

FRANCESCO GURRIERI

## LA CAPPELLA CARDINI DI PESCIA PIENEZZA DI DIRITTO NEL CATALOGO BRUNELLESCHIANO

**N**on è certo la prima volta che per inspiegabili circostanze un'opera capitale stenti ad entrare ufficialmente nel catalogo di un artista. La storiografia artistica è costellata di questi casi e, ciascuno nel proprio settore, ha sicuramente più incidenti critici pronti alla citazione. Ma ciò che è accaduto alla pesciatina Cappella Cardini ha più della "renitenza culturale" che del macerato travaglio attribuzionistico.

Una sorta di pertinace resistenza al dovere culturale di accertarsi direttamente del monumento, che — non saprei spiegare se non con la pigrizia — ha prodotto e consolidato una distorsione che mi è parso esigesse un ragionevole atto riparatorio.

*Prologo: l'immeritata fortuna critica di un parere del Gaye.*

La scontata e consolidata opinione che la Cappella Cardini di Pescia (TAV. XVI, a) fosse da considerare una "debole ripetizione di schemi brunelleschiani" non è stata scalfita nemmeno dal Convegno internazionale "Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo", tenutosi a Firenze nel 1977 in occasione del sesto centenario della nascita. Nelle mille pagine del volume che ne raccolgono gli *Atti*<sup>1)</sup> non vi è una sola nota che suggerisca una fondata riflessione sull'opera, sia per reconsiderarla, sia per espungerla dal catalogo brunelleschiano.

Semmai, è proprio nella giornata di studi dedicata al "Buggiano" (1979), occasione che secondo le logiche recitative di copione avrebbe dovuto celebrarlo e finalmente riconoscerne la legittima dimensione artistica, che qualche dubbio si è insinuato.<sup>2)</sup>

La questione vera della paternità della Cappella non è stata affrontata nemmeno in occasioni monografiche specifiche.<sup>3)</sup>

La probabile spiegazione, forse, va trovata nel fatto che le monografie accreditate sul Brunelleschi e cioè quelle del Sanpaolesi, dell'Argan, del Luporini, del Battisti e del Ragghianti,<sup>4)</sup> solo incidentalmente vi accennano, concordando su una generica ripetizione stilistica del maestro e semmai nobilitandola a discutibile traduzione in architettura reale dell'impianto masacesco della 'Trinità' di Santa Maria Novella,<sup>5)</sup> del quale, peraltro, si è tutti convinti che l'impianto prospettico sia stato tracciato dal Brunelleschi (TAV. XVI, b).

Insomma, una sorta di "omologazione culturale" dalla quale — ormai da quasi un secolo — non si è più usciti; anche se la memoria dattiloscritta del Lenzi Orlandi e il saggio di Ralph Lieberman,<sup>6)</sup> sono tornati recentemente a rimescolare le carte.

All'affermarsi del luogo comune hanno concorso due dati del problema: un apprezzamento del Gaye<sup>7)</sup> (su cui torneremo in dettaglio) e l'epigrafe<sup>8)</sup> in tondo, coronata d'alloro, allogata sulla parete di fondo e datata 1451 che, presa troppo frettolosamente per coincidente con la data di costruzione della Cappella, ha allontanato i fondati dubbi di paternità brunelleschiana (Filippo muore nell'aprile del 1446).

Ma vediamo ora la serena narrazione dei fatti su cui si basa il profilo filologico della nostra Cappella.

Dobbiamo al De Fabriczy, al Gaye, al Milanese e ora al Procacci e Margaret Haines le conoscenze documentarie su Andrea di Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano.<sup>9)</sup> Non abbiamo però alcuna ipotesi che riguardi i rapporti artistici fra il Buggiano e la Cappella Cardini fino alla pubblicazione del Gaye (1839).

Infatti, scorrendo le opere della bibliografia pesciatina<sup>10)</sup> e cioè il Galeotti (1659), il Puccinelli (1664), il Buonvicini (1692), il Baldasseroni (1748), pur in assenza di esaltazioni di campanile è apprezzabile la dignitosa citazione di numerose opere, fra cui la Cappella Cardini e l'Oratorio di Piè di Piazza (detta anche "Madonna di Piè di Piazza", per quel suo chiudere l'oblungo spazio del mercato); e costì chi ricordava la Cappella l'associava "naturalmente" al Brunelleschi.

La pubblicazione dei documenti del Gaye costituì senza dubbio un notevole contributo per le metodiche storiografiche e, in non pochi casi, colmò vuoti chiarendo perimetri incerti di opere e di artisti. Paradossalmente, così non fu per Pescia, perché qui l'archivista e paleografo volle farsi "critico" e "attribuzionista", cioè "conoscitore"; così dopo averci dato gl'importanti documenti riguardanti il catasto e l'eredità del Brunelleschi, nonché la denuncia dei beni del Buggiano (1446), pone in nota un suo commento sulla produzione del "maestro di scharpello, povero garzone con Filippo allevato" che avrà inaspettata e ininterrotta fortuna critica. Ecco la nota:

"Di questo Andrea detto il Buggiano conosciamo pochissime opere. Per l'acquaio di marmo bianco intagliato da lui per la sacrestia di Santa Maria del Fiore e per la manifattura di due cannelle di bronzo per detto acquaio ebbe nel 1440 fiorini 80 (Delibera-

zioni dell'Opera 1436-1440). A lui e non al Brunelleschi inclinerei ad attribuire l'oratorio di S. Pietro e Paolo di Pescia detto volgarmente la Madonna di Piè di Piazza. Fra lo stile che il secolo XV credeva antiquato e fra l'imitazione del Brunellesco, l'autore di questa fabbrica si mostra ancora titubante e timido. La forma e gli ornamenti delle finestre rammentano il secolo XIV mentre il disegno della facciata si avvicina alle opere del Brunelleschi, per es. alla cappella della famiglia dei Pazzi a Santa Croce. I profili ordinari che si osservano in quell'oratorio meglio certamente che al gusto delicato del celebre fiorentino, convengono a un primo lavoro del suo scolaro a cui, nato in queste vicinanze doveva esser facile di trovare a Pescia aiuto e impiego. Nemmeno crederei essere questa l'unica prova della sua capacità che in quella terra di lui si conserva, mentre evvi un'altra specie di altro tempio nel tempio (lavoro provinciale però) eretto nel duomo, secondo l'iscrizione ivi apposta dai fratelli Giovanni e Antonio Cardini l'anno 1451 "pro anima patris", la quale ci mostra l'artista in epoca più avanzata, internato maggiormente nelle dottrine del Brunellesco e più sicuro nel seguire le di lui tracce, ma senza che per questo egli vada esente da quella assai servile imitazione d'archi trionfali e da quella sovrabbondanza d'ornamenti che poco dopo la morte di Filippo Brunelleschi inondarono l'Italia".

Difficile perdonare alla severità metodologica del Gaye tanta leggerezza: il "tempio nel tempio" (cioè la Cappella Cardini) non fu "eretto nel duomo", né la data del 1451 — come vedremo più avanti — deve riferirsi alla costruzione della Cappella, quanto alla definizione della sepoltura di Berto Cardini.

Del tutto discutibili le incaute aggettivazioni dell'opera, stante il fatto che nella Cappella Cardini (e limitatamente al prospetto che affaccia sull'aula della chiesa) non vi è certo più "imitazione degli archi trionfali" di quanta ce ne sia in altri impianti brunelleschiani, post-brunelleschiani o albertiani; in quanto a "sovrabbondanza di ornamenti" niente di più e di diverso della facciata interna (che definisce il vano grande dall'absidiola) della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo (sulle cui omologie torneremo). Resta così la dubitativa "A lui e non al Brunelleschi inclinerei..." troppo pedissequamente assunta per buona, pigramente confondendo la personalità dell'archivista con quella del critico o storico dell'architettura. Tacendo dell'imperdonabile errore del "tempio nel tempio... eretto nel duomo", che mette in serio dubbio che il Gaye avesse mai visto la Cappella Cardini in San Francesco.

Inizia così quello che potremmo definire "l'itinerario della pigrizia" (per non dir d'altro) che ci porta, paradossalmente, fino ai nostri giorni. Infatti, negli stessi anni esce (a dispense, nella prima edizione) il monumentale *Dizionario geografico fisico storico della Toscana* del Repetti.<sup>13)</sup> Ancora con dispiacere c'è da prender atto che il benemerito studioso non dovette proprio metter piede a Pescia o, quanto meno, non entrò né nel Duomo di Pescia, né nella chiesa, né nella

chiesa di San Francesco a veder la nostra Cappella. Il suo passo "Molti vogliono sull'asserto dello stesso Vasari<sup>12)</sup> che il disegno di codesto cappellone [sic] si debba a Giuliano di Baccio d'Agnolo architetto fiorentino del sec. XVI, mentre secondo l'iscrizione ivi apposta dai fratelli Giovanni e Antonio Cardini, all'anno 1451 *pro anima patris*, indicherebbe un lavoro di quasi un secolo anteriore. Al che si presta anche lo stile del Brunelleschi, senza però, diceva il Gaye, che l'edifizio vada esente da quella imitazione di archi trionfali, e da sovrabbondanza di ornamenti che poco dopo la morte di Filippo Brunellesco inondarono l'Italia.

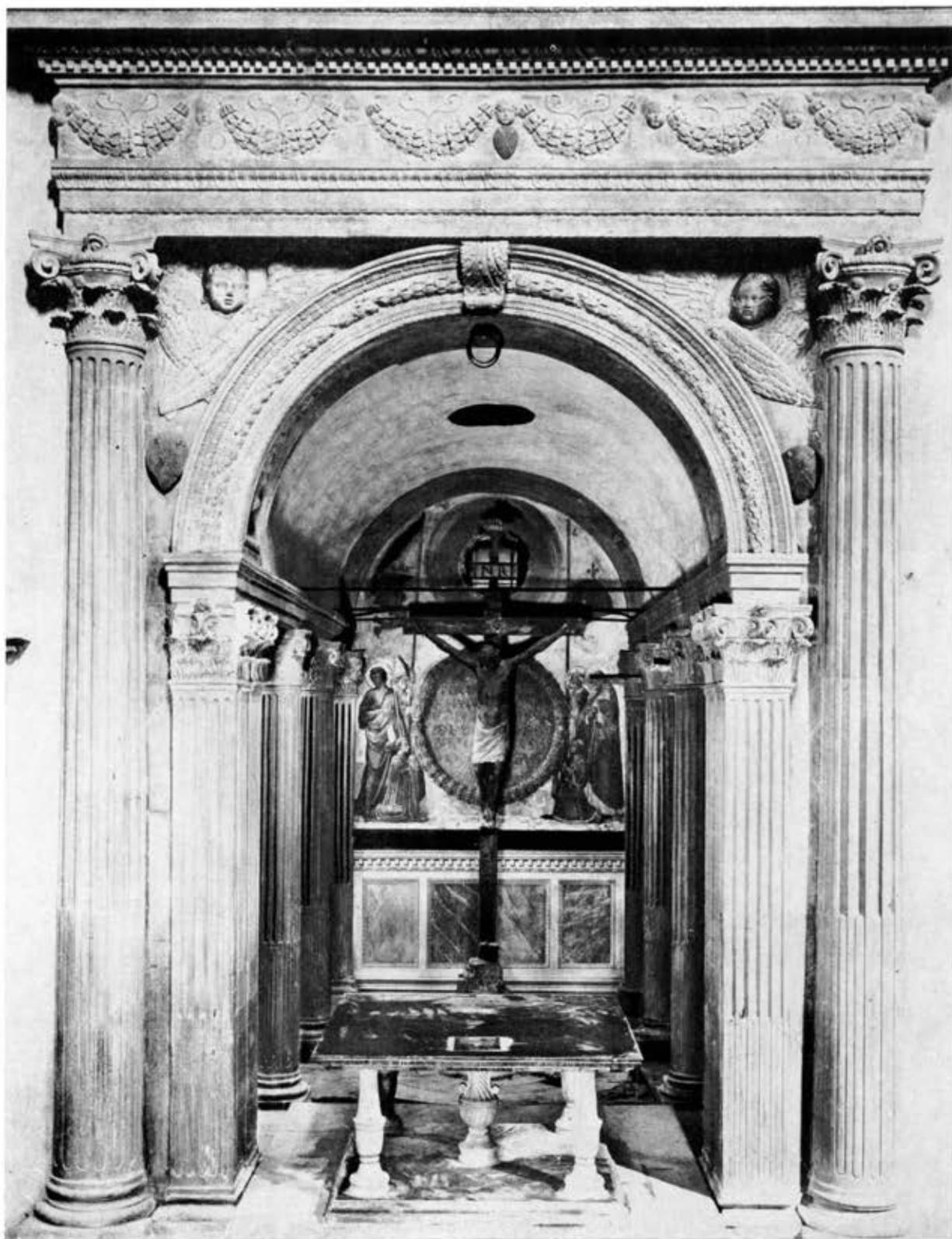
Nell'altro cappellone a cornu evangeli..."

Il "pasticcio Gaye-Reperti" non manca di mietere vittime fra gli storici locali<sup>13)</sup> ma anche fra personaggi ben noti della letteratura artistica del nostro secolo. Fra i più illustri Gaetano Milanese che, commentando il passo che riguarda il Buggiano nella sua edizione delle *Vite* vasariane (1878-1883) così commenta:

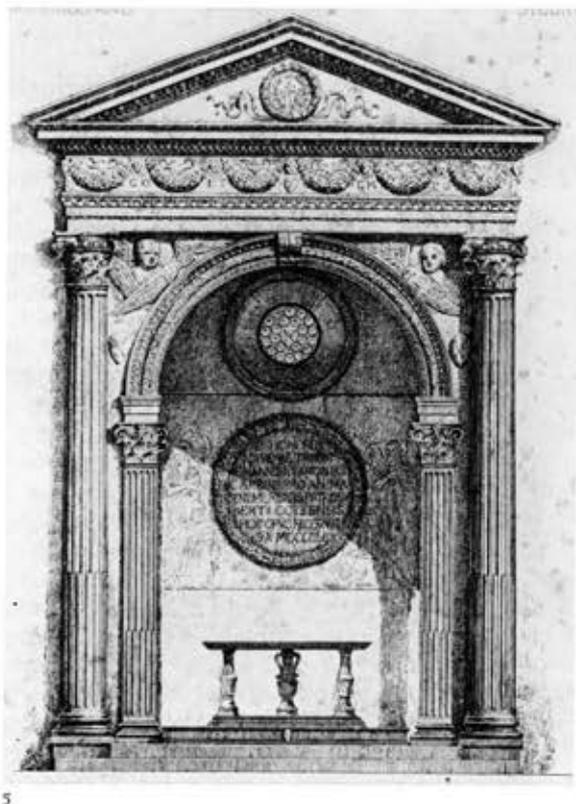
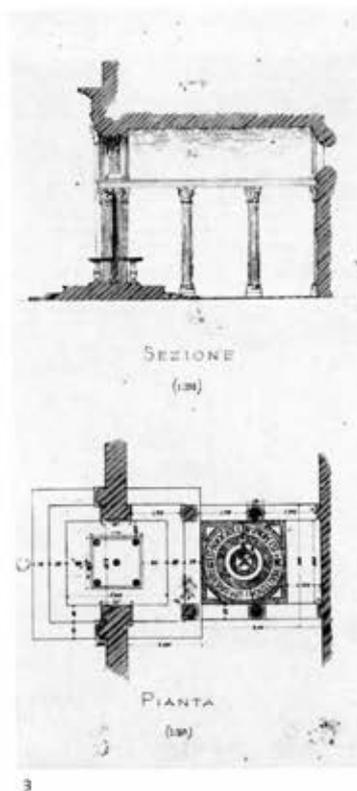
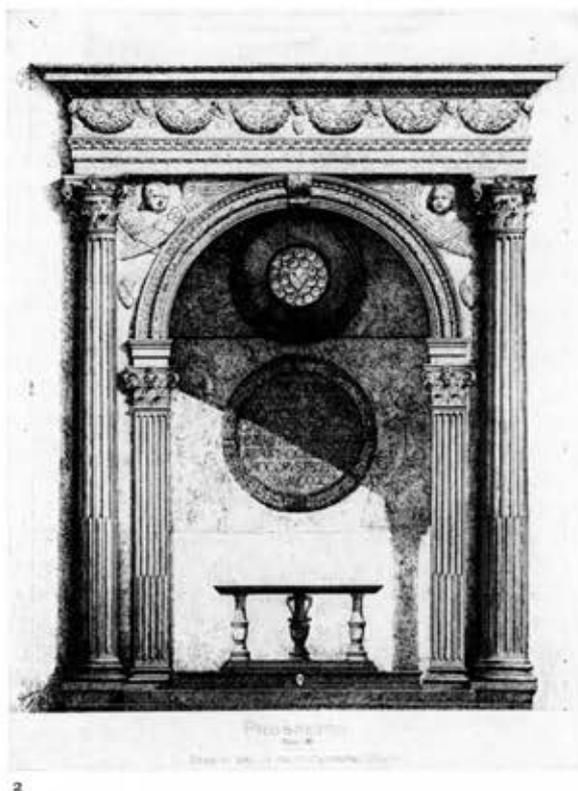
"Intorno a questo artista non si avevano sinora che pochi cenni datici dal Vasari, mercè il Carteggio inedito ecc. pubblicato dal Gaye ne venghiamo ad avere preziose e sicure notizie se non dalle opere, almeno dell'esser suo... Di nessun'altra opera sua abbiamo notizia. Lo stesso Gaye però inclina a credere del Buggiano l'oratorio di San Pietro e Paolo in Pescia detto volgarmente la Madonna di Piè di Piazza per la ragione che l'architetto si mostra ancora titubante e timido, e per certe altre cose si poco risolute e proprie di uno scolaro che incomincia. Similmente egli crede del Buggiano una specie di tempio eretto dentro il Duomo di quella città dai fratelli Cardini nel 1451, dove apparisce artista più innanzi e più sicuro nella dottrina del maestro. Le quali due opere è agevole il supporre che fossero date a condurre al Cavalcanti anche perché, nato egli in quelle vicinanze di Pescia, doveva essergli facile di trovare colà da esercitare l'arte sua".

