒ E MARIOTTO DI NARDO



CHI va da Firenze a Bagno a Ripoli passa, circa a metà strada, da un paese chiamato Bandino. Di là si può in cinque minuti giungere a piedi ad un luogo che porta il sonoro nome: *il Paradiso degli Alberti*.

La potente e patrizia famiglia fiorentina degli Alberti vi possedè una villa nel secolo XIV. Se furono le paradisiache virtù del luogo a dargli il bel nome, o se fu soltanto un pio desiderio di godervi la pace lungi dall'appassionata vita politica della città, è ignoto; ma certo è che il nome è divenuto alquanto diffuso in Italia in grazia di un antico romanzo popolare. Altre cause però hanno concorso a far sì che *il Paradiso degli Alberti* diventasse un nome noto anche ben lungi dall'Italia, persino nella remota Svezia.

Un membro della famiglia ricordata, il ricco e potente Antonio degli Alberti, fu compreso di tale religiosa venerazione per Santa Birgitta, da fondare quivi presso la propria villa un chiostro in suo onore. A proprie spese egli vi fece erigere una chiesa, con conventi e abitazioni per monaci e monache; e tutto ciò in pieno accordo con le regole di Santa Birgitta. Probabilmente gli apparve anche subito chiara la convenienza di chiamare dalla casa madre di Vadstena monaci e monache svedesi, acciocchè la sua istituzione fosse retta nello spirito migliore.

Il papa accordò il richiesto riconoscimento con una bolla del 26 gennaio 1392 — tre mesi e mezzo dopo la canonizzazione di Santa Birgitta.<sup>1</sup> Il monastero fu, fuori dalla Scandinavia, una delle più antiche fondazioni dell'ordine Birgittiano.

Sin dall'anno 1394 erano già stabiliti nel convento i monaci e le monache, e al 1° maggio di tale anno il confessore generale del monastero di Vadstena, frate Magnus Petri, si recò a Firenze con alcuni de' suoi monaci per prendere possesso del nuovo convento. Egli morì due anni dopo in Italia. Fra i monaci che aveva recato seco dalla Svezia è diventato particolarmente rinomato un frate Lucas Jacobi, perchè più tardi egli divenne l'effettivo capo di questo istituto, e fu anzi nel 1401 eletto conservatore generale dell'ordine Birgittiano. Mediante tale designazione la direzione generale dell'ordine fu di tempo in tempo trasferita da Vadstena a Bandino. Probabilmente questo frate è il medesimo «frate Luca», che secondo la tradizione fiorentina fu uno spagnolo, tratto al chiostro dal rimorso della vita da Don Gio-

<sup>1</sup> Cfr. THORVALD HÖJER, *Bidrag till Birgittiner-ordens Historia*. Kyrkohistorisk Arskrift, 1901. Tutte

le date da noi citate su la storia del convento sono tolte a prestito da tale studio svedese.

vanni ch'egli aveva menata, e vi potè fare penitenza quale maestro di canto delle monache.<sup>1</sup> Il suo grado eminente è, del resto, posto in rilievo anche dalla tradizione. Durante l'agitato periodo di guerre che segnò la fine del secolo XIV, pare che i lavori del convento cessassero, e gli abitanti suoi abbandonassero almeno in parte quel luogo.

Parecchi membri della famiglia degli Alberti dovettero lasciare Firenze per i rivolgimenti politici. Antonio degli Alberti si recò allora a Roma, dove avrebbe (secondo la tradizione) chiamato nel 1400 frate Luca per comunicargli le proprie volontà circa la sua fonda-



Bandino (Firenze), Convento di Santa Birgitta: Chiostro

zione. Ad ogni modo fra Luca è stato poco dopo eletto conservatore generale, e le sorti del Paradiso hanno avuto da lui un energico impulso, perchè egli aveva una singolare attività d'organizzatore.

Parecchi anni tuttavia erano necessari perchè la costruzione giungesse a termine. Da una lettera della Parte Guelfa di Firenze alla casa madre di Vadstena (Svezia), in data del 10 giugno 1405, apprendiamo che il convento del Paradiso allora non era ancora consacrato. Si chiedeva in questo scritto che si mandassero da Vadstena a Bandino due o tre suore con alcune reliquie di Santa Birgitta, per ammaestramento delle giovani monache. In una lettera scritta nel medesimo giorno al vescovo di Linköping (Svezia) si narra che

<sup>1</sup> Cfr. MARCOTTI, *Guide Souvenir de Florence*, pagina 290.

« il convento delle monache è in costruzione, e si è ideato un convento di frati ed una chiesa ». Le reliquie richieste furono inviate con frate Thorirus Andreae a Firenze nell'inverno del 1406.

I lavori di costruzione dovettero anche presto avanzare. Non possiamo però indicare un anno preciso per il compimento del monastero; solo si sa che quando fu emanato il gran Breve « Mare Magnum » coi privilegi dell'ordine Birgittiano — il 1° maggio 1413 — il chiostro del Paradiso già era compiuto.

Uno speciale edificio riservato ai monaci non sembra però che si fosse effettuato; secondo la tradizione i monaci abitavano, nella casa, superiormente alle monache. Ma questa coabitazione rappresentava per gl'infiammabili Toscani un così straordinario cimento, che a poco a poco il convento fu chiamato « il Purgatorio » anzichè « il Paradiso ». Ma tuttavia non restò molto a lungo un luogo di edificazione e di espiazione. Il papa decretò la divisione



Bandino (Firenze), Convento di Santa Birgitta: Interno della chiesa

dei due monasteri verso la fine del secolo XVI; circa 100 anni più tardi fu pure terminato il convento delle monache.

L'antico convento ha d'allora in poi subito alterne vicende e mutazioni. I chiostri sono stati in massima parte murati e adattati ad alloggiamenti per la popolazione del paese. Dell'antico cortile del convento sussiste ancora la metà circa dell'area. Per tre lati possiamo ancora rintracciarvi l'architettura originaria, la quale per altro non offre alcun particolare interesse. Gli archi pesanti, i capitelli cubiformi e le grosse, brevi colonne presentano il tipo d'uso comune che ci si offre nella maggioranza delle chiese e dei conventi toscani nella seconda metà del secolo XIV. Come entriamo nella chiesa, che ha le dimensioni di una grande cappella, e sorge all'estremità del cortile, ci si presenta un ben sorprendente spettacolo: sul pavimento folte fila di fiaschetti e di botti, alle pareti affreschi mezzo guasti del secolo XIV, un paio di finestre di data tarda non ben determinabile, e, sopra, il soffitto, una volta a crociera nello stile del Rinascimento inoltrato. — Un bicchiere di vino, che l'oste premuroso non tralascia mai d'offerirci, deve forse cooperare a riconciliarci con la spietata trasformazione de' tempi.