Anche il Milanese, confermando "il tempio eretto dentro il Duomo di questa città..." dimostra di non aver avuto diretta conoscenza del monumento. Del resto, a proposito dei meriti del Milanese verso il Vasari nessuno dubita della gratitudine duratura: tuttavia, è da condividere il parere di Julius Schlosser, secondo cui "la sua edizione è fino ad oggi la base di ogni ricerca, ma non può essere indicata né come critico-filologica nel vero senso della parola né per il suo apparato di note come rispondente allo stadio di conoscenza della storia dell'arte di quel tempo...".<sup>14)</sup>

Rilevante ruolo di opinione (tanto più grave quanto filologicamente infondata) ebbe la foto Brogi N. 23906 (trasferita poi nel Fondo Alinari), ove in didascalica si legge: "Pescia. Chiesa di S. Francesco. Cappella Cardini. Andrea Cavalcanti detto il Buggiano" (fig. 1); e siccome sappiamo quanta larga parte della nostra critica-filologica si sia basata e si basi sulle foto viste a tavolino non è difficile comprenderne il ruolo.



I - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI DOPO L'INTERVENTO DEGLI ANNI '20 (NUCCI)  
*Sono stati suturati i giunti, reintegrate le lacune della fuseruola dell'architrave,  
realizzato (?) lo zoccolo ad imitazione di marmo sotto l'affresco di Neri di Bicci.  
(foto Brogi N. 23906)*



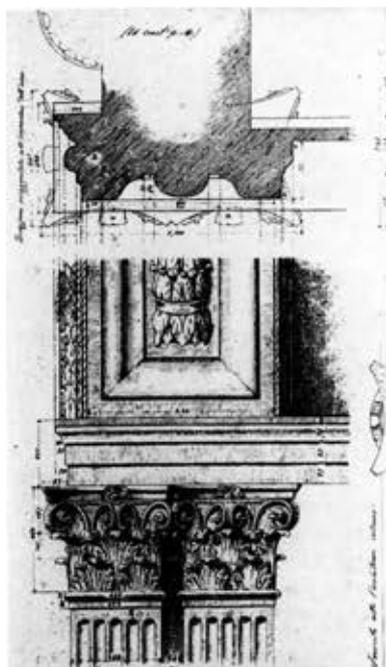
2-10 - GUSMANO BRENCI: RILIEVO DELLA CAPPELLA CARDINI NELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO A PESCIA (da *Ricordi di Architettura*, 1892-93, vol. XII):

2 - PROSPETTO  
*Non vi sono registrate le piccole imperfezioni fra le parti lapidee.*

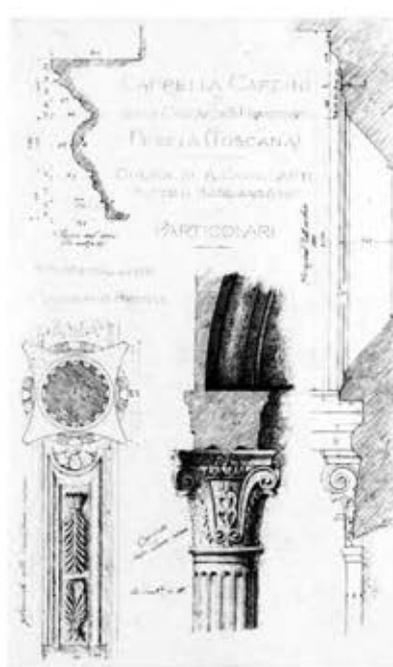
3 - PIANTE E SEZIONE

4 - VEDUTA PROSPETTICA E SCENA DEI RAPPORTI GEOMETRICI DELL'ALZATO

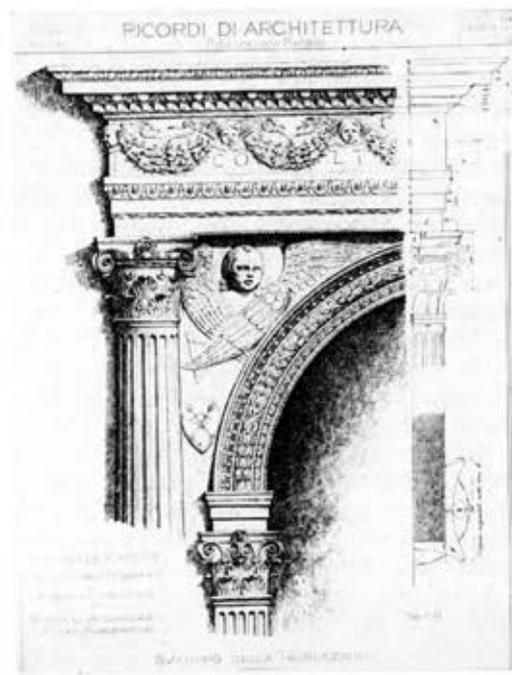
5 - STUDIO DI COMPLETAMENTO  
*In realtà, del timpano non vi è oggi alcuna traccia; il monogramma è invece sulla facciata esterna della chiesa.*



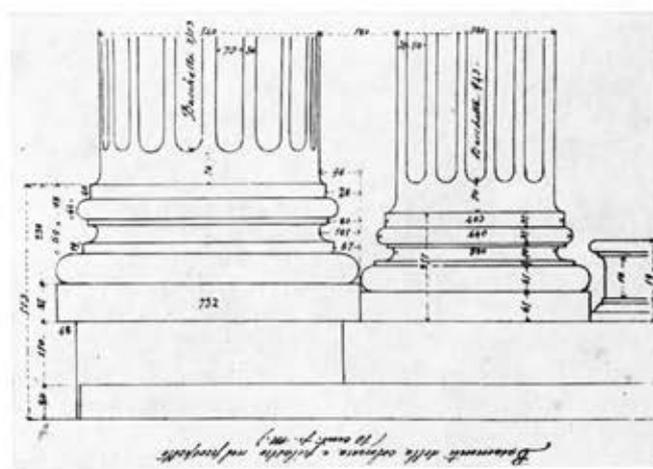
6



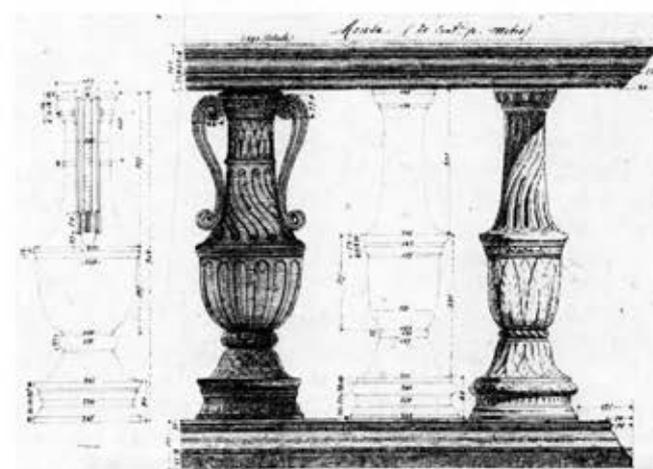
7



8



9



10

6 - PARTICOLARE DELLA TRABEAZIONE

7 - DETTAGLI ARCHITETTONICI

8 - DETTAGLI ARCHITETTONICI DELLE CORNICI, DELL'INTRADOSSO DELL'ARCHITRAVE, DELLE FIANCATE, DELLA STROMBATURA DELL'OCULO NELLA PARETE DI FONDO

9 - DETTAGLI DELLE BASI DELLA SEMICOLONNA E DEL PILASTRO DI FACCIATA

10 - RILIEVO DEI BALAUSTRINI DELLA MENSA D'ALTARE

Più tardi sopraggiunse la *Guida* della Toscana del Touring Club (redazione Bertarelli, 1935, peraltro benemerita ma per la nostra Cappella inutilmente perentoria: "Chiesa di San Francesco... La prima cappella a sin. (Cappella Cardini) è bellissima opera architettonica di Andrea Cavalcanti detto il Buggiano, discepolo e figlio adottivo del Brunellesco...". In ambiente abbastanza specialistico circolano fra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento i *Ricordi di architettura*.<sup>15)</sup> Nel terzo volume vi appaiono le tavole di rilievo della Cappella Cardini disegnate da Gusmano Brenci (figg. 2-10); vi si legge: "Cappella Cardini nella chiesa di San Francesco. Pescia (Toscana). Opera di Andrea Cavalcanti detto il Buggiano (1451)."<sup>16)</sup>

Insieme ad altri "passaggi" o traslazioni che ancora si riscontrano in alcune opere,<sup>17)</sup> quello che abbiamo definito il "pasticcio Gaye-Reperti" non accenna a sfumare; particolarmente perentorio e determinante Adolfo Venturi che, omettendo di citare i dubbi del Gaye, utilizzando la foto Brogi (fig. 1), attribuisce senz'altro la nostra Cappella al Buggiano, associandogli anche la Madonna di Piè di Piazza.<sup>18)</sup>

"...peggio fu quando a Pescia, non più sorretto da aiuti e suggerimenti del Maestro, ebbe a disegnar interi edifici, quali la chiesa dei SS. Pietro e Paolo detta la "Madonna" e la Cappella Cardini. Si vide allora come egli alla cieca applicava motivi tratti dai grandi esemplari del Maestro alle proprie architetture falsandone il carattere e variandone l'uso. Una tozza e larga trabeazione riunisce sui lati liberi della chiesa della Madonna, le grandi arcate come nell'atrio della cappella Pazzi e queste, adorne di un grosso tralcio, chiudono porte squadrate; due finestre per lato si aprono negli intervalli fra l'arco ed i pilastri d'angolo. Vediamo qui applicato con varianti, in tutte le facce dall'edificio, lo schema del Brunelleschi nella faccia interna dell'atrio della Cappella dei Pazzi, enorme appare l'arcata della faccia mediana sembra men grande fra i vasti specchi laterali; troppo si sente il vuoto tra la cornice delle porte e l'arco, né si accordano con le brunelleschiane finestre a centina sui lati dell'edificio, le finestre rettangolari interrotte da un archetto sulla facciata. Costruzione inorganica, traduzione pesante, goffa e malintesa delle trame brunelleschiane, la Madonna di Piè di Piazza riflette le povere facoltà artistiche del prediletto scolaro di Filippo, che studia l'appariscenza delle forme allargando, ingrossando le cornici della sua architettura.

Altrettanto può dirsi per la Cappella Cardini, dove egli, che aveva applicato all'esterno di quella chiesa la decorazione di una parete interna di portico, sostituisce alle pareti serie di lunghe colonne scanalate reggenti l'informe e bassa trabeazione".

Al Venturi sfugge (o non interessa) l'omologia della Cappella pesciatina con l'impianto prospettico della Trinità di Masaccio in Santa Maria Novella, (Tav. XVI, a-b), affresco che, del resto, trattò con relativo interesse, trascurandone del tutto la capitale innovazione della rappresentazione prospettica.<sup>19)</sup>

Certamente più problematica, implicata e diretta è la lettura datane dal Sanpaolesi,<sup>20)</sup> il quale, a tutt'oggi, dev'esser ancora considerato il maggior studioso e conoscitore del Brunelleschi e della cultura brunelleschiana. È a lui che dobbiamo ricondurre la più ragionevole (e ragionata) associazione di Filippo all'impianto masacesco; è a lui che si deve la sistematica sottolineatura dell'omologia fra la cappella (dipinta) masacesca e l'impianto della nostra, pur citata insieme alla Cappella del Crocifisso di San Miniato al Monte e alla chiesa della Badia Fiesolana. Anche se, dispiace constatare l'acritico allineamento — e siamo già nei nostri anni '60 — con la tesi ormai corrente nata dal "pasticcio Gaye-Reperti". Peccato che nella vasta bibliografia sanpaolesiana<sup>21)</sup> sia mancata una esegesi della Cappella Cardini che, sicuramente, sarebbe stata determinante.

Così il Sanpaolesi: "Questa cappella (dipinta da Masaccio) che tiene ancora della Cappella Barbadori, anticipa anche quella che il Buggiano costruirà a Pescia in San Francesco, quasi certamente utilizzando uno schizzo o un'idea del maestro". Più avanti: "Queste idee o porzioni di idee brunelleschiane sono manifestate in tre edifici non suoi: la cappella del Crocifisso in San Miniato al Monte di Michelozzo, la Cappella Cardini in San Francesco di Pescia del suo figlio ed erede il Buggiano, la chiesa della Badia Fiesolana data a lui dal Vasari ma che se pur costruita dopo quindici anni dalla sua morte, contiene i suggerimenti della sua ultima attività. Intanto la copertura con la volta a botte anziché a tetto piano in tutti e tre gli edifici. Nella cappella del Crocifisso in San Francesco di Pescia questa volta per di più è apparente anche nell'estradosso come dovevano essere le volte laterali della cappella dei Pazzi. Tutta la Cappella Cardini, d'altro canto, ripete l'impianto della Trinità di Santa Maria Novella, quasi riprova, nello spazio costruito, di quello spazio immaginato".

E dunque, quando il maggior cultore di Brunelleschi non eccepi all'affermato luogo comune l'involontaria traiettoria messa in moto dal Gaye ebbe la sua conclusione storica: la supposizione divenne certezza. Ma il percorso qui tracciato testimonia appunto di una "renitenza culturale" (o pigrizia intellettuale a voler esser benevoli) che, proprio nelle riflessioni a cui ci costrinse il Convegno di studi sul Buggiano (1979) trova la materia prima per una rilettura che ci accingiamo a svolgere.<sup>23)</sup>

Possiamo allora responsabilmente riavvicinarci alla Cappella Cardini partendo con la pagina bianca: quasi che la sua storia sia ancora tutta da scrivere.