La chiesa fu eretta, naturalmente su la fine del secolo, contemporaneamente al convento, e lo stile degli affreschi ci dice tosto che la decorazione fu eseguita poco dopo, cioè al principio del secolo XV. Può a mala pena arguirsi che la chiesa originariamente avesse un tetto a spiovente, con una aperta costruzione a cavalletto, in conformità con la

maggior parte delle chiese toscane del secolo decimoquarto. Se si sia trovata tale costruzione troppo semplice, o se ragioni pratiche abbiano reso necessaria una ricostruzione del tetto, è difficile a sapersi; una consimile fu tuttavia intrapresa durante il tempo della classica costruzione a volta, nel secolo XVI. Le lunette (tre o quattro, secondo le diverse parti) poggiano ora su capitelli a mensola di schietto tipo Rinascimento tardo, che sono stati murati alle pareti molto più in basso (distanano dal soffitto circa  $\frac{1}{3}$  dell'intera altezza del locale). Quando il tetto fu ricostruito, dovè anche tutta quanta la cappella essere ricoperta da un intonaco bianco; essa conserva una decisa impronta di avanzato Rinascimento, con l'uniformità e la freddezza, che quel tempo amava. L'unica pittura che un tempo ornava la cappella, era l'affresco della Pietà sopra la porta, che occupava la metà della parete poste-



*Tutti i affreschi sono  
di Niccolò di Niccolò*

Lorenzo di Niccolò: Il trasporto della Croce. Convento di Santa Birgitta. Bandino (Firenze)

riore. Solo tracce insignificanti si conservano ormai di tale fresco; esse però attestano che si tratta di un mediocre maestro ritardatario, il quale ha fatto qui del suo meglio. La ricostruzione stilisticamente armoniosa della cappella fu perturbata dalle due grandi, sgraziate finestre della parete posteriore; probabilmente esse corrispondono ad un'età più tarda, quando la cappella da chiesa s'era trasformata in cantina. Ad un periodo più avanzato appartiene pure la ricostruzione che si è intrapresa da una parte della parete dal lato dell'ingresso, per poter collocare là dietro una scala d'accesso al secondo piano.

In tempo più recente si è poi cominciato a riporre in luce ciò che l'Alto Rinascimento non volle vedere. Gli antichi affreschi sono stati liberati dall'intonaco, come appare; ma ciò non s'è fatto con le debite cautele; due comparti sono stati completamente distrutti, e parecchi altri in parte guastati. Il valore artistico, del resto, non è stato mai tale da potere ispirare rispetto; esso sta al più basso grado della morente arte trecentesca fiorentina. I motivi sono tratti dalla passione del Redentore.

La prima pittura della serie è stata rovinata dallo scoprimento della parete sopra accennato; probabilmente essa rappresentava l'*Istituzione dell'Eucarestia*,<sup>1</sup> poichè in seguito viene la *Lavanda dei piedi*. Anche quest'ultima composizione è danneggiata in parte non trascurabile. Noi vi scorgiamo ora Cristo inginocchiato davanti al catino, con l'asciugamani gettato su la spalla. Su un banco dinanzi a lui siedono due Apostoli: Giovanni e Pietro; l'ultimo accenna, nel modo tradizionale, con la mano alla testa. Le altre figure d'Apostoli sono distrutte, sino a un paio di frammenti insignificanti.

Delle due composizioni successive nulla s'è serbato: esse sono state raschiate via insieme con l'intonaco. Però possiamo supporre che esse abbiano raffigurato in ordine cronologico



Lorenzo di Niccolò: Cristo e i due apostoli su la via di Emaus  
Convento di Santa Birgitta. Bandino (Firenze)

due atti successivi del dramma della Passione: verosimilmente *Cristo a Getsemani* o la cattura di Cristo, e *Cristo davanti a Pilato* o la Flagellazione di Cristo.

Il *Trasporto della Croce* si è conservato nella sua parte essenziale. La composizione è una copia libera del noto affresco di Nicolò di Pietro Gerini col medesimo motivo, nel Capitolo di San Bonaventura in San Francesco a Pisa. Le grandi, rigide figure sono aggomitolate in una massa confusa, cosicchè un movimento è appena possibile. La drammatica tensione che altrimenti sarebbe stata prodotta dalla brutale opposizione dei soldati a Maria, la quale tenta di farsi innanzi verso il figlio, non riesce pure, in tal guisa, a farsi sentire.

La *Crocifissione* riempiva originariamente l'intera parete trasversale, e s'estendeva in alto sino al vertice del tetto, la croce di Cristo stava naturalmente in mezzo, e s'avvicinava alquanto alla sommità del soffitto, ma quando il tetto fu ricostruito, si fece qui sotto una lunetta, e si collocò un capitello a mensola press'a poco nel mezzo sopra la Croce. Al disotto (immediatamente sopra la porta) era dipinta, come già s'è accennato, una Pietà, che è tuttora visibile in modo abbastanza confuso. Della composizione primitiva sono superstiti soltanto i gruppi laterali — anche questi in condizioni alquanto deteriorate — i quali comprendono

<sup>1</sup> Probabilmente quest'affresco si stendeva su tutta la parete di traverso, quale riscontro alla Crocifissione, che copriva l'intera parete dirimpetto. Ad ogni modo

è evidente che la serie cominciava qui su la parete trasversale, poichè finiva su la contigua parete lunga con la Discesa dello Spirito Santo.

dall'una parte i parenti di Cristo e i Giudei, dall'altra i soldati romani. Le figure sono accumulate in pesanti ammassi, senza un vero e proprio aggruppamento. Maria, rigida come un bastone, s'appoggia con le braccia su le spalle di due pie donne. I soldati tirano a sorte il mantello di Cristo; i curiosi guardano all'insù e ripiegano in dietro il capo — per quanto lo permettono i loro colli rigidi; — ma in nessuno possiamo sorprendere un moto di dolore.

*Cristo e i due apostoli su la via di Emaus.* La composizione è stata probabilmente una delle più gradevoli della serie, perchè le figure erano soltanto tre e non potevano perciò



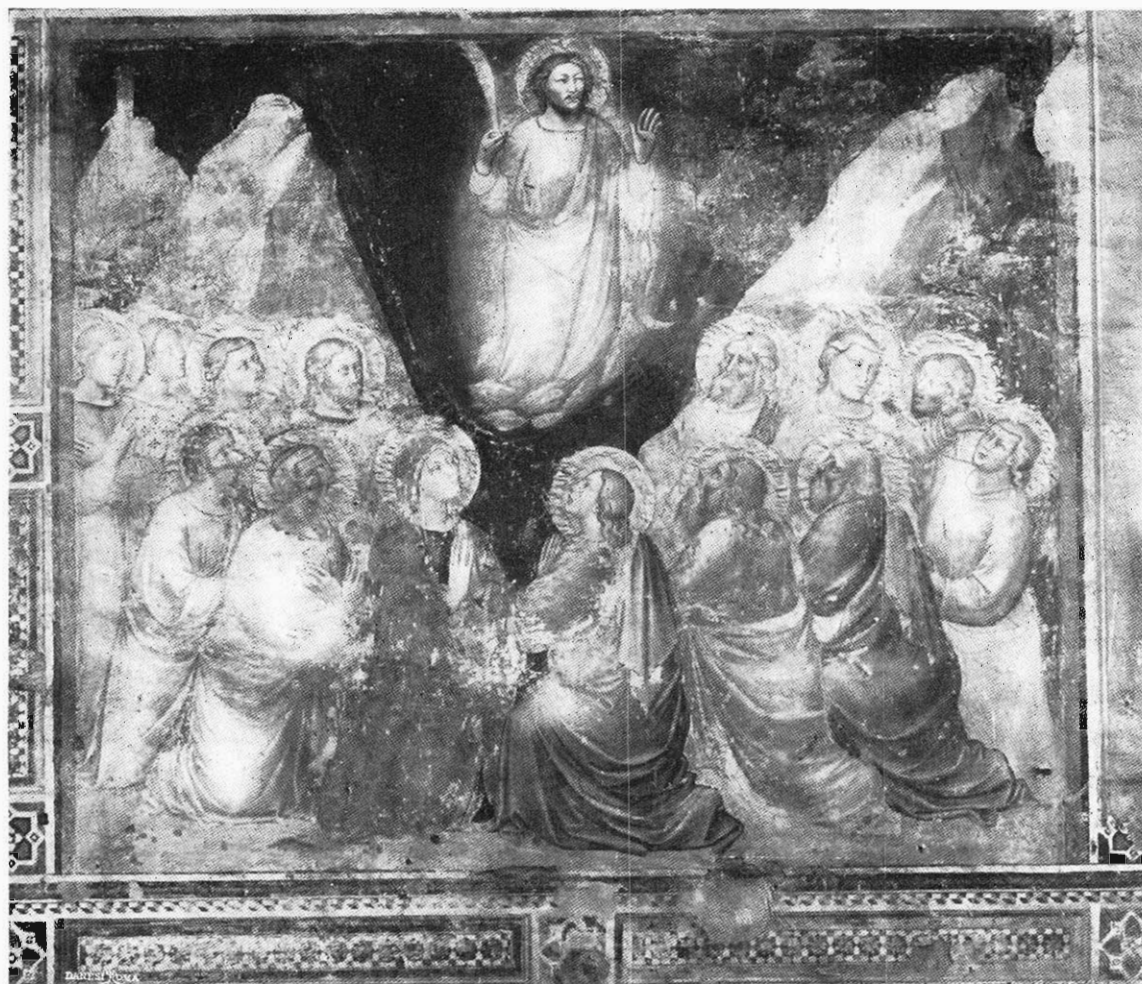
Lorenzo di Niccolò: Tomaso che tocca le piaghe di Cristo. Convento di Santa Birgitta

produrre affollamento. La città giace a destra sul monte; il paesaggio è simile ad un deserto roccioso, e il suo effetto impressionistico è forse accresciuto dallo stato rovinoso della pittura. Il motivo appartiene del resto ai più inusitati nell'arte del secolo XIV, sicchè l'artista rivela una certa indipendenza nella scelta di esso.

*Tomaso che tocca le piaghe di Cristo* è una composizione conservata interamente, in cui l'allineamento rigorosamente simmetrico offre un certo interesse: Cristo nel mezzo, e di fianco a lui Tomaso che pone il dito nella ferita. Pietro e Giovanni si curvano ad arco in atteggiamento simmetrico, e baciano i piedi di Cristo. Dietro ad essi s'inginocchia da ogni lato un apostolo, e gli altri sei apostoli sono disposti nel fondo in gruppi di tre per ogni parte. Con tale aggruppamento il pittore ha felicemente evitate tutte le difficoltà del movimento e dell'aggruppamento variato; egli ha trovato una scappatoia, che almeno non ha scoperto i suoi lati più deboli.

L'*Ascensione di Cristo* è pure caratterizzata dalla tendenza alla composizione simmetrica. Maria e gli Apostoli, che sono inginocchiati sul terreno, sono distribuiti da entrambi i lati egualmente in grandi ammassi, e l'equilibrio dei gruppi è accentuato ancor più dalle rupi che si fanno riscontro nel fondo. Cristo, che si libra in aria frammezzo alle rupi è concepito come qualcosa di veduto in iscorcio: problema però che ha sopraffatto il potere dell'artista. Del resto le corrispondenze con la rappresentazione dello stesso soggetto fatta da Niccolò di Pietro Gerini in San Francesco di Pisa sono evidenti.

La *discesa dello Spirito Santo a Pentecoste* chiude la serie su la parete lunga di destra. La composizione ha cagionato all'artista visibili difficoltà. Gli apostoli e Maria seggono