*L'opera: omologia con la 'Trinità' di Masaccio.*

Notizie sufficientemente fondate sulla presenza degli Orlandi e dei Cardini a Pescia e del loro rapporto col complesso conventuale di San Francesco ci sono date dal Gamurrini:<sup>24)</sup> "La chiesa hora detta San Francesco anticamente era piccola, fabbricata da gli



a) PESCIA, CAPPELLA CARDINI, STATO ATTUALE  
*Le strutture portanti sono in parte lesionate e puntellate;  
vi sono vaste infiltrazioni di umidità.*



b) FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA – MASACCIO LA 'TRINITA'  
*Cappella in affresco realizzata con la tecnica della prospettiva  
centrale. L'impianto prospettico dell'architettura è ormai quasi  
unanimemente attribuito al Brunelleschi.*

Orlandi, come dall'armi di detta prosapia, e fu concessa da essi a San Francesco facesse, acciò vi edificasse il Convento l'anno 1211 del mese d'Ottobre, et in detto Convento si vedono pure l'armi Orlandi, portandosi il Santo da Fiorenza a Pescia, onde dall'armi, che si veggono in detto Convento s'argomenta, che questa famiglia in onore di San Francesco facesse fabbricare detto Convento, e ciò maggiormente viene confermato da alcuni ricordi, che sono appresso il Signor Capitano Curzio Cardini, poichè appare in essi, che l'anno 1440 questa famiglia degli Orlandi, concede alla famiglia de' Cardini venti braccia di sito in detta Chiesa per fare una Cappella, e tale concessione la fanno come padroni di detta Chiesa; e perchè questa quando fu donata dagli Orlandi a San Francesco era piccola, si eresse di essa un nobile, et ampio Tempio, nel quale l'anno 1364 a 28 d'Agosto solennemente si fece la sessione pubblica della pace tra Fiorentini e Pisani".

Gli Orlandi di Pescia — come sembra si chiamassero fino a tutto il Quattrocento — dovettero costruire una cappella, sulla riva sinistra della Pescia, sul Prato del Giocatoio, in coincidenza con la prima predicazione di Francesco d'Assisi.<sup>25)</sup> Più tardi, dopo la morte del santo, al fervore di costruzioni che gli furono intitolate fece eco anche la chiesa di Pescia (ed un primo embrionale convento) ad aula unica, ma affiancata alla preesistente Cappella Orlandi, secondo uno schema non inconsueto in territorio pisano e lucchese delle "pievi a due navate"<sup>26)</sup> (si ricordi che fino ad alcuni decenni orsono Pescia è cresciuta e gravitata in area culturale lucchese). La Cappella, sia per autonomia di patronato sia per consuetudine tipologica dovette conservare l'ingresso indipendente dall'esterno (dalla piazza) e ciò sarà — come vedremo — precedente di sicuro interesse nella definizione funzionale della successiva Cappella dei Cardini (fig. 11).

Gli Orlandi sono pesciatini e nondimeno fiorentini: hanno casa a Firenze e tomba in Santa Maria Novella. I Cardini, originari di Colle Val d'Elsa innestano il proprio asse familiare a Pescia con Berto (già priore e capitano di Parte Guelfa in Colle), rimasto vedovo ma con figli (Giovanni, Antonio e Albiera): vi arriva nel 1420 ad esercitare la sua attività di speciale "in quinto Ferrarie in apotheca Bartolomei Michaelis de Orlandi de Piscia aromatario sita super platea dicti Comunis".

Alla comune attività "in apotheca" sopraggiunge anche (1436) il matrimonio fra Bartolomeo degli Orlandi (rimasto vedovo) e l'Albiera Cardini, figlia del socio in affari: nascono i primi figli (gli Orlandi Cardini), così che l'indissolubilità fra le due famiglie è compiuta. Ciò rende perfettamente comprensibile ed accettabile come, nel 1440, la famiglia degli Orlandi "concede alla famiglia de' Cardini venti braccia di sito in detta chiesa, e tale concessione la fanno come padroni di detta chiesa...".<sup>27)</sup>

Acquisiamo intanto il fatto che, se nel 1440 matura questa concessione, la richiesta da parte dei Cardini



11 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO - FACCIATA DEL COMPLESSO CONVENTUALE  
A sinistra (ove si legge "Arciconfraternita di Misericordia") vi è l'ingresso esterno alla Cappella Cardini (originariamente, anche della Cappella degli Orlandi).

(e soprattutto da Berto) ha da esser precedente. È anche ragionevole pensare che — come sempre accade — resasi disponibile l'area si desse immediato inizio ai lavori.

Il 1440 allora è termine *ante quem* per il progetto della Cappella Cardini e *post quem* per l'inizio dei lavori.

Nel 1451 muore Berto Cardini e viene sepolto nell'avello sotto il Crocifisso della Cappella (figg. 12 e 13). Alla parete è murata la lapide circolare con epigrafe (fig. 14); nel '58 Neri di Bicci realizza l'affresco a parete con i ritratti dei figli di Berto, don Giovanni e Antonio (figg. 15 e 16);<sup>28)</sup> del maggio del '59 risulterebbe una croce lignea dipinta da Neri di Bicci da collocarsi sull'altare (fig. 17).

Nel 1562 sarebbe sopraggiunta un'alterazione del fronte della Cappella sull'aula di chiesa: Antonio degli Orlandi, guardiano del Convento di San Francesco ne avrebbe fatto smontare il timpano, rimuovendo il tondo col monogramma ed allogandolo invece all'esterno della facciata di chiesa, ove tuttora si trova (fig. 18).<sup>29)</sup>

Che la Cappella Cardini debba esser vista prima di tutto nella sua interezza ed organicità architettonica e spaziale<sup>30)</sup> non può esservi dubbio e sbaglierebbe (ed ha sbagliato) chi ritenesse di potervi prescindere. Occorre quindi riandare agli elementi sintattici e grammaticali dell'architettura.

Geometricamente parlando, il volume della Cappella Cardini — un parallelepipedo sormontato da un semicilindro (la volta a botte) — si situa ortogonalmente al fianco sinistro della chiesa, aprendosi appunto su



12 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
IL SACELLO OVE FU TUMULATO BERTO CARDINI NEL 1451  
*Fino a qualche tempo fa vi si leggeva: "QUERITE DOMINUM  
DUM INVENIRE POTES INVOCATE EUM DUM PROPE EST".*



13 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
PARTICOLARE DEL SACELLO DI BERTO CARDINI  
CON IL TESCHIO SCOLPITO IN RILIEVO  
*Intorno al teschio nasce la base del crocifisso.*



14 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
PARTICOLARE

*A parete, in marmo, vi è il tondo con epigrafe commemorativa,  
datata 1451. I caratteri delle lettere sono gli stessi incisi dal  
Buggiano nell'epigrafe del Duomo fiorentino (cfr. fig. 20).*

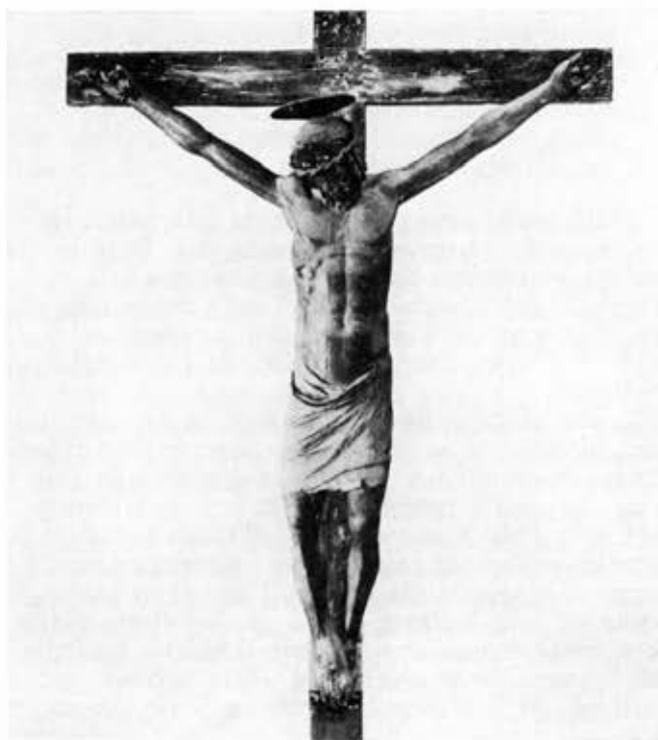
questa. C'è dunque una facciata, una parete di fondo (su cui si apriva un oculo con cornice strombata in pietra, che in origine, prima che vi addossassero altro volume, prendeva luce dall'esterno) sicuramente intonacata, le due pareti lunghe vuote, realizzate da due colonne e due pilastri terminali; la volta a botte intonacata col campo definito alle imposte laterali da robuste architravi longitudinali (tre pezzi per lato corrispondenti alle tre campate) e dei due archivolti (di facciata e di fondo) (fig. 19). Possiamo subito osservare un'incongruenza: è impensabile che la soluzione parietale di fondo, che aveva già un oculo strombato — assai canonico nelle redazioni brunelleschiane — potesse essere concepito da alcun architetto con un secondo tondo sottostante (quello con ghirlanda ed epigrafe, datato 1451). Ciò non ha comune senso compositivo ed è di non poca turbativa per la lettura del Crocifisso nell'insieme dell'impianto. Ciò conferma, con evidenza, che il "tondo-epigrafe" è sopraggiunto in un secondo momento (1451), com'è, del resto, per l'affresco parietale di Neri di Bicci eseguito nel 1458. Delineandosi così una sequenza realizzativa costituita da una prima redazione architettonica (1440), dall'apposizione del "tondo-epigrafe" (1451), dalla realizzazione dell'affresco (1458).



15 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI NERI DI BICCI (1458): RITRATTO DI DON GIOVANNI CARDINI



16 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI NERI DI BICCI (1458): RITRATTO DI ANTONIO CARDINI



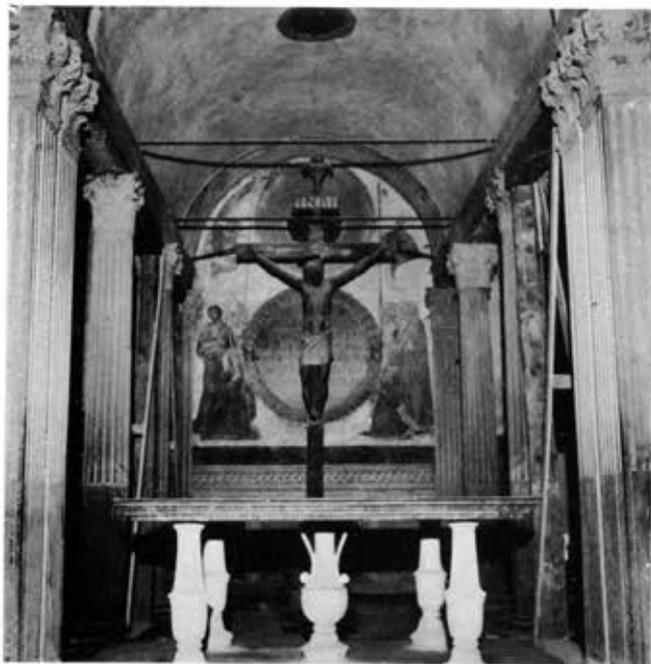
17 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI NERI DI BICCI (1458):

IL CROCIFISSO DIPINTO PRIMA DELL'ULTIMO RESTAURO  
Questa fondamentale scultura del Quattrocento attende ancora di essere studiata, soprattutto in rapporto al crocifisso brunelleschiano della Cappella Gondi (a Firenze, in Santa Maria Novella) e a quello dipinto in affresco nella 'Trinità' di Masaccio.



18 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO  
DETTAGLIO DELLA FACCIATA

La diversità dell'apparecchiatura muraria dà sufficiente conto della sopraelevazione della chiesa (1562): in quell'occasione il monogramma, tolto dalla Cappella Cardini sarebbe stato allogato all'esterno della chiesa, ove oggi si trova. Il degrado della pietra non consente più la lettura; fino a qualche tempo fa vi si leggeva: "QUOS CERNIS LAPIDES XPI CUM NOMINE FIXUS - HOS CARDINORUM SANCTIOR ARA TULIT - NE CULTUS DESIIT VICTI PIETATE SACRATO - HUNC SIGNO UNANIMES CONSTITUERE LOCUM".



19 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
Il sistema architettonico è costituito dal sistema laterale portante "pilastro-colonna-colonna-pilastro" e dalla volta a botte sovrastante. Originariamente, nella parete di fondo vi era solo l'oculo fortemente strombato, senza l'affresco e l'epigrafe a memoria della sepoltura.



20 - FIRENZE, CATTEDRALE DI SANTA MARIA DEL FIORE  
ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI, DETTO IL "BUGGIANO":  
TONDO ED EPIGRAFE A RICORDO DI FILIPPO BRUNELLESCHI  
(cfr. fig. 14)



21 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
Non è difficile cogliere la continuità percettiva che dall'aula della chiesa si ha verso la Cappella e oltre, attraverso la parete "filtrante" di contenimento.

Notiamo fin d'ora che il carattere delle lettere incise nell'epigrafe sottostante il tondo del Brunelleschi nella parete destra del Duomo fiorentino è lo stesso di quello del "tondo Cardini" nella nostra Cappella (figg. 14 e 20).<sup>31)</sup> Ciò ci dice dell'intervento del Buggiano nel 1451, cinque anni dopo la morte del Brunelleschi.

L'idea di cappella si è qui evoluta per diventare una singolare e coltissima idea compositiva: infatti, lo spazio-cappella si proietta in quello della chiesa, con chiarezza e perentorietà (fig. 21): lo fa con quel collocare l'altare in mezzeria dell'arcata che taglia la parete, implicando una reciproca partecipazione da e verso la Cappella, da e verso l'aula della chiesa. E come se non bastasse ecco i gradini (i tre gradini che costituiscono uno stilobate ideale) a proiettarsi decisamente nella chiesa. Ed allora occorre parlare dell'insieme della scatola muraria e di ciò che ancora c'è a disegnare una "prospettiva" la cui omologia con la 'Trinità' di Santa Maria Novella diviene inevitabile: la presenza dell'altare e del Crocifisso che ne definisce e materializza l'assialità e la centralità. Qui a Pescia non ci sono problemi di collocazione del "punto di vista", non c'è da discettare com'è stato per l'affresco masacesco: qui il punto di vista del-

l'impianto prospettico che ne risulta è semplicemente quello dell'osservatore che dalla chiesa guarda la Cappella.

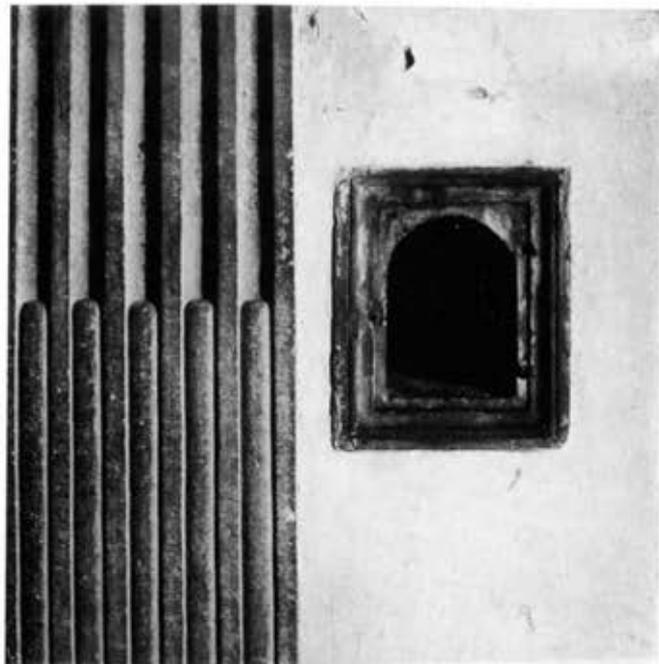
E per valutare quanto importante siano le due pareti laterali aperte (e quanto raffinata questa intuizione sollecitata dalle necessità pratiche che sappiamo) non c'è che provare ad immaginare quanto ne sortirebbe impoverita ed angusta se le pareti fossero piene e vi fossero tamponamenti fra i montanti lapidei.

La definizione della geometria generativa dell'opera (presente in tutte le fabbriche brunelleschiane, così da assurgerla a dato distintivo) è qui ben presente: nella pavimentazione le basi delle colonne e dei pilastri sono raccordate da fasce di pietra e il sacello Cardini è realizzato da una serie di cerchi concentrici in dicromia bianco-verde, dalla quale affiora, sollevandosi beffardamente per metà dal piano del pavimento un teschio, "mutando una figurazione meramente rettorica e simbolica (il cerchio tracciato sul pavimento) in un realistico ed agghiacciante *memento mori* pronunciato dalla stessa bocca clamante della Morte sulla soglia del mondo dei trapassati (figg. 12 e 13).

Un'invenzione che non può, per la sua concentrazione di significati sapientemente tradotti in mera forma (per di più geometrica), essere ricondotta ad altri che alla mente inquieta e beffarda di Filippo, almeno come concezione generale, e della quale il figlio si sarebbe ricordato traducendola in pratica alla prima tomba che gli fosse stata commissionata... " (Morolli).

Non si può non condividere la lucida osservazione del Morolli, purtroppo condizionata dal creder la data dell'architettura della Cappella coincidente col 1451.

Ma ancora di due argomentazioni del Morolli — proprio perché assai pungenti e culturalmente cattivanti — dobbiamo ancora dire: delle "ortodosie albertiane" nella Cappella e segnatamente, della presunta derivazione dal portale albertiano di Santa Maria Novella, della eterodossia brunelleschiana dell'architrave (a contenere la volta a botte) su colonne ed invece della derivazione di questo tema della Cappella Rucellai in San Pancrazio.<sup>33)</sup> Occorre semplicemente notare che l'architetto della Cappella Cardini non aveva scelta per l'uso del pilastro binato: il quale nasce dal rapporto fra l'altezza della spalla della Cappella e lo spessore del muro (in quanto alla presenza della rudentatura (fig. 22) c'è solo da dire che basta guardare a quasi tutti i montanti delle fabbriche brunelleschiane per avvertirne la presenza); per quanto riguarda la botte su colonne trabeate non c'è che da guardare alla 'Trinità' di Santa Maria Novella: se si crede che quell'impianto (e la sua rappresentativa prospettica) siano di paternità brunelleschiana non si vede come non si debba credere altrettanto per l'impianto pesciatino. Ma, al solito, tutto muove da un pregiudizio sulle date, perché se si riconduce — com'è da ricondurre — la Cappella Cardini al 1440, le valutazioni si ribaltano e sono gli impianti albertiani



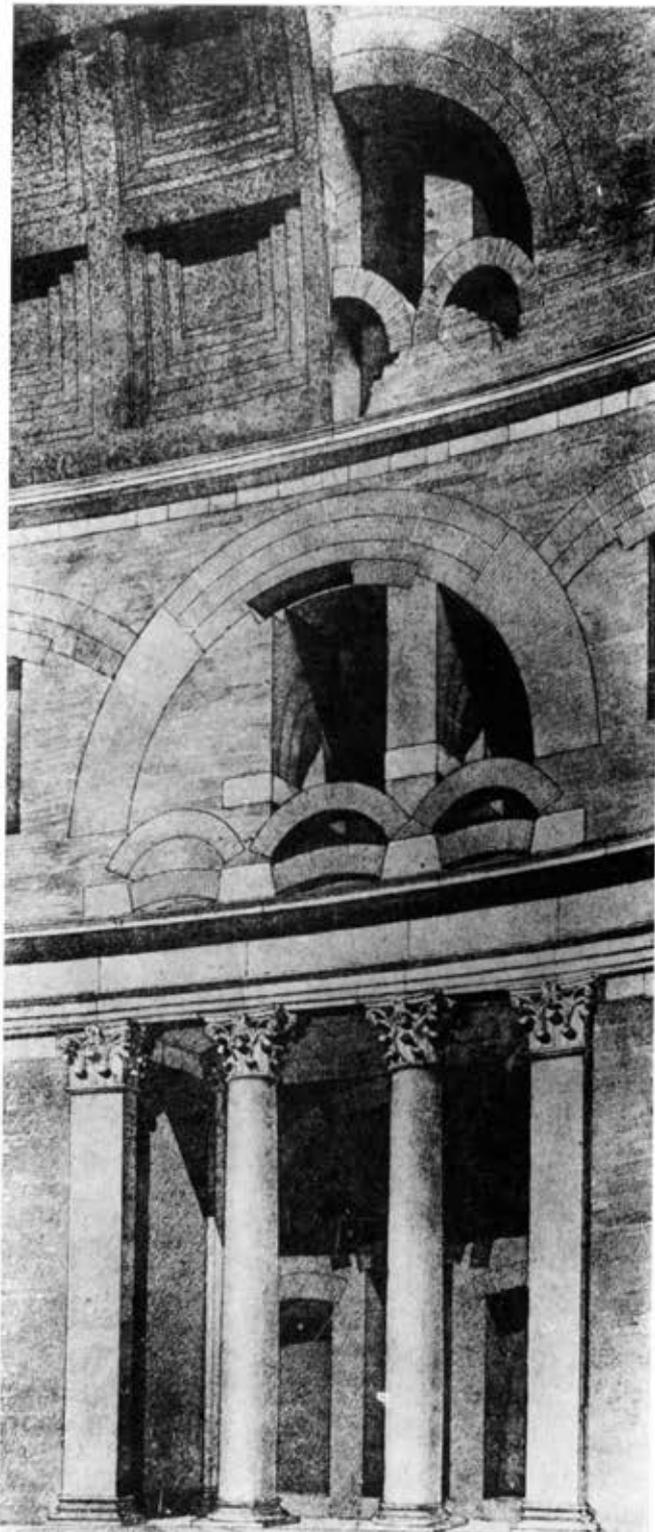
22 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
DETTAGLIO DEL RISVOLTO INTERNO  
DELL'ANGOLATA SINISTRA DELLA FACCIATA  
Si noti la rudentatura del pilastro. Il tabernacolo, certamente contemporaneo alla Cappella, è in marmo rosso.

(1448-1470? e 1447) a seguire i precedenti brunelleschiani.

L'occasione consente una riflessione su coloro che, forse un po' troppo scolasticamente, si rifanno ai wittkoweriani "principi architettonici dell'Umanesimo"<sup>34)</sup> (per l'Alberti la colonna postula l'architrave, il pilastro — *columna quadrangula* — postula l'arco; ma l'ipotesi è semplificativa, tanto è vero che lo stesso Alberti si affretta a dire che la combinazione colonna-arco è accettabile per edifici più piccoli o per le residenze private ("Sed dignissimus in operibus templorum nusquam nisi trabeatae porticus visuntur", Libro VI, cap. 6; ed ancora "Atque praestantissimum quaedam civium porticum trabeatam esse concedet: mediocrorum autem arcuatam", Libro IX, cap. 4).

Del resto, Filippo Brunelleschi era uomo colto ed intellettuale raffinato; conosceva benissimo le testimonianze della classicità ove innumerevoli erano gli esempi di "assemblaggio sintattico" espresso nella Cappella Cardini (dalla redazione dei fornicari parietali di teatri e anfiteatri agli archi trionfali che sarebbe superfluo ricordare).

Ma senza andar a scomodare statistiche di sedimenti più o meno lontani, basta riandare all'edificio che per Brunelleschi fu di acculturazione capitale: il Battistero di Firenze. Le fiancate della Cappella Cardini altro non sono che lo stesso modulo parietale del primo registro a terra dell'interno del battistero (pilastro-colonna-colonna-pilastro), che è poi quello del Pantheon (figg. 19, 23 e 24). E in entrambi i due

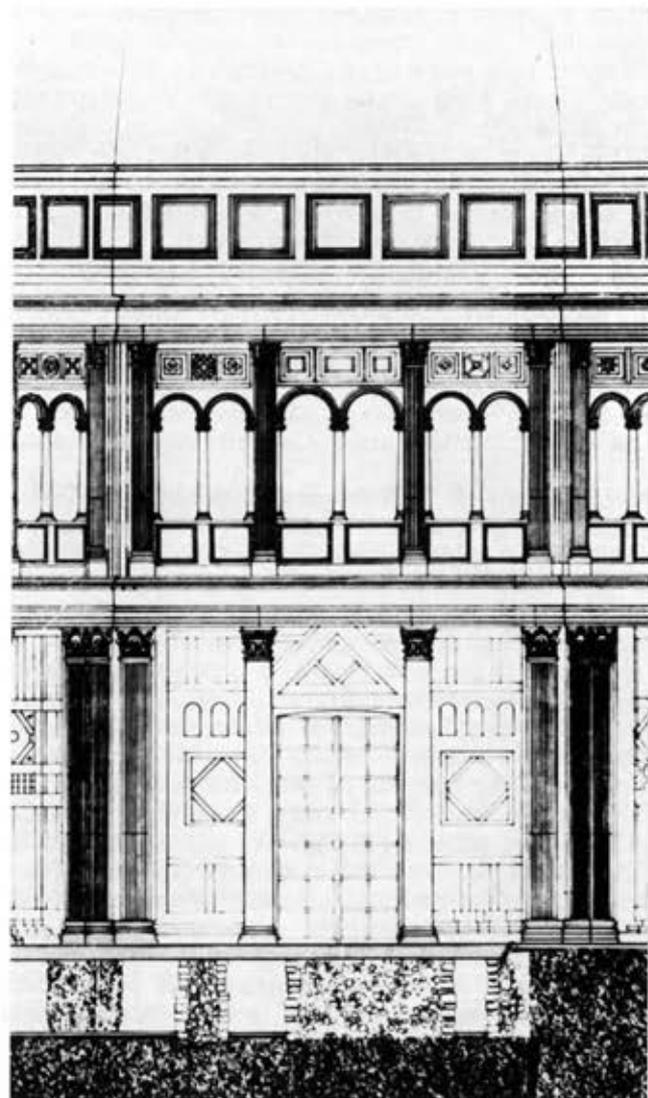


Disegno dimostrativo . ARCH. P.O. ARMANINI, 1891

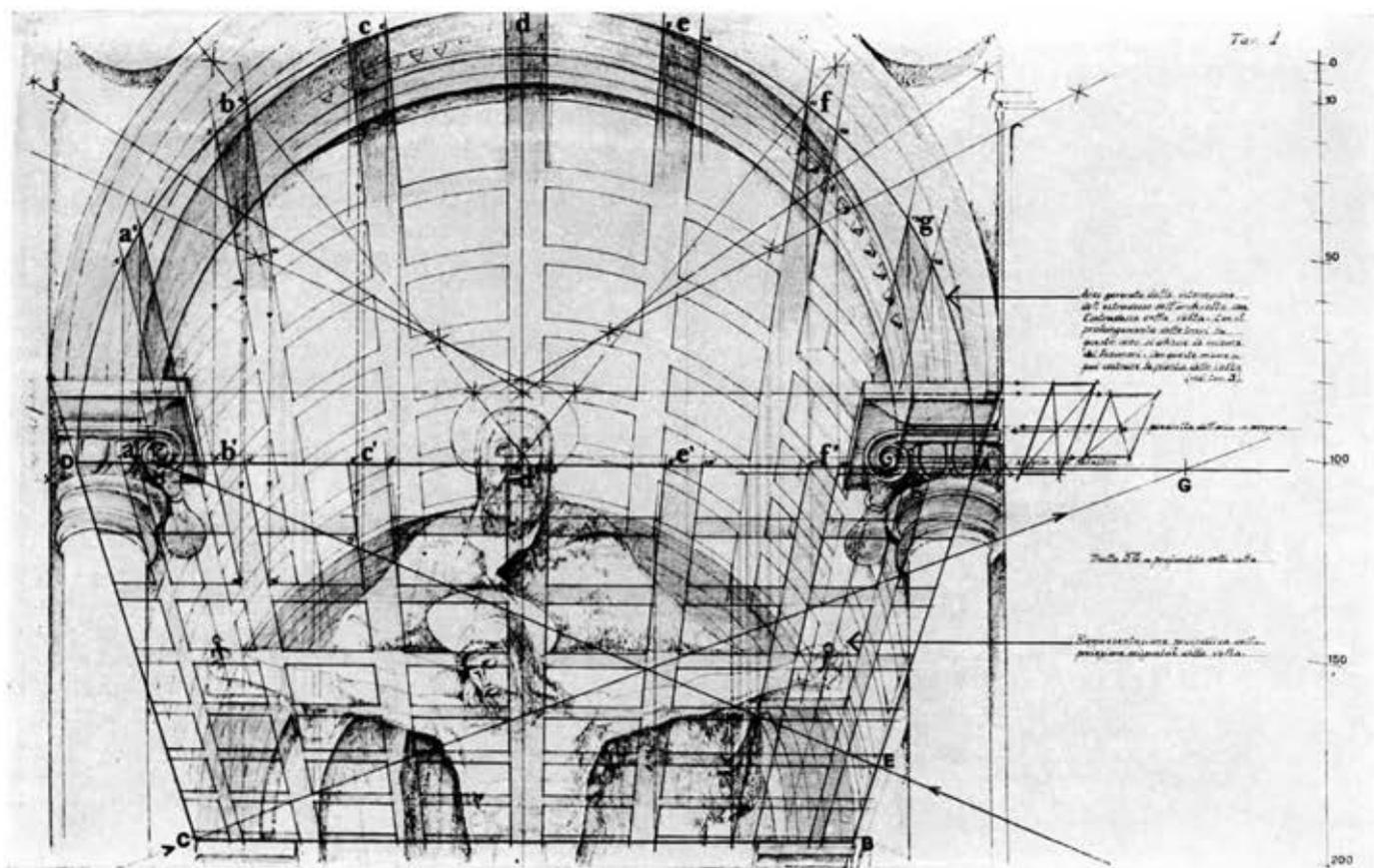
23 - RILIEVO " COSTRUTTIVO " DELLA STRUTTURA  
DEL PANTHEON, ROMA  
Nel registro basamentale è evidente il sistema  
" pilastro-colonna-colonna-pilastro ".  
(da C. PIETRAMELLARA, *Il Battistero di Firenze*,  
in *Quaderni dell'Istituto di Restauro dei Monumenti*, 1978)

illustri e familiarissimi precedenti Brunelleschi aveva certo ben colto la funzione di dilatazione spaziale, di fluidità, che quel sistema consentiva in rapporto allo spazio principale; una sorta di cerniera spaziale (aiutata dalla condizione chiaroscurale) che contiene e dilata nello stesso tempo: esattamente ciò che è riproposto nella cappella della 'Trinità' di Santa Maria Novella e nella Cappella Cardini.

Ed allora va ora affrontata l'omologia fra la 'Trinità' di Masaccio e la Cappella Cardini. Questa è stata da alcuni intuita e tuttavia risolta a favore di un'ipotesi ripetitiva ("Tutta la Cappella Cardini, d'altro canto, ripete l'impianto della Trinità di Santa Maria Novella, quasi riprova, nello spazio costruito, di quello spazio immaginato", Sanpaolesi). L'omolo-



24 - RILIEVO DEL REGISTRO BASAMENTALE  
(SISTEMA PILASTRO-COLONNA-COLONNA-PILASTRO)  
DEL BATTISTERO DI FIRENZE  
(da PIETRAMELLARA, *Il Battistero...*, cit.)