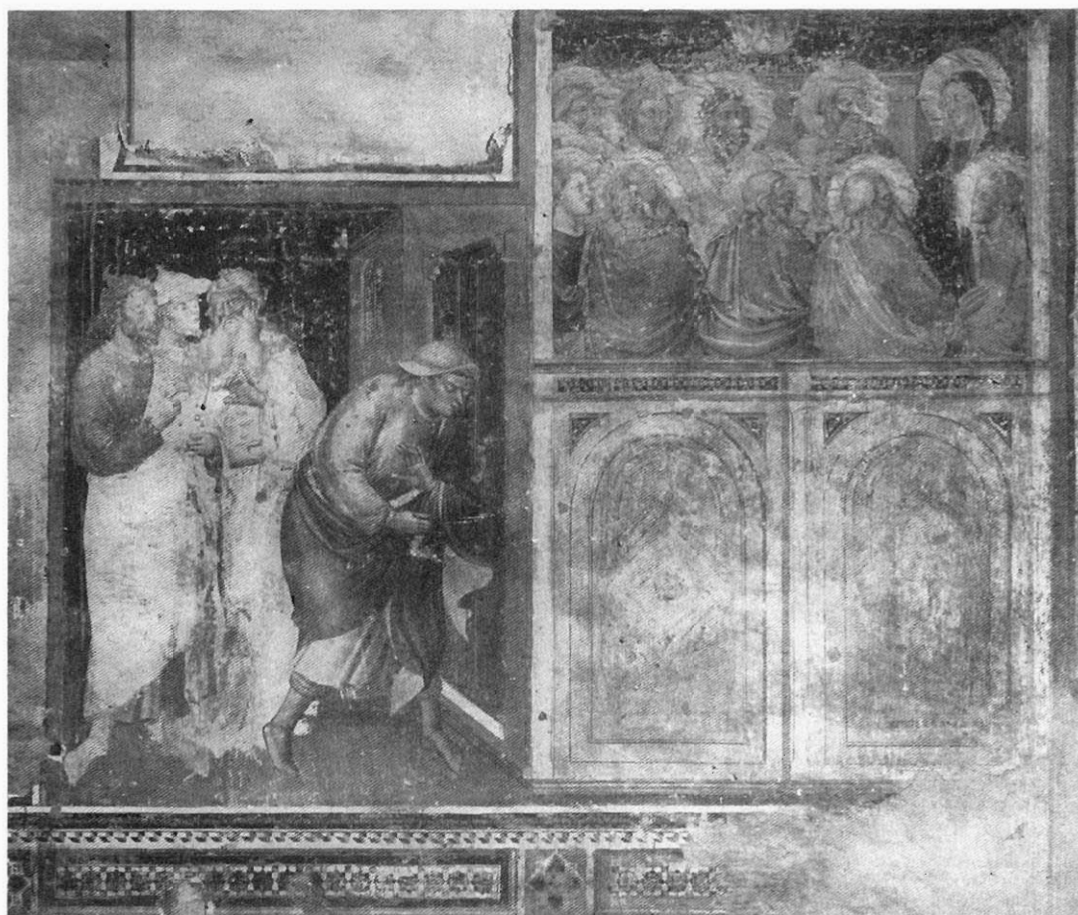
Lorenzo di Niccolò: L'Ascensione di Cristo. Convento di Santa Birgitta

stipati in una piccola loggia, dove sembrano trovar a stento il posto per i loro piedi; più innanzi a sinistra stanno i curiosi giudei, de' quali uno, secondo l'uso tradizionale, s'appoggia origliando all'uscio. La sua goffa movenza non è forse tanto mal resa, quanto è sgarbata.

Le storie son rappresentate semplicemente e chiaramente, e bene hanno adempiuto il loro ufficio didattico di fronte ai monaci e alla incolta popolazione del contado, ma non hanno qualità attraenti. Esse sono ricalcate su tipi comuni di composizioni della fine del secolo XIV, senz'altra « nuance » che la tendenza, in taluni casi spiccata, alla simmetria. L'intonazione personale in queste narrazioni è assai debole e fredda.

Anche il loro valore decorativo non può mai esser stato ragguardevole. Abbiamo rilevato oltre alla rigidità della composizione e allo stipamento delle grandi, goffe figure, la

completa mancanza del movimento e della dimensione di profondità. L'artista s'è appagato di porre le sue figure le une accanto o dietro alle altre, e sempre le avvolge in ampi mantelli, che tolgono loro completamente il risalto de' corpi. Per il resto esse sono ricavate tutte dallo stesso modello, tutte hanno le stesse forme goffe, inorganiche, simili grossi piedi e grosse mani, che pure servono a stento a reggere o ad afferrare. Anche i tipi, con fronti



Lorenzo di Niccolò: La Pentecoste. Convento di Santa Birgitta

basse, nasi lunghi e pendenti, menti prominenti, non mostrano alcuna vera e propria variante fuorchè questa, che in parte son raffigurati con barba, in parte senza.

Non dovrebber'esser difficile identificare un pittore che ha mezzi d'espressione così stereotipati; noi possiamo ben supporre ch'egli non avesse anche ne' suoi rimanenti lavori una maggior ricchezza di gradazioni o una maggior varietà. I suoi uomini lignei e ottusi non hanno alcuna sensibile capacità di sviluppo; il loro autore li ha certo foggiate sempre ugualmente.

La maggior parte dei critici che hanno visto gli affreschi, avrebbero potuto anche senza esitazione pronunciare un nome d'artista: Lorenzo di Niccolò, andando con ciò d'accordo il concetto del valore artistico di Lorenzo di Niccolò, quale vien posto in luce dal raffronto da noi fatto delle sue opere.<sup>1</sup> Già allora rilevammo un notevole divario fra i primi e i più tardi lavori che noi attribuiamo a questo maestro; noi ammettemmo una progressiva decadenza, un crescente affievolirsi, verso la vecchiaia, del linguaggio dell'artista, e indicammo in quali lavori tale decadenza si faccia più chiaramente notare.

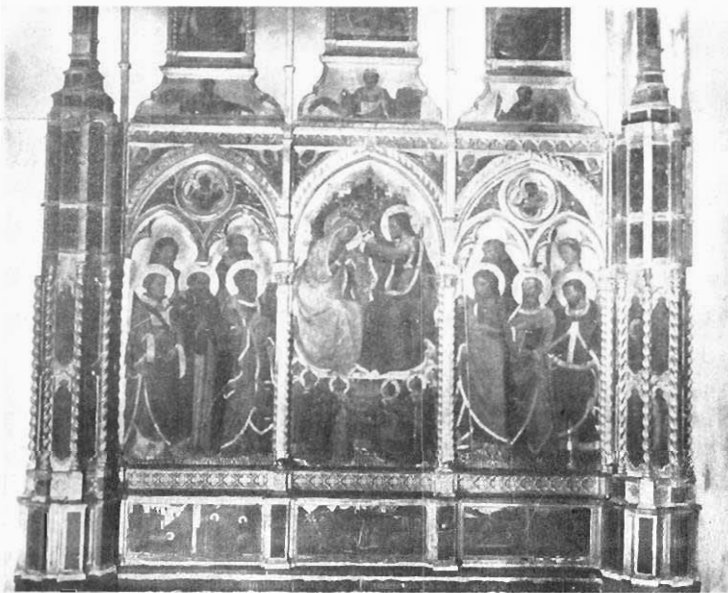
<sup>1</sup> V. *L'Arte*, 1904, fasc. IX-X.