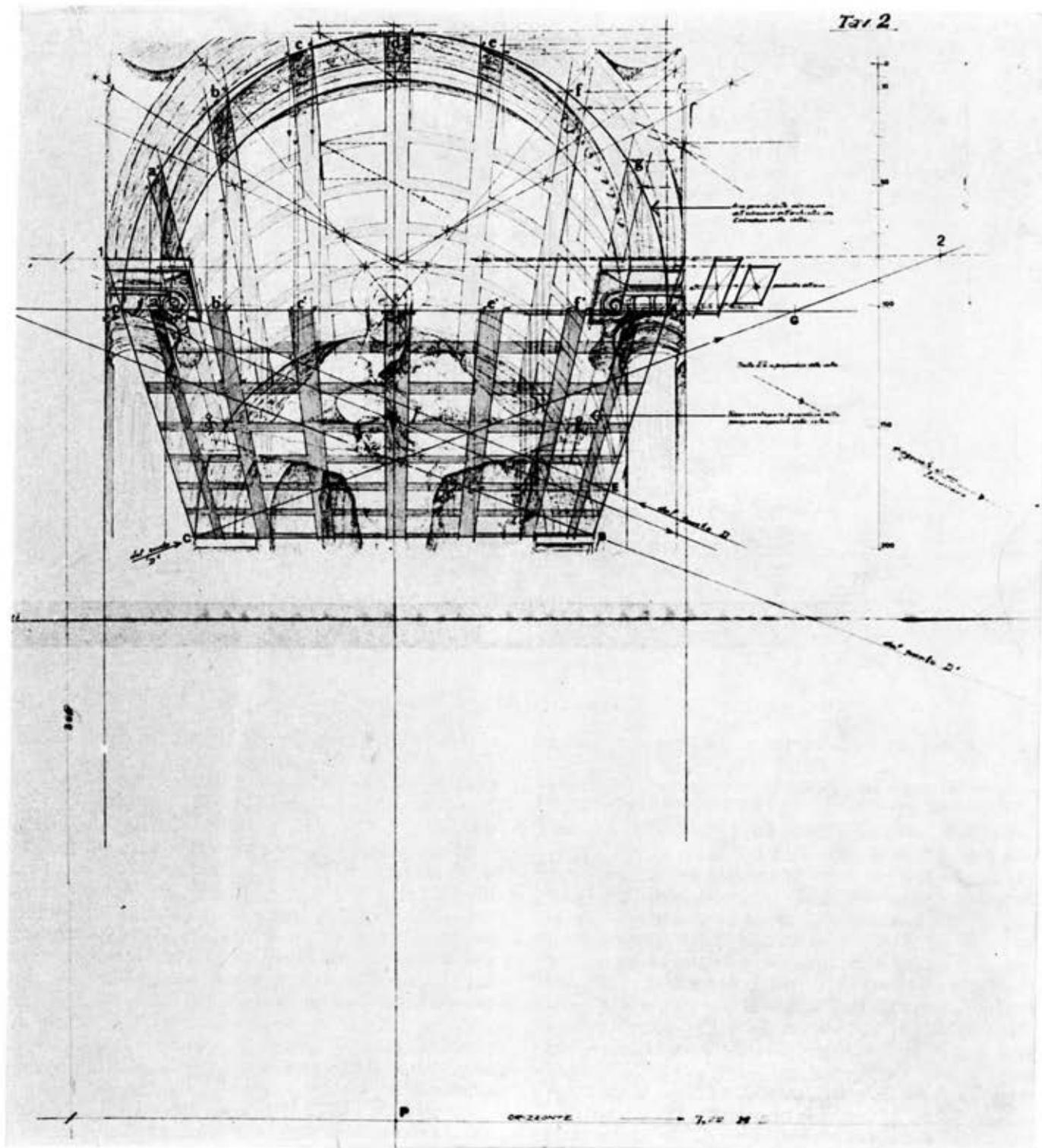
25 - RESTITUZIONE DEL CASSETTONATO DELLA VOLTA  
(disegno Gurrieri-Bigazzi)

gia fra i due impianti è stata puntualmente valutata da chi — come il Sanpaolesi, il Battisti e il Polzer<sup>35)</sup> — ha dato una restituzione in proiezione ortogonale dell'impianto prospettico dell'affresco (procedimento fotogrammetrico). Tuttavia va detto che i risultati sono tutt'altro che coincidenti.

Il Sanpaolesi era forse interessato prevalentemente alla ricostruzione dell'alzato (sezione), della posizione del punto di vista, della distanza di questo dal "quadro". La pianta restituita dal Sanpaolesi (rettangolare) è sommaria, non sono messe in relazione nemmeno le colonne d'alzato con la loro posizione in pianta; i fianchi della cappella (anche se la pianta è riferita all'imposta della volta a botte) sembrano addirittura pieni.<sup>36)</sup> Più rigorosa sembrerebbe la restituzione del Battisti (e G. Degli Innocenti), ove però ci è difficile convincerci di quale fondatezza osa avere la determinazione del terzo decimale nella distanza dell'osservatore dal quadro (m. 8,492) quando la ragionevole tolleranza dell'operazione grafica è quanto meno di diversi centimetri; altrettanto va detto per la pianta che già apprezzabilmente a occhio (e cioè ancor prima del procedimento grafico) non può esser quadrata. Non resta dunque che mettere a confronto le descrizioni dei procedimenti adottati, in modo da veder dove

ci si discosti. Intanto, anch'io (con l'aiuto di Antonio Bigazzi) ho tentato una restituzione, con risultati — ritengo — di un certo interesse (figg. 25-28).<sup>37)</sup> Soprattutto interessa notare che la pianta della scatola muraria è rettangolare e non quadrata e che l'architravatura piana dei due fianchi ha appoggi indipendenti dai capitelli delle colonne che disegnano l'arcata di prospetto e quella di fondo; dal punto di vista costruttivo la volta, insomma, ha le imposte arretrate rispetto al fronte: ciò suppone uno schema di impianto ove potrebbe essere benissimo contenuta una eventuale colonna centrale che non sarebbe visibile nella prospettiva. Questo è un dato fino ad oggi mai rilevato che, per un verso sottolinea l'idea delle due pareti filtranti a dilatare lo spazio ai lati, per un altro verso introduce una piccola differenza nello schema tipologico.

Certo è che, al di là di ogni esegesi sul particolare dell'impianto (che vedremo più avanti) qui siamo di fronte a due intuizioni di valore capitale ove il modello generativo non può non essere stato che uno solo. E se ora dobbiamo ragionevolmente accettare la data del 1440 (Brunelleschi vivo e nel pieno della sua attività) per la Cappella Cardini (piuttosto che l'errata 1451 dell'epigrafe in parete) decade automa-

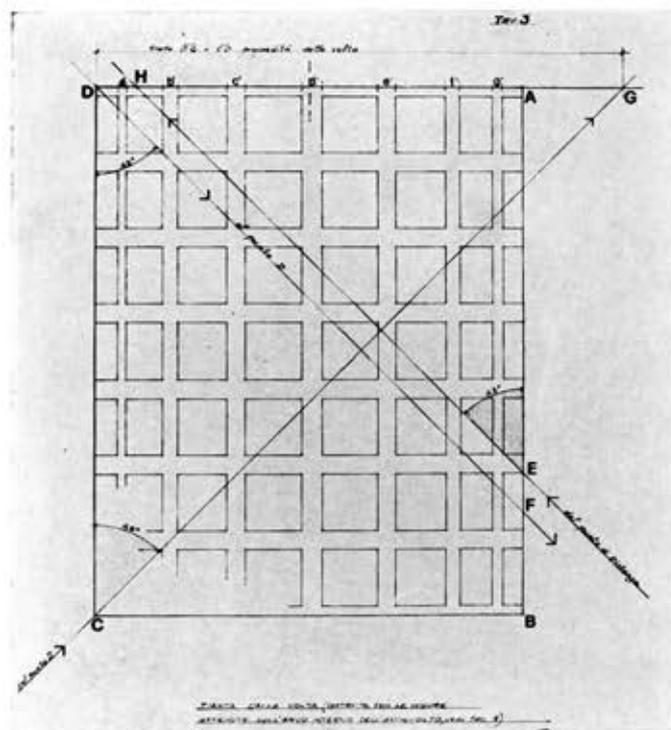


26 - DETERMINAZIONE DELL'ORIZZONTE  
(disegno Gurrieri-Bigazzi)

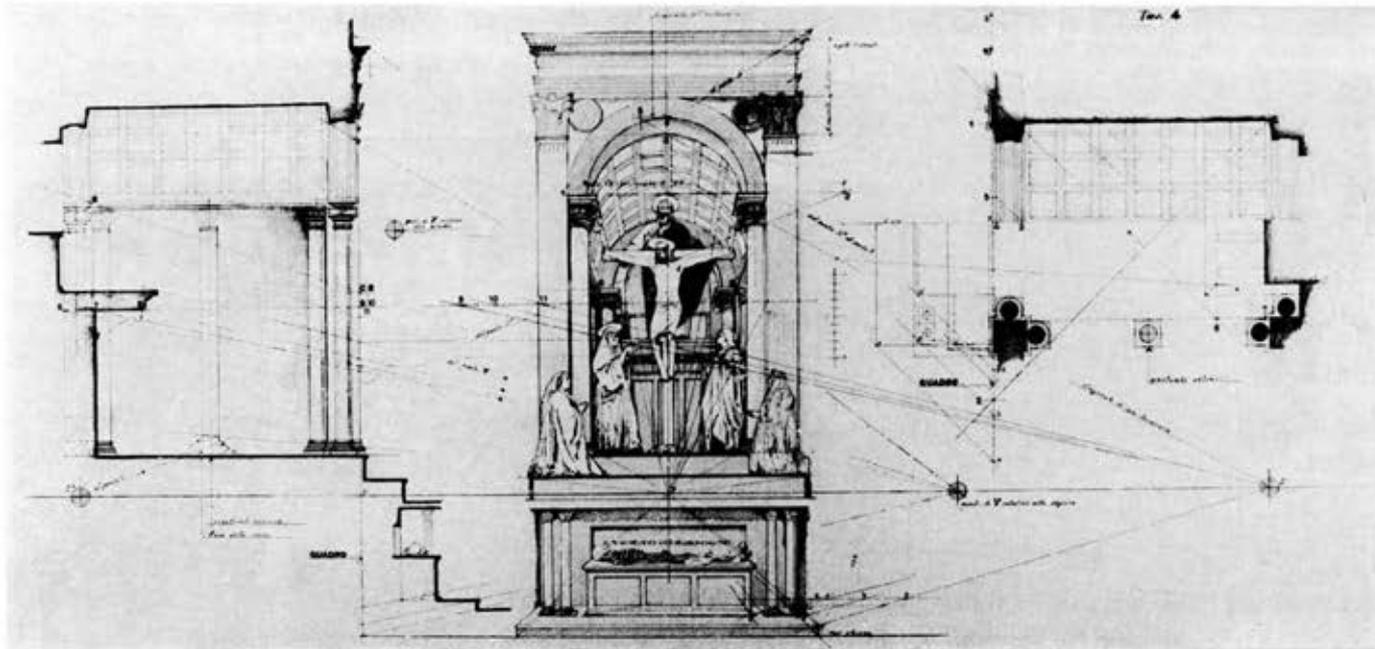
ticamente ogni ipotesi di altra partecipazione ideologica e professionale per la sua realizzazione architettonica. Al momento in cui, restando disponibili le 20 braccia della superficie degli Orlandi, si iniziano i lavori, è impensabile che l'idea brunelleschiana fosse mandata ad effetto da altri: o comunque non in misura diversa da quanto accadeva con le altre fabbriche di Filippo, nella logica di organizzazione del cantiere rinascimentale e della gerarchia delle maestranze (compresa la ragionevole partecipazione del Buggiano).

Fra l'altro, intorno al 1440 Filippo ha una notevole mobilità, è spesso a Vicopisano e a Pisa, è a Carrara per ispezionare le cave di Campiglia Marittima; ed è anche l'anno in cui è installato il lavamani della Sacrestia del Duomo scolpito dal Buggiano.

Senza contare che laddove da una semplice "scultura architettonica" come può essere considerato il lavamani, si passa ad un'architettura (che implica problemi statici, strutturali, compositivi) come nello stesso Pulpito di Santa Maria Novella si chiede a Brunelleschi di fare il modello ligneo (e lo si paga "un fiorino largo", agosto 1443) anche se l'esecuzione sarà affidata al Buggiano. Non può non esserci dunque, un comune modello ligneo — e brunelleschiano — per il comune impianto architettonico della pittura murale di Santa Maria Novella e della Cappella Cardini a Pescia.



27 - PROIEZIONE ORIZZONTALE DEL CASSETTONATO DELLA VOLTA A BOTTE (disegno Gurrieri-Bigazzi)



28 - TAVOLA GENERALE CON LA RESTITUZIONE FOTOGRAMMETRICA DELLA PIANTE E DELLA SEZIONE  
Le restituzioni fotogrammetriche fin qui proposte hanno dato risultati leggermente diversi: per questo motivo e per consentire confronti nel disegno sono lasciate le tracce del procedimento. Si noti come la più arretrata posizione dell'architrave su cui imposta la volta consente la ragionevole presenza di una colonna intermedia nella parete laterale; questa colonna è necessaria strutturalmente per il rapporto fra le parti, in ragione dello sviluppo longitudinale dell'architrave.  
(disegno Gurrieri-Bigazzi)



29 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
PRIMA DEI RESTAURI DEGLI ANNI '20

*La foto consente di vedere, con sufficiente precisione, le varie parti lapidee che costituiscono la redazione della facciata che si apre sull'aula della chiesa di San Francesco. In alto, la cornice terminale della trabeazione è costituita da sei pezzi; il fregio, originariamente in tre pezzi, si è poi fratturato a sinistra, in corrispondenza della lettera "C"; l'architrave in due pezzi; l'archivolto in tre pezzi. La palese mancanza di assialità fra la testa del cherubino del fregio e la chiave fogliacea al centro dell'archivolto dà conto di un montaggio dei vari pezzi non troppo rigoroso.*  
(foto Alinari N. 8399)

Si può obiettare che l'affresco di Masaccio non è databile oltre il 1428 (e più credibilmente — secondo il Sanpaolesi — al 1425) e che la Cappella pesciatina si realizza nel '40: ma ciò può essere irrilevante, sia perché Berto Cardini è già a Pescia nel '20 in società con gli Orlandi, sia perché dalla messa a punto di un modello (progetto) alla sua realizzazione — soprattutto quando il materiale ha da essere approvvigionato e lavorato altrove — correva non poco tempo (si pensi alla lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore).

C'è poi la cromia dei materiali impiegati che rende indissolubili le due opere. Il colore "cinabrese" degli archi, dei capitelli, delle patere e della mensa della 'Trinità' di Santa Maria Novella altro non sono che i "marmi rossi" — forse di Strada in Chianti — presenti nella splendida mensa, nei cherubini, nel tabernacolo a muro (fig. 22), nel monogramma della Cappella Cardini.<sup>38)</sup>

*Last but not least*, il valore ideologico e dottrinario della composizione del "sacello umanistico" che lega i nostri due temi. In Santa Maria Novella, secondo una piramide gerarchica vi sono l'eterno Padre e lo Spirito Santo, il Crocifisso, la Madonna e San Giovanni; ai due lati, inginocchiati i committenti (forse un tal Lenzi, gonfaloniere nel 1425); sotto la mensa dell'altare uno scheletro di profilo nel sarcofago con l'ammonitrice "io fui già quel che voi siete e quel ch'io son voi ancora sarete". Uno schema chiaramente piramidale, immagine di sottesa singolare condizione culturale, civile, religiosa: di una stazione "umanistica" ove, appunto, la dimensione dell'uomo è quella stessa della divinità, senza che ciò sia avvertito come blasfemo.

La Cappella Cardini è animata dagli stessi simboli, dalla stessa composizione piramidale, dalla stessa tensione ideale: il Crocifisso resta l'asse portante dell'intero impianto.<sup>39)</sup> Sui rapporti fra il Crocifisso brunelleschiano di Santa Maria Novella (oggi in Cappella Gondi, senza perizoma dall'ultimo restauro), quello dell'affresco nella 'Trinità' di Masaccio e quello della Cappella Cardini dipinto (ma non scolpito) da Neri di Bicci, c'è da augurarsi che l'interesse degli sculturologi non continui a tardare: troppe sono le affinità, le coincidenze antropometriche, i ragionevoli sospetti di un'omogenea paternità per lasciare il problema inaffrontato (fig. 17).<sup>40)</sup>



30 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
DETTAGLIO DELLA TRABEAZIONE DI FACCIATA  
Si noti la leggera asimmetria di montaggio fra il cherubino (e lo stemma Cardini) del fregio e la chiave dell'archivolto.



31 e 32 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI DETTAGLI DELL'ASSEMBLAGGIO COLONNA-CAPITELLO-ARCHITRAVE  
*Si noti come il giunto risultante dall'accostamento dei due pezzi di architrave non coincide con la mezzeria dei capitelli.*



33 e 34 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
*Il rapporto fra l'abaco del capitello e l'intradosso della architrave.*



35 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
IL BALAUSTRIO CENTRALE DELLA MENSA D'ALTARE

*Alcune osservazioni di "grammatica architettonica".*

Va subito detto che l'impressione generale è che alla lucida intuizione compositiva dell'architettura della Cappella, ad una buona realizzazione scultorea dei pezzi lapidei (che diventa ottima e raffinata nell'insieme dell'altare), non sempre corrisponde un montaggio di adeguata attenzione. In particolare il disegno del fregio nella trabeazione di facciata (ove sono i festoni distanziati da testi di puttini e ove si legge "COL TEMPO") è disassato rispetto alla mensola di chiave che marca la mezzeria dell'arcata (figg. 29 e 30): di conseguenza anche la cornicetta fogliacea e il cordoncino-fusaicea sono mal raccordati; imprecisa è anche la dimensione dei sei architravi che reggono ai fianchi longitudinali della Cappella la volta a botte: non c'è esatta corrispondenza con l'intercolumnnio, così che il giunto di attestatura fra un pezzo e l'altro non corrisponde alla mezzeria del capitello, con la conseguenza che il disegno di intradosso viene in parte coperto dall'abaco dei capitelli (figg. 31-34).

Tutto ciò fa pensare che i pezzi siano stati lavorati altrove (cioè non a piè d'opera) e montati con una tolleranza che, certo, una direzione dei lavori ininterrotta del Brunelleschi non avrebbe consentito.



36

36 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI - DETTAGLIO DI UN BALAUSTRIO DELLA MENSA D'ALTARE



37

37 e 38 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI - DETTAGLI DI BALAUSTRIO (CON SOLUZIONE STRIGILATA)  
DELLA MENSA D'ALTARE



38



39

39 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI - PARTICOLARE CON I CAPITELLI BINATI, LA TRABEAZIONE E L'IMPOSTA DEL SOTTARCO NELL'ANGOLATA DI FACCIATA



40

40 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI - DETTAGLIO DELLA SOLUZIONE BASAMENTALE  
*Pilastro e semicolonna in pietra serena appoggiano sui gradini in marmo rosso: lo stesso marmo realizza lo stretto campo di raccordo fra i due montanti architettonici.*

Di estrema raffinatezza invece l'altare, in marmo rosso, di forma quadrata (3 braccia di lato), monolitico, appoggiato su cinque splendidi balaustri, quattro dei quali (agli angoli) a foggia di candelieri e uno (al centro) a forma di anfora biansata; tutti con la parte alta strigilata, secondo un linguaggio classico davvero archeologizzante (figg. 9, 35-38). Brunelleschi ci aveva abituati ad altari e mense raffinatissimi: basti quello centrale della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo, sotto cui è collocato il sarcofago di Giovanni d'Averardo de' Medici (1443, associato anche alla collaborazione del Buggiano). Qui, nell'intradosso della mensa e nei collarini dei balaustri abbiamo cercato invano una data, una sigla.

Per i capitelli occorre fare una distinzione, notando cioè che quelli accoppiati dell'arcata principale sopra le paraste sono abbastanza diversi dai quattro delle colonne dei fianchi.

I primi (fig. 39) sono assai raffinati e decisamente brunelleschiani (omologati da Filippo, potremmo quasi dire) e coincidono perfettamente con quelli dell'angolata interna che apre la scarsella nella Cappella Pazzi.<sup>41</sup> La coincidenza è indiscutibile e fuori discussione, basta guardare al doppio ordine a passo sfalsato delle foglie d'acanto e alla coppia di caulicoli che s'incontrano in mezzzeria; questo capitello può essere considerato una sorta di "firma" nella gram-



41 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO, CAPPELLA CARDINI  
DETTAGLIO DI FACCIATA  
*Il cherubino e l'arme Cardini risolvono plasticamente il triangolo curvilineo fra l'architrave, l'archivolto e la semicolonna.*

matica lapidea brunelleschiana: si ritrova nella Sacrestia Vecchia, in San Lorenzo, nell'Ospedale degli Innocenti e persino nelle tribune morte di Santa Maria del Fiore.<sup>43)</sup> Del resto, con quel lessico lapideo della Cappella Pazzi ci sono altre affinità, come il disegno dell'intradosso dell'arco scandito da quei "bottoni" che appaiono, appunto, anche nelle architravi della Cappella Cardini.

I capitelli delle colonne che impostano la volticciola a botte (figg. 31-34)<sup>43)</sup> sono capitelli "rinascimentali" (nel senso di essere improntati agli ordini antichi ma di avere, nei dettagli, carattere del tutto speciale), inconsueti però nel repertorio brunelleschiano.<sup>44)</sup> Va inoltre sottolineato l'estremo rigore (e la raffinatezza) con cui è risolto, alla base a terra, il rapporto fra la pedana in marmo dell'altare, la base del pilastro e la semicolonna: da entrambi i lati una piccola fuga distanzia i due elementi e i due materiali, esaltandoli entrambi nella loro individualità di differenti membrature architettoniche: a dire ancora della esperienza professionalità dell'architetto (fig. 40).

Resta da dire dei triangoli curvilinei della facciata della Cappella Cardini, e dei cherubini che ne risolvono plasticamente la superficie fra l'intradosso dell'architrave e l'estradosso dell'arco (fig. 41); ma questo è tema già affrontato e risolto dal Brunelleschi nella Sacrestia Vecchia nelle specchiature laterali della facciata interna su cui si apre l'absidiola.

Come si vede un rigoroso repertorio brunelleschiano che non lascia spazio ad altre paternità.

### Epilogo.

La Cappella Cardini, dunque, è da considerarsi opera della maturità di Filippo Brunelleschi; un modello (ligneo), secondo consuetudine, dovette essere alla base dell'opera che, per le omologie geometrico-spaziali, per i dati sintattici e grammaticali con l'impianto architettonico della 'Trinità' di Santa Maria Novella, è ragionevole pensare sia stato comune alle due opere. Anzi, l'occasione a riflettere, sul tema comune, torna ad insinuare se alla base della "rappresentazione illusionistica" dell'affresco a parete non vi siano state circostanze pratiche non superate: più esplicitamente, c'è da chiedersi se — posto che sicuramente si disponeva di un modello —<sup>45)</sup> alla base della decisione di realizzare l'affresco piuttosto che una cappella in muratura non si pervenne per evitare l'alterazione di parte del chiostro che allora era già addossato al fianco sinistro della basilica. Se così fosse davvero stato, c'è da esser lieti di quelle impeditive "circostanze pratiche" che consentirono la realizzazione di quel capitale manifesto rinascimentale.

Ma allora, manifesto altrettanto paradigmatico, è la Cappella Cardini. Perché con quello stesso livello — ideologico ancor prima che architettonico —, forse approntato intorno al 1427, si realizza a Pescia ciò che si era affrescato su muro a Firenze. Analogamente a quanto accadeva altrove, i modelli di Filippo anda-

vano ad effetto con la collaborazione del Buggiano, limitatamente però alle sculture o alle sculture architettoniche.

A Pescia, la Cappella Cardini la si realizzava intorno al 1440, quando Filippo ha alle spalle la costruzione della Sacrestia Vecchia e ha finito di voltar la cupola (anche se ancora mancante la lanterna), ha iniziato a rizzare la Cappella Pazzi ed attende alle due grandi basiliche.

La geometria generativa è quella — chiarissima e immediata — delle fabbriche brunelleschiane, gran parte degli elementi architettonici assolutamente propri al suo repertorio, i materiali quelli dell'ambiente fiorentino, alcuni dettagli (come i balaustri dell'altare) di quel classicismo archeologizzante nel quale, prima di altri, Filippo volle esprimersi, ed anche se, in alcuni dettagli di montaggio — come nel rapporto capitelli architravi dei fianchi — si ha una leggera caduta di qualità, ciò dimostra soltanto ciò che sapevamo già e che è ancora vero oggi per chi ha esperienza nella "direzione dei lavori": che l'architettura è anche risultato di un collettivo di lavoro ove, assistenti e collaboratori lasciano la loro traccia. Ciò nulla toglie ed anzi ancor più "umanizza" questo capolavoro che, come pochi altri, riassume i principi generali dell'Umanesimo, fuori ed oltre le contingenze temporali.

Ce n'è abbastanza per ricondurre responsabilmente questa cappella nel catalogo delle opere del Brunelleschi.

1) AA.VV., *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo* (Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 16/22 ottobre 1977), 2 voll., pp. 1006, Firenze 1980.

2) AA.VV., *Atti del convegno su Andrea Cavalcanti detto "il Buggiano"* (Buggiano Castello, 23 giugno 1979), Rastignano - Bologna 1980.

3) Mi riferisco a: F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani*, Roma 1979; G. MOROLLI, *Ortodossie albertiane nella "brunelleschiana" Cappella Cardini a Pescia*, in *Atti del convegno su Andrea Cavalcanti...*, cit. pp. 47-60.

4) Si vedano: G.C. ARGAN, *Brunelleschi*, Verona 1955; P. SANPAOLESI, *Brunelleschi*, Firenze 1962; E. LUPORINI, *Brunelleschi, forme e ragione*, Milano 1964; E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976; C.L. RAGGHIANI, *Filippo Brunelleschi. Un uomo un universo*, Firenze, 1977.

Per la bibliografia brunelleschiana disponiamo oggi — com'è noto — del capitale lavoro di C. BOZZONI e G. CARBONARA, *Filippo Brunelleschi, Saggio di bibliografia*, 2 voll., Roma 1978, a cui ovviamente si rimanda.

5) Basti, uno per tutti, un passo del Sanpaolesi: "Questa cappella [quella affrescata da Masaccio, n.d.A.] che tiene ancora della Cappella Barbadori, anticipa anche quella che il Buggiano costruirà a Pescia in S. Francesco, quasi certamente utilizzando uno schizzo o un'idea del maestro" (SANPAOLESI, *op. cit.*, p. 52).

6) R. LIEBERMAN, *Brunelleschi and Masaccio in Santa Maria Novella*, in *Cultura e Istituzioni nell'Ordine Domenicano tra Medioevo e Umanesimo, studi e testi, Memorie Domenicane*, Nuova serie, 1981, 12, pp. 127-139.

Si tratta di un saggio di grande interesse che, in un certo senso, riassume la problematica sulla Trinità di Santa Maria Novella, già affrontata dalla Schlegel, Saalman, Sanpaolesi, Battisti, Kern, Janson, de Tolnay, Coolidge, Dempsey ed altri.

Per comodità del lettore (evito la ripetizione degli studi monografici già citati) riporto i contributi specifici: G.J. KERN, *Das Dreifaltigkeitsfresco von S. Maria Novella, eine perspektivisch architekturgeschichtliche Studie*, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXIV, 1913, pp. 36-58; U. SCHLEGEL, *Oberations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella*, in *Art Bulletin*, XLV, 1983, pp. 19-33; C. DE TOLNAY, *Renaissance d'une fresque*, in *L'Oeil*, 1958, p. 37; H.W. JANSON, *Ground Plan and Elevation in Masaccio's Trinity Fresco*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 83-88; J. COOLIDGE, *Brunelleschi and Masaccio in Santa Maria Novella*, in *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 279-281; C. DEMPSEY, *Masaccio's Trinity: Altarpiece or Tomb*, in *Art Bulletin*, LIV, 1972, pp. 279-281.

7) C. GAYE, *Carteggio inedito di Artisti*, Firenze 1839, I, pp. 143 e 144.

8) Nel 1451 muore Berto Cardini. È sepolto nella cappella e sulla parete di fondo viene murata la lapide circolare in pietra serena, con corona d'alloro lungeggiata ad oro da Neri di Bicci che realizza anche l'affresco con i ritratti di Don Giovanni e Antonio Cardini. Vi si legge: "AD HONOREM - INDIVIDUAE TRINITATIS - IOANNE ET ANTONIUS - CARDINI PRO ANIMA - BENEMERENTIS PATRIS SUI - BERTI COLLENSIS - HOC OPUS FECERUNT - S.A. MCCCCLI".

9) Anzi, più precisamente, a quanto ci dice il Procacci dovremmo parlare di un Andrea di Lazzaro di Cavalcanti (e non Cavalcanti); né tanto meno usare il soprannome "il Buggiano" perché così "non fu mai detto".

Si vedano le fondamentali informazioni su: U. PROCACCI, *Nuovi documenti sul "Buggiano"*, in *Atti del Convegno su Andrea Cavalcanti...*, cit., pp. 11-18.

Nella portata del catasto del 1427 Filippo Brunelleschi scrive: "O' un fanciullo d'età d'anni quattordici, il quale è allevato insino da piccolo; tengolo come figliuolo".

Nel settembre del 1431 Filippo Brunelleschi fa testamento "per mano notarile di maestro Antonio del quartiere di Santo Spirito, nominando Andrea suo erede universale, fatta eccezione per alcuni legati. Nel catasto del febbraio 1446/47 Andrea si dichiara "erede di Filippo di Ser Brunellesco... charta per mano di ser Bartolomeo di maestro Antonio di San Miniato"; ed ancora "...io Andrea sopradetto per me medesimo sono un povero gharzone con Filippo allevato e solamente il mio desiderio è di poter fare honore alla sua buona memoria...".

Occorre tuttavia ricordare il passo vasariano che riguarda Andrea: "Ebbe un discepolo del Borgo a Buggiano [è una località fra Montecatini e Pescia, n.d.R.], il quale fece l'acquaio della Sagrestia di S. Reparata con certi fanciulli che gettano acqua, e fece di marmo la testa del suo maestro ritratta di naturale, che fu posta dopo la sua morte in S. Maria del Fiore, alla porta a man destra, entrando in chiesa..." (G. VASARI, *Le vite, Vita di Filippo Brunelleschi*; fra le tante edizioni cito quella curata da A.M. Francini Ciaranfi, Firenze 1963, II, p. 357).

Andrea di Lazzaro nasce nel 1412 e muore nel febbraio 1462. Per più estesi ragguagli documentari si veda: F. QUINTERIO, *Andrea di L.C.*, in BORSI, MOROLLI, QUINTERIO, op. cit., pp. 247-259. Ma per il garbo e la nessuna presunzione si veda anche: G. CALAMARI, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano e la sua opera in Pescia*, Pescia 1923; G. SALVAGNINI, *Pescia, una città*, Firenze 1975, pp. 124-128.

10) Sostanzialmente: F. GALEOTTI, *Memorie di Pescia*, ms. nella Biblioteca Capitolare di Pescia, 1659; P. PUCCELLI, *Memorie dell'insigne e nobile terra di Pescia*, Milano 1664; P. BUONVICINI, *Memorie di Pescia*, ms. nella biblioteca Comunale di Pescia (I, B, 7), 1692; P.O. BALDASSERONI, *Istoria della città di Pescia e della Valdinievole*, Pescia, 1784.