Da quel tempo è stato frattanto prodotto un documento, che ci suggerisce un'idea in alcunchè mutata circa tale questione. Odoardo G. Giglioli ha pubblicato nel « L'Illustratore



Mariotto di Nardo: Pala d'altare. San Donnino a Villamagna

Fiorentino » del 1906 un documento dell'archivio di Santa Maria Nuova, che contiene le note di pagamento per una grande pala d'altare che fu dipinta da Mariotto di Nardo per San Donnino in Villamagna negli anni 1394-1395. Come nota giustamente l'autore, noi non possediamo nessuna opera di Mariotto di Nardo accertata da una segnatura o da un docu-



Lorenzo di Niccolò: Incoronazione  
Cortona, San Domenico

mento, e non è quindi possibile determinare con l'analisi stilistica se il gran quadro d'altare che tuttora si conserva in Villamagna è realmente lo stesso che è stato commesso a Mariotto di Nardo nel 1394. È però chiaro che la pala d'altare spetta all'incirca allo stesso tempo, e noi possiamo inoltre inferire dal prezzo relativamente alto (437 fior., 2 lire, 9 soldi, 2 den.)

che fu pagato al pittore, che la pala d'altare ordinata nel 1394 è stata di dimensioni considerevoli, non già un comune piccolo quadro d'altare, ma una grande ancona in parecchi scomparti, con predella e cuspidi. La probabilità che il grande tabernacolo d'altare sussistente a Villamagna, le cui cuspidi son state tolte e in parte appese nella camera del parroco, sia identificabile con quella dipinta da Mariotto di Nardo, è grandemente rafforzata da questi dati esteriori. Una chiesa di campagna come San Donnino a Villamagna non suole esser provvista ad un tratto di due grandiose pale d'altare, per le quali non possiamo pensare altro posto adatto, fuorchè l'altar maggiore.

La nuova probabilità: Mariotto di Nardo quale maestro del tabernacolo di Villamagna, è per noi particolarmente e cordialmente la benvenuta, poichè in grazia di ciò Lorenzo di Niccolò può esser liberato da tutta la metà più debole dell'opera attribuitagli. Noi siamo autorizzati a separare da Lorenzo di Niccolò tutte le opere, che avevamo supposto appartenere ad un più tardo periodo di decadenza della sua evoluzione, e così egli ci si presenta come un artista ben più coerente e felice di quello che potette presentarcisi per l'addietro. Noi siamo perciò anche sommamente propensi a riconoscere per ragioni di qualità artistiche



Lorenzo di Niccolò: Parti della predella del quadro suddetto. Cortona, San Domenico

a Mariotto di Nardo la paternità del dipinto dell'altare in Villamagna, naturalmente facendo rilevare la circostanza che *i due pittori, Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo, rispetto allo stile, erano strettamente affini, e appartenenti allo stesso gruppo artistico*. Del resto l'aggruppamento critico-stilistico e il riscontro delle opere in un caso come questo offrono particolari difficoltà, poichè gl'ingegni secondari, in un periodo così convenzionale com'è la fine del secolo XIV si distinguono per tratti stilistici personali così deboli, che le opere di uno possono apparire facilmente una continuazione delle opere dell'altro, emanate dalla stessa personalità, o almeno dalla stessa bottega.

I due pittori nominati si sono senza dubbio sviluppati sotto gli stessi influssi. Se essi siano stati in reciproca relazione personale, è difficile a sapersi, benchè ciò non sia affatto inverosimile. Essi appartengono entrambi alla numerosa e uniforme scuola pittorica, che seguì le orme di Agnolo Gaddi. Lorenzo di Niccolò era pur figlio dell'aiutante di Agnolo, e primo compagno di bottega presso Taddeo, Niccolò di Pietro Gerini; secondo ogni probabilità egli ricevette i primi ammaestramenti dal padre. Mariotto di Nardo era, secondo i documenti comunicati dal Milanese, figlio di uno scultore Nardo di Cione,<sup>1</sup> ma quale suo padre artistico nessun altro può esser riconosciuto a maggior diritto di Pietro Gerini. È ovvia quindi l'ipotesi che essi abbiano anche lavorato per un certo tempo nella stessa

<sup>1</sup> Cfr. VASARI, ediz. Sansoni I, pag. 611.

bottega di Niccolò di Pietro Gerini. Mariotto fu iscritto nella compagnia di San Luca nel 1408, Lorenzo nel 1410, dopochè entrambi già eran stati incorporati ai « Medici e Speciali ». <sup>1</sup> Non abbiamo quindi neppur bisogno di ammettere una vera e propria differenza d'età.

Dapprima le loro vie corsero abbastanza parallele, ma col tempo cominciarono a divergere, e non ultimo motivo fu questo, che Lorenzo di Niccolò era un tecnico più accurato e corretto; egli impiegava molto lavoro nell'abbellimento ornamentale, e nella ricerca dello effetto coloristico, mentre Mariotto di Nardo pare esser diventato via via più affrettato e grossolano. Anche potremmo giustamente ammettere che i due compagni di bottega con gli anni abbiano subito influssi diversi. Lorenzo di Niccolò mostra sul principio del secolo XV di essersi accostato alla più vigorosa personalità artistica di Spinello Aretino.

Noi sappiamo da documenti che egli nel 1400 insieme con Spinello e suo padre Niccolò di Pietro dipinse per Santa Felicità la pesante Incoronazione che ora si trova all'Accademia di Firenze, e possiamo chiaramente riconoscere in alcuna delle due Madonne, per esempio in quella della chiesa di San Leonardo in Arcetri, i preponderanti influssi stilistici di Spinello.

Mariotto di Nardo si sentì invece attratto massimamente dall'arte molle e delicata di Lorenzo Monaco. Durante un certo periodo della sua attività (verso il 1405-1420) egli crea Madonne nello stile di Lorenzo Monaco, delle quali rimangono esempi nel Museo di Pisa, presso il marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai a Firenze e nel Museo di Graz. Purtroppo egli non aveva abbastanza capacità per imitare ciò che era l'essenziale della maniera ritmica di Lorenzo Monaco; fu per lui solo un pretesto per una maggiore rilassatezza e sproporzione nel disegno delle figure. Noi possediamo pure una prova documentata della relazione personale di Mariotto con Lorenzo Monaco nella Notizia pubblicata dal Milanese circa la stima fatta da questi due pittori degli affreschi di Ambrogio di Baldese nel Bigallo. <sup>2</sup> Con ciò non vogliamo menomamente asserire che anche Lorenzo di Niccolò non abbia subito gli impulsi di Lorenzo Monaco; questi ci sono stati senza dubbio, ma hanno operato su di lui in modo tutt'affatto diverso che su Mariotto. Egli non si è attenuto soprattutto ai contorni delle Madonne di Lorenzo, ma ha veramente cercato di appropriarsi qualcosa dello spirito mite e leggiadro dell'arte di Lorenzo. Ne è esempio particolare il grande quadro d'altare della Sacristia di San Lorenzo, che noi assegnamo per i caratteri stilistici a Lorenzo di Niccolò.



Lorenzo di Niccolò: Madonna  
Arcetri, San Leonardo

<sup>1</sup> Cfr. GUALANDI, *Memorie*, serie VI, pag. 186, e MILANESI, *Nuovi documenti* p. 71.