11) E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico della Toscana*, Firenze 1883-1845. Emanuele Repetti nativo di Carrara studiò l'arte farmaceutica a Roma e la esercitò a Firenze nella farmacia di San Paolino; accompagnò la sua professione con la compilazione del *Dizionario*. Fu operoso accademico dei Georgofili (di cui fu anche segretario) ed erudito collaboratore dell'*Antologia* di G.P. Vieusseux.

L'opera del Repetti fu poi raccolta in sei volumi che ne costituiscono la redazione più nota: a tale notorietà ha contribuito non poco la benemerita ristampa anastatica voluta dalla Federazione delle Casse di Risparmio della Toscana (Sancasciano - Firenze, 1972).

Le pagine che riguardano Pescia sono le 113-137 del IV volume e datano al 1841. Dunque subito dopo le notizie del Gaye (1839), così fresche e recenti da non esser certo messe in dubbio. Il passo che ci interessa è a p. 122.

12) Questa volta Vasari non ha alcuna colpa e non può essere implicato nel pasticcio Gaye-Repetti. Infatti, il passo in questione riguarda Giuliano di Baccio d'Agnolo e così dice: "Ed avendo in quel tempo messer Baldassarre Turini da Pescia a collocare una tavola di mano di Raffaello da Urbino nella principale chiesa di Pescia, di cui era proposto, e farle un ornamento di pietra intorno, anzi una cappella intera ed una sepoltura, condusse il tutto con i suoi disegni e modelli Giuliano, il quale rassettò al medesimo la sua casa di Pescia con molte belle ed utili comodità" (VASARI, op. cit., IV, p. 568).

La cappella esiste tutt'oggi, la tavola raffaellesca era quella già della famiglia Dei, cioè la "Madonna con Baldacchino" oggi a Pitti a Firenze. Il monumento funebre è di Raffaello da Montelupo. Come ben si vede siamo un secolo dopo e non c'è alcuna obiettiva ragione di equivoco.

13) Fra questi citiamo l'Ansaldoi:

"La storia artistica sarebbe rimasta priva di sicure notizie sull'esser di questo valente artefice di Valdinievole, se Gaye non avesse in prò dell'Arti Belle pubblicato un prezioso carteggio inedito... Se queste sole sono le opere che registra la storia di Andrea Cavalcanti del Borgo a Buggiano, pure talvolta non è da tacere che il rammentato Gaye inclina a credere avere esso condotto a Pescia la chiesa di San Pietro e Paolo, ritenuta da alcuni opera del Brunelleschi. Ma il Gaye la crede invece del Buggiano, similmente lo stesso autore dice esser del Buggiano una specie di tempietto eretto dentro il duomo della città di Pescia dai fratelli Cardini nel 1451... parmi in ciò abbia errato e abbia forse voluto alludere alla sontuosa cappella Cardini nella chiesa di San Francesco a Pescia, opera del secolo XV". Non contento l'Ansaldoi aggiunge: "Per fare cosa gradita agli amatori d'Arti Belle ho creduto bene riportare per l'intero la nota del Gaye sull'estetica dell'oratorio di San Pietro e Paolo e della Cappella Cardini, gl'intelligenti potranno giudicare se desso abbia colto nel segno". (G. ANSALDI, *Cenni biografici dei personaggi illustri della città di Pescia e dei suoi dintorni*, Pescia 1872).

Citiamo il Biagi:

"Ser Francesco Galeotti ordinò per testamento edificare e dotare codesta chiesa [la Madonna di Piè di Piazza] nel 1443 e da Antonio di Goro suo genitore fu dato principio alla fabbrica, su disegno, come alcuni hanno scritto, di Filippo Brunelleschi. Ma ormai, dopo il Gaye, crederei che codesto elegante oratorio sia piuttosto da attribuirsi ad Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano dal suo luogo di nascita... Del resto se lo stile mostra esser l'oratorio probabile opera del Cavalcanti, un po' di critica ci assicura che Filippo di ser Brunellesco morto il 16 aprile 1446, non poteva nel 1447 edificarlo... A sinistra vicino all'ingresso è la vaghissima cappella tutta in pietra serena che nel 1451 i fratelli Giovanni e Antonio Cardini fecero edificare "pro anima patris" ad Andrea Cavalcanti del Borgo a Buggiano". Come si vede ogni incertezza scompare: "...Ma ormai dopo il Gaye..."; il dubbio è ormai divenuto certezza. (G. BIAGI, *In Val di Nievole*, Firenze 1901).

Citiamo il Nucci:

"Ma poi bella di quella bellezza cui non aggiunge pregio all'età è la Cappella che Antonio e Giovanni Cardini fecero erigere in questa chiesa nel 1451. Fu attribuita un tempo a Filippo Brunelleschi, parimenti all'architettura dell'Oratorio di Piè di Piazza, ma studi più recenti l'attribuiscono ad Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano...". (E. NUCCI, *Guida storico artistica di Pescia e della Valdinievole*, Pescia 1933).

14) J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, ed. Firenze 1967, p. 335.

15) I *Ricordi di Architettura* uscirono, in 4<sup>o</sup> grande a cura di una Società Editrice animata da E. Bartoli, C. Corinti, R. Mazzanti, G. Roster. Il fascicolo ove fu pubblicata la Cappella Cardini è quello dell'Anno XIII (1892-93), tavv. 10-13.

16) Vi sono rilievi, ricostruzioni congetturali, sezioni, dettagli utili della trabeazione, della mensa d'altare, dei balaustrati, degli archi e dei capitelli.

17) Possiamo citare Pietro Toesca nell'*Enciclopedia Italiana* (1926-1936) per la totale omissione della Cappella Cardini nel ricordare omologhi impianti architettonici per l'affresco masacesco della 'Trinità' di Santa Maria Novella. Sempre nella stessa enciclopedia, alla scheda dedicata a Pescia, Antonio Mancini cita: "Degna di menzione la Cappella Cardini di bella architettura brunelleschiana, forse di Andrea Cavalcanti detto il Buggiano..."

Anche Luisa Becherucci parlando del Cavalcanti (*Enciclopedia Italiana*) così commenta: "Gli si attribuiscono inoltre un putto marmoreo nel museo Jacquemart André di Parigi, a Cercina, presso Firenze, la porta della chiesa; un camino e un lavabo nella canonica, l'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo a Pescia detto la Madonna di Piè di Piazza e la Cappella Cardini nel duomo della stessa città...". Dobbiamo dedurre che la Becherucci non aveva avuto ancora occasione di controllare personalmente la nostra cappella, altrimenti l'avrebbe più giustamente collocata in San Francesco e non in Duomo. Peccato, perchè un parere diretto di una scultoreologa come la Becherucci sarebbe stato di grande utilità.

18) A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana - L'architettura del Quattrocento*, VIII, parte 1, pp. 364-389.

19) Così il Venturi sull'affresco masacesco:

"Mentre attendeva a questi affreschi monumentali [Cappella Brancacci], Masaccio ne dipinse un altro, ora nell'entrata di Santa Maria Novella, la Trinità. Sotto una volta a lacunari, veduta in prospettiva illusoria, s'innalza Cristo solenne, non più gracile come lo rappresentò Masolino in San Clemente a Roma, ma grande, come in maestà sulla croce. L'Eterno apre le braccia e sembra accogliere il Crocifisso nell'ampio manto. Di qua e di là del legno, Maria e Giovanni, e, davanti al sacro luogo stanno il committente e la sua donna inginocchiati, sono questi due ritratti di persone vive, quali l'arte non aveva ancora avuto in Italia; sembrano staccarsi dai pilastri scanalati su cui spiccano fortemente, animati da devozione, da entusiasmo, come incantati, e sono la realtà stessa in contrasto con la scena ieratica"

20) Del Sanpaolesi si veda: *Enciclopedia Universale dell'Arte, ad vocem Filippo Brunelleschi*, II, pp. 811-830; SANPAOLESI, *op. cit.*, Firenze 1962.

21) La biografia di Piero Sanpaolesi è raccolta nel volume *Scritti vari di storia, restauro e critica dell'architettura di P.S.*, a cura della Facoltà di Architettura, Firenze, 1978 (ma alle stampe nel 1980).

22) SANPAOLESI, *op. cit.*, Firenze 1962, p. 52.

23) Nel trattare il tema *Andrea di Lazzaro Cavalcanti, testimonianze artistiche* in *Atti del Convegno su Andrea Cavalcanti...*, *cit.*, pp. 19-28, così dicevo:

"La Cappella Cardini del S. Francesco di Pescia (tav. XIII, XIV, XV, XVI) è tema importante e suggestivo che altri tratteranno.

Più volte è stato detto della sua omologia con l'impianto della Trinità massacesca e di altro ancora. Non c'è dubbio che qui siamo davanti ad un componimento maturo, chiaramente saldato con l'aula della chiesa grazie ad una "mostra" lapidea ben piantata che è quasi un arco e ad una pedana che si proietta con sicurezza sul piano pavimentale.

Qui appare però quasi il rovescio della Madonna di Piazza: buono e robusto l'impianto sintattico, con non poche incertezze i dati grammaticali.

Si noti, ad esempio, il rapporto sproporzionato fra colonna scanalata e capitello di uno dei fianchi su cui si imposta la volta a botte: non c'è rapporto di modello, il collarino del capitello sguazza nel sommoscapo della colonna. Ed ancora: si analizza la frantumazione quasi grafica della plastica che caratterizza il campo che raccoglie la trabeazione, l'archivolto, la colonna.

Resta semmai quell'angioletto ben in carne che già abbiamo riconosciuto in altre opere del Buggiano. La cappella è datata 1451, come risulta dal campo interno della ghirlanda (tav. XVI) della parete di fondo. E resta, come è stato notato lucidamente da altri, dal Morolli per ultimo ad esempio, una serie di richiami iconologici che legano vita e morte, con qualche ironia verso i vivi ovviamente, com'è in quell'alzarsi del teschio del pavimento a mediare il sepolcro con chi ancora si muove intorno a quell'altare. Questo però dà conto di una carica finemente intellettuale che conoscevamo bene in Filippo ma che sarebbe inedita in Andrea.

Dunque? Il problema è aperto e suggestivo. Ma non potrebbe aiutarci anche il bellissimo crocifisso che è stato da poco restaurato?"

24) E. GAMURRINI, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, Firenze 1671, p. 528.

25) Mi riferisco alle ricerche effettuate dal Lensi Orlandi, riassunte nella sua *Memoria ms.*, presso di me.

26) Sull'argomento si veda lo studio P. PIEROTTI, *Pievi pisane a due navate*, Pisa 1965.

Gli schemi più vicini a quello pesciatino sono rintracciabili nella Pieve di Caprona e in quella di Pugnano, documentate, appunto, dal Pierotti.

27) GAMURRINI, *op. cit.*, p. 528.

È comprensibile come la cessione di quest'area non dovesse precludere la libertà di accesso dalla piazza alla più vasta e preesistente Cappella Orlandi. Ciò è determinante, quale condizionamento progettuale: infatti, la presenza di elementi portanti puntiformi (colonne o pilastri) ai lati della nuova cappella, è l'unica che può garantire la continuità del passaggio. Anzi, a questo punto occorre dire di più: è difficilmente immaginabile una cappella — di intitolazione così capitale come alla 'Trinità' — non chiusa, ai lati, se non per un dato preesistente e condizionante. La cappella, infatti, è per sua originaria natura un piccolo ambiente per il culto o per i morti, tendenzialmente raccolto o a sé stante.

28) Utile, per ricchezza di dettagli, è quanto ha sinteticamente ricostruito il Lensi Orlandi sui rapporti fra le due famiglie. Riporto il testo del *ms. cit.*:

"Nel Quattrocento gli Orlandi di Pescia abitavano nel quinto di Ferraia, possedevano case e torri nella Ruga, che da loro prese il nome, dal tempo lontano in cui vi si trasferirono da Pisa dove eran già potenti all'epoca di Ottone I. In una di quelle case nell'ottobre del 1211 Venanzio aveva ospitato per qualche giorno Francesco di Assisi che predicava contro la travolgente eresia patarina.

Bartolomeo degli Orlandi cittadino pesciatino e fiorentino, figlio di Michele e di Piera degli Altoviti, nato nel 1408, iscritto all'arte della lana e aromataro, sposa nel 1428 la fiorentina Dada di Luigi Mangioni la quale, per successivo contratto rogato nel 1431 da ser Lorenzo Lenzi di Santo Stefano in Pane, gli porta in dote una villa e un podere alla Lastra nel contado di Montughi. Bartolomeo a Firenze è di casa, frequenta i Bordini e i Mangioni suoi parenti, vive nella "casa grande" Giovanni di Bono Boni, la ricompra nel 1490 Niccolò di Tomaso degli Antinori e fa costruire al suo posto il palazzo che tuttora appartiene ai suoi discendenti. Accanto alla "casa grande" dei Bordini c'è il palagio dei Mangioni sulla cantonata tra il Chiasso Cornino e l'attuale via de' Rondinelli. La tomba degli Orlandi di Pescia a Firenze è nella chiesa di Santa Maria Novella, coincide con quella dei Bordini. Lippo, fratello della Dada e cognato di Bartolomeo, è proprietario della più elegante e ricercata Stufa fiorentina proprio davanti a casa sua, sarà acquistata in seguito dagli Obizzi di Lucca. Sulla piazza Padella, dietro la Stufa, s'affaccia la casa di Filippo di ser Brunellesco, questa notizia concorre a chiarire i rapporti che necessariamente intercorrevano fra gli Orlandi di Pescia, i Cardini loro familiari e Filippo di ser Brunellesco vicino di casa. Basta osservare la planimetria del *Centro di Firenze 1427* disegnata da Guido Carocci. Nel 1434 dopo aver messo alla luce Michele, la ventitreenne Dada Mangioni more di parto. I Cardini, ricchi speciali di Colle Val d'Elsa, iscritti all'arte dei medici e speciali, da più d'un secolo sono amici degli Orlandi di Pescia. A Firenze nel Palagio dei Signori ancora

nòvo nel 1435 ser Cardino di Dino è notaro alle Riformagioni, quando mòre di peste nel 1438 gli succede nella carica ser Piero da Pratovecchio che ha per coadiutore un amico di ser Cardino, ser Gabriello degli Orlandi di Pescia, cavaliere, che successivamente è nominato Notaro alle Riformagioni fino al tempo di Coluccio Salutati Dettatore del Comune e Cancelliere delle Tratte.

Berto Cardini, spesso priore e capitano di Parte Guelfa, durante la gioventù nella natia Colle, rimasto vedovo, verso il 1420 si trasferisce a Pescia con tre figli, Giovanni religioso, Antonio e Albiera, diventa "terrigena et abitor terre Pisce" ed esercita la sua attività di speziale "in quinto Ferrarie in apotheca Bartolomei Michaelis de Orlandi de Pisia aromatario sita super platea dicti comunis".

Morta la Dada Mangioni il vedovo Bartolommeo degli Orlandi nel 1436 sposa l'Albiera Cardini figlia del ricco socio in affari. Da questo matrimonio nascono Francesco e Antonio destinati, per estinzione dei Cardini, a ereditarne nome arme e sostanze. Accadde così che da Michele di Bartolommeo e dalla Dada Mangioni discendono gli Orlandi di Pescia fino all'ultimo don Girolamo Pasquale Maria Primicerio della Cattedrale morto nel 1768, da Antonio di Bartolommeo e dell'Albiera Cardini discendono gli Orlandi Cardini. Francesco fratello di Antonio non ha discendenti perché è un prete come suo zio Giovanni.

Nati i figli dell'Albiera i suoi fratelli, don Giovanni e Antonio, mentre si preoccupano di costruire una sontuosa cappella con la tomba di famiglia degna della loro ricchezza, trasformano e abbelliscono il palagio dugentesco che abitano nella Ruga.