<sup>2</sup> V. VASARI, edit. Sansoni, II, pag. 52.

Si potrebbe del resto porre in piena luce il punto di contatto e la disparità di questi pittori, se ponessimo a riscontro le opere caratteristiche di entrambi; da tale confronto deve pure emergere la omogeneità artistica e le uniformi qualità intrinseche dei rispettivi pittori, e in ciò appunto sta la ragione necessaria del nostro giudizio, che riconosce in entrambi questi maestri, Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo, figure reali della storia dell'arte, che meritano pure, in simili casi, di essere chiaramente distinte, mentre le loro opere potrebbero indurre a confonderle.

\* \* \*

## LORENZO DI NICCOLÒ.

La prima notizia che possediamo su l'attività artistica di Lorenzo di Niccolò si riferisce all'anno 1392, in cui egli lavorava in compagnia del padre suo in Prato per Francesco



Lorenzo di Niccolò: Trittico. Monaco, Raccolta antiquaria Rosenthal

Datini.<sup>1</sup> Si potrebbe pensare che Lorenzo avesse partecipato all'esecuzione di un lavoro come il tabernacolo frescato all'angolo di via del Ceppo, che mostra una mescolanza d'elementi stilistici di Agnolo Gaddi e di Niccolò di Pietro Gerini. Padre e figlio condussero gli affreschi con la leggenda di San Matteo nella sala dei capitoli in San Francesco. Lorenzo tuttavia non sembra avere avuto alcun'influenza nella concezione di quegli affreschi; in essi domina esclusivamente la maniera rigida e rude di Niccolò.

*San Gemignano.* Galleria Comunale: San Bartolomeo in trono e quattro scene della sua vita: la nascita del Santo, il Santo davanti al tiranno, il Santo viene scorticato, e la sua decollazione. Su ognuno dei pilastri laterali, quattro santi; nella predella: Cristo in croce, Maria e Giovanni e quattro santi. È segnato: « Laurentius Nicholaj de Florentia pinsit », e datato col 1401.

*Cortona.* San Domenico: l'Incoronazione della Vergine; davanti al trono stanno ingi-

<sup>1</sup> V. CESARE GUASTI, *La Cappella de' Migliorati*.

nocchiati sei angeli musicanti. Da ogni lato cinque Santi; a destra Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, San Giuliano, Santa Caterina e San Benedetto; a sinistra San Marco, San Domenico, San Lorenzo, e in seguito un santo e una santa dell'Ordine Domenicano. Nella predella è raffigurata nel mezzo l'Adorazione de' Magi, a sinistra San Marco che scrive il suo Vangelo sotto dettatura di San Pietro, e il Martirio di San Marco; a destra: San Benedetto che predica a Totila la sua sorte, e la morte di San Benedetto. Gli scomparti superiori rappresentano la Trinità e l'Annunciazione; sotto di essi sono tre busti di profeti. I pilastri ottagonali sono decorati di santi. Secondo l'iscrizione della predella questa pala d'altare fu donata nel 1440 da Cosimo e Lorenzo de' Medici alla chiesa di San Domenico in Cortona. In origine la pittura stava su l'altare maggiore di San Marco in Firenze. Il 25 gennaio 1402 (1401 secondo lo stile fiorentino) fu commessa a Lorenzo di Niccolò, e nell'anno già indicato fu tolta da San Marco, per fare posto alla Deposizione di fra Angelico.<sup>1</sup> Crowe e Cavalcaselle menzionano il quadro senza indicazione della data e con erronei cenni sul soggetto della predella.<sup>2</sup>

*Firenze.* San Leonardo di Arcetri: un Trittico. La Madonna regge il Bambino, che sta sul suo ginocchio destro. A sinistra: Sant'Antonio abate e San Leonardo; a destra San Jacopo



Lorenzo di Niccolò: Polittico. Firenze, Santa Croce

e San Lorenzo. Il quadro è in rapporti stilistici immediati coll'Incoronazione di Cortona, ed è del resto ricordato come lavoro di Lorenzo già dal Milanese.

*Monaco.* Jacques Rosenthals Antiquariat (giugno 1906): trittico. La Madonna giuoca con Gesù Bambino, che sta qui sul suo ginocchio sinistro e stringe la sua veste all'orlo del collo. A destra: San Francesco e San Sebastiano, a sinistra San Cristoforo e San Biagio. Nel timpano, il Padre Eterno benedicente e l'Annunciazione. Questo trittico fa riscontro al sunnominato trittico di San Leonardo; la grandezza e la composizione vanno pienamente d'accordo. Il gruppo della Madonna ha tuttavia guadagnato una maggiore libertà, e le figure dei Santi sono diventate un po' più lunghe ed esili.

*Firenze.* Santa Croce, Sacristia: un polittico d'altare, le cui parti superiori però sono state perdute. La Madonna siede su un alto scanno, col Bambino sul ginocchio destro; essa porge all'Infante un fiore. Presso la Madonna stanno San Giovanni Evangelista e San Ludovico. Da entrambi i lati sono rappresentati, sotto speciali archi gotici, quattro santi: a destra San

<sup>1</sup> V. MILANESI, *Nuovi Documenti, ecc.*, pag. 70.

<sup>2</sup> CROWE e CAVALCASELLE, *Storia*, II, pag. 460.

Pietro, San Bartolomeo, San Cristoforo e San Francesco; a sinistra San Giovanni Battista, Sant'Andrea, Sant'Antonio abate e San Lorenzo. Nella predella, otto santi a mezza figura. La Madonna e il Bambino offrono in tutto lo stesso tipo che ne' quadri prima qui menzionati, con la sola differenza, che sono diventati un po' più delicati ed espressivi: essi mostrano un'amabile grazia, che fa pensare alle Madonne di Lorenzo Monaco. I Santi sono più allungati ed eleganti che per l'innanzi; alcuni di essi tradiscono una tendenza alla mosca aggraziata; i loro tipi si riconoscono però subito: San Bartolomeo, ad esempio, è la stessa figura d'uomo che troneggia nel quadro di San Gemignano. Questa grande e bella pala, che ha però perdute le due cuspidi, non è stata finora messa in relazione con Lorenzo di Niccolò, benchè essa a nostro parere debba essere additata come uno de' suoi capolavori.

A questi grandi quadri d'altare, che formano il nucleo dell'opera di Lorenzo e rivelano anche chiaramente la sua evoluzione, si riattaccano parecchie piccole Madonne, tra le quali possono qui ricordarsi le seguenti:

*Firenze*. Galleria degli Uffizi. Una Madonna con la corona in capo, assisa su un cuscino.

*Firenze*. Coll. Herbert P. Horne: Madonna e varî santi.

*Firenze*. San Lorenzo, sacristia: Madonna; su le imposte: San Lorenzo e Santa Monica.

*New Haven* (Mass. U. S. A.) Janes Coll.: Due sportelli con Sant'Agostino e Santa Lucia, San Domenico e Santa Aguita.

*Ibidem* (N. 3): Madonna con quattro santi; nella cuspidi la crocefissione.

L'ultima notizia sicura che noi abbiamo intorno a Lorenzo di Niccolò, data dal 31 ottobre 1411, in cui l'artista assume l'impegno di dipingere tre campate del loggiato delle monache in San Pietro Maggiore.<sup>1</sup> Però, poichè egli ancora al principio del 1390 era aiuto di suo padre, è probabile che la sua attività si sia estesa fino al ventesimo anno del secolo XV, benchè per ora non ne abbiamo trovata alcuna prova sicura.

\* \* \*

#### MARIOTTO DI NARDO.

La più antica notizia riguardo a questo artista ci è recata dalla già ricordata nota di pagamento, edita da O. H. Giglioli. Secondo questa, Mariotto eseguì nel 1394-95 una gran tavola d'altare, che noi per le ragioni sopra esposte riteniamo essere la medesima che ora sussiste a

*Villamagna*. San Donnino: Grande trittico; nel mezzo la Madonna su un trono gotico, due angeli reggono dietro lei un velo intessuto d'oro. Sportello di destra: San Giovanni Battista, San Donnino, San Francesco, Sant'Agata, Santa Dorotea e un'altra santa. Sportello di sinistra: San Pietro, San Bartolomeo, San Paolo, San Lorenzo e due Sante. Nella predella, medaglioni con Cristo e sei santi. Le cuspidi con l'Annunciazione stanno appese nella canonica.

*Firenze*. Accademia (n° 7): Madonna col Bambino, che tiene in mano una grossa melagrana; a destra San Jacopo e San Sebastiano, a sinistra San Lorenzo e San Giovanni Evangelista. La predella di questo trittico, che è in altra sala (n° 141), rappresenta cinque scene della Vita della Vergine. Questa tavola, che apparteneva un tempo al convento di San Gaggiano nelle vicinanze di Firenze, costituisce uno dei più evidenti anelli di congiunzione fra Mariotto di Nardo e Lorenzo di Niccolò. Specialmente le proporzionate e ben disegnate figurine della predella ricordano alquanto Lorenzo di Niccolò, ma la Madonna e i santi sono completamente foggianti sullo stesso modello del quadro di Villamagna; a stento potrebbe trovare posto un dubbio su la pertinenza di questo dipinto allo stesso maestro.

<sup>1</sup> San Pietro Maggiore - MCCCCXI Ottobre XXI.

◄ A Lorenzo di Niccolò dipintore a di dett. L. sei p. fare redipingere tre storie del verone delle donne che

vanno caschate p. lacqua». - (Arch. di Stato, comunicato dal dott. G. Poggi).

*Firenze. Uffizi.* La predella sotto il noto quadro di San Matteo di Andrea e Jacopo di Cione, raffigurante la Crocifissione di Cristo e quattro scene della vita di San Nicolò da Bari. L'asserzione del Milanese, che questo quadro di San Matteo sia il medesimo che fu commesso nel 1415 a Mariotto di Nardo per l'altare maggiore della chiesa dell'ospedale di San Matteo, è stata contraddetta dalla ragione stilistica, e lo si è invece identificato con quel San Matteo che fu ordinato nel 1364 per Orsanmichele ad Andrea Orcagna, e fu compiuto da suo fratello Jacopo. Quest'ultima identificazione è indubbiamente esatta, ma è notevolissimo il fatto che il quadro posi su una predella con cui non ha alcun rapporto nè di stile nè di motivi. Poichè la predella è manifestamente opera di Mariotto di Nardo, ci si domanda se l'indicazione del Milanese non possa dipendere da una confusione o da un equivoco.

*Firenze. Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai:* una piccola Madonna, seduta su un cuscino.

*Pisa, Museo Civico:* una piccola Madonna, troneggiante su le nubi.

*Graz. Museo:* Una piccola Madonna seduta.

*Lille, Museo (n. 1119):* Madonna, San Giovanni Batt. e San Giovanni Evangelista; in alto due angeli librati e Dio Padre.

*Firenze, Santa Trinità:* trittico su l'altar Maggiore; nel mezzo la Trinità, a destra San Francesco e San Giuliano, a sinistra San Michele e Sant'Antonio abate. Datato: 1416.

*Firenze, Uffizi (n. 46):* trittico, in mezzo la Madonna, a destra San Giovanni Battista, a sinistra San Filippo. Datato col 1418.

*Pistoia, Municipio:* tabernacolo della Madonna; due angeli stanno inginocchiati ai piedi della Vergine, due altri tendono dietro a lei un drappo; sui pilastri sei santi.

*Ibidem:* l'Annunciazione di Maria, negli scomparti San Giuliano e San Niccolò, dipinti da Jacopo di Rosselli Franchi.

*Firenze, Uffizi:* (n. 316 « Maniera dell'Orcagna ») l'Annunciazione; il dipinto è racchiuso entro due archi gotici. Qui pure (in magazzino): la Madonna seduta in trono su le nubi; Santa Reparata e Santo Stefano inginocchiati ai due lati.

*Legnaia (nei dintorni di Firenze), Sant'Angelo:* trittico, con nel mezzo la Madonna, il cui trono è attorniato da angeli; nelle formelle laterali disgiunte: San Bartolomeo e San Michele, San Lorenzo e San Niccolò.

*Firenze, Farmacia di Santa Maria Novella:* Scene della Passione, dipinte a fresco in una piccola cappella: 1° Cristo che parla agli apostoli, Giuda è corrotto dai sacerdoti, 2° la Cena, 3° la lavanda dei piedi, 4° Cristo sul monte degli Ulivi, 5° l'arresto di Cristo, 6° Cristo davanti a Caifa, 7° Pilato si lava le mani, 8° l'incoronazione di spine, 9° la flagellazione di Cristo, 10° il trasporto della Croce, 11° la Crocifissione, 12° la Deposizione, 13° le Pie



Mariotto di Nardo: Tabernacolo  
Pistoia, Palazzo Comunale

Donne al sepolcro e il « *Noli me tangere!* ». Questi rozzi affreschi sono comunemente attribuiti a Spinello Aretino, con la maniera del quale essi hanno poco in comune.

*Firenze*, Palazzo Serristori: gran quadro d'altare dello stesso tipo di quello di Villamagna: in mezzo la Madonna, e intorno al suo trono degli angeli, a destra Sant'Andrea e San Bernardo, a sinistra: San Giovanni Battista e San Giacomo. Nella predella una rappresentazione tratta dalla vita di quest'ultimo santo, e l'adorazione dei Magi. Nei timpani l'Eterno bene-



Lorenzo di Niccolò: Predella della Incoronazione  
Cortona, San Domenico

dicente e l'Annunciazione; pittura assai decadente; datata: 1424. Nello stesso anno al 14 aprile Mariotto di Nardo fece testamento,<sup>1</sup> e morì poco dopo; fu appena in grado di terminare di propria mano la grande ancona.

Il nostro elenco potrebbe facilmente essere ampliato — Mariotto era uno di quegli artisti faciloni e poco scrupolosi, per i quali il dipingere non è cosa diversa dal mangiare o dal passeggiare, — ma quello indicato potrebbe esser già affatto sufficiente a dare un'idea esatta dello stile e della capacità di Mariotto. Chi vuol darsi la pena di esaminare i dipinti qui enumerati, può riconoscere senza difficoltà la stessa mano che ha condotto gli affreschi nel Paradiso degli Alberti. Si potrà anche constatare che tali freschi non appartengano al periodo della sua maggior decadenza, ma piuttosto al suo tempo migliore, che non va oltre il primo decennio del secolo xv. Si riconoscono facilmente le fiacche forme abituali a Lorenzo: le figure sono in certo modo delle intelaiature, da cui i mantelli pendono come vuoti sacchi. Esse nè stan ritte nè seggono a terra in modo persuasivo, e se tentano un movimento, lo fanno in modo illogico e sommamente goffo. Le loro mani grosse e flosce sono straordinariamente appariscenti, e i loro tipi insignificanti, dalla fronte bassa, dal naso lungo che, se esse volgono la testa, assume una direzione obliqua, e dal mento prominente, non offrono alcuna variazione che possa sviare l'osservatore. Dinanzi ai dipinti di questo artista si ha continuamente l'impressione, che abbia sopra tutto cercato di sbrigare al più presto il suo compito, e nelle figure non abbia visto mai altro che precetti d'*atelier*.

Se si volge poi lo sguardo ad uno de' lavori di Lorenzo di Niccolò, per esempio alla grande Incoronazione di Cortona o alla gran tavola di Santa Croce, si è sorpresi dall'accuratezza minuziosa che il pittore ha prodigato all'opera sua. Ogni figura è bella e giustamente modellata, quasi tornita, le teste e le mani sono ben proporzionate. I manti sono drappeggiati

<sup>1</sup> Pubblicato da MILANESI nei *Nuovi Documenti*, pag. 78.

con l'intento evidente di ottenere un pannello organico, non già arbitrariamente reso. Le figure son veramente tozze, e i loro movimenti non rivelano troppa sicurezza, ma hanno ad ogni modo una organica consistenza superiore a quella delle figure di Mariotto. I suoi tipi mostrano una certa differenziazione: noi possiamo distinguere non solo i volti de' vecchi da quelli de' giovani, ma quelli femminili dai maschili. La Madonna dell'ancona di Santa Croce è un'amabile, verginale figura con un vago visetto di fanciulla; non la si potrebbe assolutamente immaginare in un quadro di Mariotto.

La pala d'altare appartiene come s'è detto, ad un periodo relativamente avanzato della evoluzione di Lorenzo, in cui lo stile delle sue figure ha assunto maggior scioltezza e morbidezza, benchè anche prima possiamo avvertire in lui maggiori gradazioni ne' caratteri delle figure che non in Mariotto. La stretta affinità è già stata rilevata una volta per sempre.

Del resto vale per entrambi i maestri, ch'essi riescono meglio ne' piccoli dipinti delle predelle che non nelle opere maggiori.

Le loro debolezze offendono meno nel piccolo formato che nel grande. Può essere perciò di un certo interesse il confrontare la scena dell'adorazione de' Magi sotto la grande Incononazione in Cortona con una delle composizioni, quasi contemporanee, della predella di Mariotto nell'Accademia di Firenze, forse meglio di tutto con quella che rappresenta l'andata di Maria al tempio e il suo sposalizio.

Lorenzo ci mostra il corteo festoso dei tre re tutti adorni d'oro, con la corona in capo e numerosi servi, cavalcanti su cavalli e cammelli. Il corteo gira intorno alla rupe che lo divide dalla capanna in cui siede Maria col figlio. Vediamo poi com'essi s'avvicinano coi loro doni al neonato, mentre i paggi s'accalcano curiosi dietro le loro spalle. Qui c'è movimento e varietà, la narrazione si svolge in modo dilettevole; sembra anzi che spiri un alito di fiaba su quel corteo serpeggiante. Le figure, piccole e in parte quasi eleganti, si muovono e si scompaiano in modo spontaneo. Il fantastico paesaggio montagnoso concede loro spazio sufficiente così per correre come per cavalcare.

Nella scena dello sposalizio di Maria, raffigurata da Mariotto, vediamo pure un copioso



Mariotto di Nardo: La Presentazione al tempio e lo Sposalizio  
Firenze, Galleria dell'Accademia di Belle Arti

ammasso di forme umane e di figure in movimento, ma le figure son così fittamente stipate, che paion piuttosto stare sospese che ritte. Esse non si reggono sui piedi, ma sul lembo del manto; se questo si rilasciasse, si ammaccherebbero il naso. Esse sono inoltre disegnate in scala così grande rispetto alla superficie del quadro, che diventano involontariamente goffe. L'artista non s'è menomamente curato di dar l'impressione della profondità, appena a far delle sue figure i vivaci attori di un racconto. Egli riempie assai semplicemente il

suo quadro di marionette, press'a poco come si pongono l'una accanto all'altra le bambole in una scatola.

È chiaro che quanto più accuratamente si studiano questi due pittori, tanto più si impara a distinguere Lorenzo di Niccolò da Mariotto di Nardo. Si rileva che nel primo era vera stoffa d'artista, una concezione intelligente e ambiziosa, mentre l'ultimo non pare aver avuto mai molta cura di elevarsi oltre il livello del mestierante. Essi appartennero tuttavia alla stessa cerchia, e in seguito ad analoghi influssi — e, forse, al tirocinio compiuto in comune nello stesso studio — essi ebbero dapprima effettive affinità tipologiche. Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti recano la prova convincente dell'intimo rapporto di discepolo che Mariotto ebbe col padre di Lorenzo, Niccolò di Pietro Gerini, e dimostrano il posto secondario ch'egli ha occupato nel gruppo artistico che era cresciuto intorno al vecchio Agnolo Gaddi.

OSVALD SIRÉN