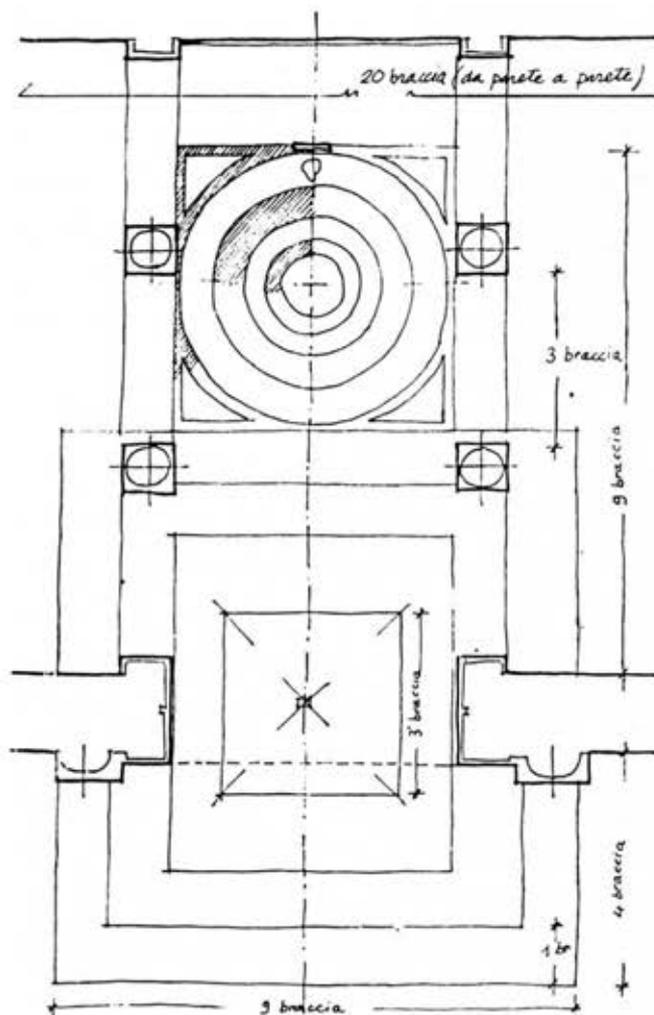
Gli Orlandi di Pescia possiedono una grande cappella la cui costruzione fu iniziata alla presenza di frate Francesco d'Assisi quando fu ospite della famiglia, questa cappella, affiancata successivamente dalla chiesa dedicata a San Francesco dagli Orlandi e da altre famiglie pesciatine nella seconda metà del Dugento, ha l'accesso direttamente sulla piazza, l'antico Prato del Giocatoio. È costruita a filaretto di pietra forte, una serie di pilastri e archi a tutto sesto la separa dalla chiesa come se fosse la navata di sinistra. Nel pavimento della navata, fino all'altezza del transetto, si susseguono gli avelli di pietra degli Orlandi. Quando ultimamente il pavimento della navata fu rifatto, secondo uno strano sistema adottato nei restauri analoghi, gli avelli furono aboliti e le grosse lapidi circolari dugentesche, decorate col leone sbarato, furono accatastate in un locale sulla destra della navata. Che fine hanno fatto o che fine faranno non lo so.

Oramai gli Orlandi e i Cardini costituiscono una sola famiglia, i figli dell'Albiera sono destinati a continuare nel tempo il nome degli speciali colligiani, è così che gli Orlandi di Pescia concedono venti braccia quadre della loro antica cappella ai fratelli Cardini per costruire quella loro ma alla condizione che non venga ostruita quella degli Orlandi, che sono tanti, seguitano a mantenere altari e tombe. L'autorizzazione definitiva vien rilasciata nel 1440 come "viene confermato da alcuni ricordi che erano appresso il Signor Capitano Orlandi Cardini", scrisse nel 1678 don Eugenio Gamurrini nella sua opera *Delle famiglie nobili toscane et umbre*.

Nel 1451 mòre Berto Cardini, i figli lo calan nell'avello della nòva Cappella, un grande Crocifisso di legno ancora da colorire occupa il centro, sulla parete di fondo vien murata la lapide con l'epigrafe circondata da una corona di alloro, scolpita nella pietra serena e alluminata d'oro da Neri di Bicci pittore dell'affresco che la circonda con i ritratti di don Giovanni e di Antonio Cardini.

"AD HONOREM - INDIVIDUAE TRINITATIS - IOANNE ET ANTONIUS - CARDINI PRO ANIMA - BENEMERITIS PATRIS SUI - BERTI COLLENSIS - HOC OPUS FECERUNT - S.A. MCCCCLI".

29) A questo proposito però, debbo personalmente testimoniare che durante i lavori di restauro del 1971-75, in occasione della rintonacatura della chiesa, furono fatti scrupolosi accertamenti in ordine ad eventuali preesistenze pittoriche (e infatti vennero in luce alcuni frammenti geometrici di modesto interesse e le finte finestre della parete sinistra, assai tarde); nulla fu notato di possibili tracce di ammorsature che i pezzi in pietra avrebbero dovuto lasciare. Tuttavia



42 - PESCIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO  
CAPPELLA CARDINI - RILIEVO SCHEMATICO  
DELLA PIANTA CON LA METODOLOGIA DEL TEMPO  
(da G.S. SALVAGNINI, *Una scatola ottica: La Cappella Cardini di Pescia*, in *Granducato*, III, 1978, n. 9).

l'operazione del Padre Guardiano Antonio degli Orlandi andrebbe ulteriormente approfondita; in quell'occasione la chiesa dovette essere rialzata, come si evince dalla differenza di apparecchio murario della facciata. Per notizie sintetiche rimandiamo a L. GARGINI, M. TASSELLI, *La chiesa ed il convento di San Francesco in Pescia, appunti storici e considerazioni sul recupero restaurativo*, Pescia 1979.

Il Gargini, che ha sviluppato per la sua tesi di laurea il tema (vedi Archivio tesi della Facoltà di Architettura di Firenze, A.A. 1978-79), ha prodotto anche un puntuale rilievo del Convento, nonché documenti inediti conservati nell'Archivio di Stato di Lucca, nell'Archivio del Comune di Pescia e della Provincia Monastica dei PP. Conventuali di Santa Croce in Firenze.

30) Si veda l'analisi del Salvagnini, *Una scatola ottica: La Cappella Cardini di Pescia*, in *Granducato*, III, 1978, n. 9, pp. 13-20.

Il Salvagnini, muovendo da alcune istanze critico-estetiche di Cesare Brandi suggerisce una lettura spaziale-teatrale della cappella.

Al Salvagnini va il merito di aver misurato la pianta della cappella "in braccia" (fig. 42), pervenendo a rapporti fra

le pareti che potrebbero essere indagate anche da un punto di vista tecnologico. In tal senso è di utile lettura il saggio di Lieberman (*Brunelleschi...*, cit.).

Avverto e sottolineo qui quanto necessario sarebbe uno studio iconologico della Cappella riferito anche alla 'Trinità' masaccesa. Mi auguro che ciò possa maturare presto. Intanto, ritengo utile riportare alcuni passi di uno studio in tale direzione, cortesemente messi a disposizione dal Lensi Orlandi (*ms. cit.*):

"Nella tradizione di tutti i popoli viene ricordata con nostalgia la Terra Santa, la Terra Pura, la Terra dei Viventi, la Terra d'Immortalità, si tratta sempre di un centro spirituale, Centro del Mondo o Cuore del Mondo. La tradizione ebraica, alla quale il cristianesimo è necessariamente legata, parla del *Sepher Jetsirah*, del Palazzo Santo, del Palazzo Interiore vero Centro del Mondo in un certo luogo della *Shekinah* che è la presenza reale della Divinità. Per il popolo d'Israele la residenza della *Shekinah* era il Tabernacolo centro spirituale della tradizione.

L'uso dello stesso simbolismo si trova presso tutti i popoli che concepirono una Terra Santa, un paese cioè dove ricobbero un centro spirituale con funzione analoga al Tempio di Gerusalemme per gli ebrei. La Terra Santa fu l'*Ophalos* immagine visibile del Centro del Mondo ellenico. Tutte le Terre Sante sono immagini di un medesimo centro supremo sede della tradizione primordiale. La Terra Santa in sanscrito si disse *Paradēsha*, in caldeo *Pardes*, in occidente Paradiso Terrestre, punto di partenza di ogni tradizione, dimora d'immortalità, fonte d'insegnamento e di eterna giovinezza che sgorga dalla sorgente alla base dell'Albero della Vita, le cui acque s'identificano con l'elisir di lunga vita e con le bevande d'immortalità di alchimistica memoria.

Nel mondo occidentale dove lo spirituale assunse sempre una forma passiva essenzialmente religiosa i custodi della Terra Santa, del Centro del Mondo, furono i Cavalieri Templari. La distruzione tragica e violenta dell'Ordine del Tempio provocò la rottura delle relazioni col Centro che da secoli per l'Occidente non esiste più perché la via per raggiungerlo è stata smarrita. Il simbolismo tradizionale non è più compatibile con le attrezzature delle nostre armi automatiche e delle nostre guerre meccaniche come l'esercizio dei nostri mestieri meccanizzati è del tutto incompatibile con uno sviluppo di ordine spirituale.

Ciò premesso osservo come la morte e la nascita non sono che due aspetti di uno stesso cambiamento di stato per cui è necessario tener conto dei complessi rapporti tradizionali esistenti fra la caverna funeraria e la caverna iniziatica. La caverna da dove inizia il viaggio nel mondo sotterraneo è il simbolo della iniziatica nella morte al mondo profano e della "discesa agl'Inferi", iniziazione e una "seconda nascita", passaggio dalle tenebre alla luce. La caverna è il luogo della morte iniziatica e al tempo stesso quello della seconda nascita, è l'accesso ai domini sotterranei o infernali e al tempo stesso ai domini celesti, nella caverna si realizza la comunicazione con gli stati superiori e inferiori.

Esiste uno stretto rapporto fra la montagna e la caverna, entrambi simboli dei centri spirituali complementari l'uno all'altro. La rappresentazione del centro spirituale tramite la montagna si riferisce al periodo in cui la verità fu integralmente accessibile a tutti, quando in seguito al cammino discendente del ciclo la verità rimase nascosta alle masse allora la caverna fu un simbolo più appropriato al centro spirituale e quindi ai santuari iniziatici che ne sono l'immagine.

La caverna è una visione del mondo dove il suolo corrisponde alla Terra e la volta al Cielo, è il luogo della "seconda nascita" che corrisponde alla iniziazione ai "piccoli misteri", la "terza nascita" corrisponde ai "grandi misteri", e apre l'accesso alla sfera delle possibilità super individuali. Così la seconda nascita avviene nel cosmo, la terza avviene fuori del cosmo, l'iniziato in quest'ultima fase supera lo sviluppo del suo essere di cui la seconda nascita non è che il punto di partenza e la caverna diventa un "sepolcro" non per la sua posizione sotterranea ma per il fatto che l'intero cosmo è un "sepolcro" da cui l'essere deve uscire. La terza nascita è necessariamente preceduta da una seconda

morte che non è la morte al mondo profano ma è la "morte al cosmo" e "nel cosmo", per questo la nascita extra-cosmica è sempre assimilata alla resurrezione. Perché tale resurrezione, che è nello stesso tempo l'uscita dalla caverna, possa aver luogo occorre che si tolga la pietra che chiude l'apertura del "sepolcro", cioè della caverna.

Le due "nascite" sono fasi successive dell'iniziazione completa, sono due tappe lungo una via essenzialmente "assiale", l'Asse del Mondo identificata con la direzione verticale che corrisponde a una via ascendente, l'apertura della caverna sarà sulla volta, al vertice superiore di essa, allo *zenith*. Nonostante i riferimenti al simbolismo solare che s'incontrano in casi simili, questa posizione assiale o zenitale si riferisce a un simbolismo polare, a quel punto in cui secondo certi rituali "operativi", è sospeso il "filo a piombo del Grande Architetto" che segna la direzione dell'"Asse del Mondo" identificato spesso con la stella polare. Val la pena di citare a questo proposito il simbolismo degli alti gradi della massoneria scozzese, per esempio il grado 14° o "Grande Scozzese della volta sacra" che vien conferito "in un lungo sotterraneo coperto a volta", senza porte e senza finestre, accessibile solo da un'unica apertura praticata nel vertice della volta.

Considerando il simbolismo solare la caverna cosmica ha due accessi "zodiacali", due porte solstiziali, la "porta degli òmini" iniziati ai piccoli misteri e la "porta degli dei", per la quale passano gli esseri che hanno accesso agli stati superindividuali. Le due porte solstiziali richiamano Giano che dette il nome al primo mese dell'anno, festeggiato a Roma dai Collegia Fabrorum nei due solstizi. Giano fu il dio dell'iniziazione, i Collegia Fabrorum erano i depositari delle iniziazioni legate, nelle civiltà tradizionali, alla pratica di certi mestieri, dall'antichità etrusca e romana, attraverso il cristianesimo, tracce di quelle concezioni sono ancora presenti ai giorni nostri.

L'eredità dei Collegia Fabrorum fu trasmessa alle Corporazioni che durante il medioevo conservarono il loro carattere iniziatico, particolarmente quella dei costruttori e degli architetti. Le feste solstiziali di Giano divennero col cristianesimo quelle di San Giovanni Evangelista, una prossima al solstizio d'inverno, e l'altra prossima al solstizio d'estate mantenendo viva, anche se generalmente incompresa, la tradizione iniziatica con la massonica espressione della Loggia di San Giovanni, chiaramente riferita alla corporazione degli edili. A questo punto ricordo le due tangenti al ciclo solare annuale in corrispondenza del diametro solstiziale le quali da orizzontali divennero verticali e precisamente due colonne. Il simbolismo architettonico delle due colonne è evidente nel caso delle "Colonne d'Ercole" eroe solare per eccellenza, il Non plus ultra si riferisce ai due limiti segnati dalle colonne, limiti che il Sole nel suo ciclo annuale non può assolutamente varcare.

Occorre tener sempre presente l'unione che vi è tra il valore simbolico e quello iniziatico in architettura, ogni edificio costruito seguendo presupposti tradizionali ha un significato "cosmico", ciò si avverte negli edifici "sacri" e nelle semplici abitazioni perché, Pompei insegna, nelle civiltà tradizionali non vi fu mai niente di "profano". Solo per effetto di una degenerazione con l'affermarsi di costruttori sempre più involgariti, si è giunti a costruire edifici che rispondono unicamente ai bisogni materiali dei loro abitanti soggetti a preoccupazioni bassamente utilitarie.

Una costruzione essenzialmente "cosmica" è una cupola emisferica costruita su base quadrata dove si rappresentano rispettivamente il Cielo e la Terra, lo spazio intermedio raffigura l'"Omo universale".

Sotto certi aspetti la cupola è una rappresentazione del cranio umano per cui è interessante osservare che la parola aramaica Golgota significa cranio come la parola Calvario. Secondo una leggenda medievale la cui origine può risalire nel tempo, questa denominazione si riferirebbe al cranio di Adamo sotterrato in quella collina di Gerusalemme, il che riconduce alla considerazione dell'"Omo Universale". Il cranio di Adamo è spesso raffigurato ai piedi della Croce, altra rappresentazione dell'"Asse del Mondo". La corri-

spondenza tra la cupola forata al vertice (come quelle del Domo e del Battistero), e il cranio umano è confermata dall'orifizio dal quale esce lo spirito dell'essere in via di liberazione. A questo si riferisce il rito della trapanazione cranica verificata in molte sepolture preistoriche e conservatosi presso alcuni popoli. Nella tradizione cattolica la tonsura dei sacerdoti, oggi passata di moda, la cui forma era quella del disco solare e dell'"occhio" della cupola, si riferiva allo stesso simbolismo funerario.

Bianco e nero rappresentano la luce e le tenebre, il giorno e la notte e quindi tutte le coppie di opposti e di complementari, in tal senso si ha un'esatta equivalenza del simbolo orientale dello yin e yang. I due colori simbolizzano anche il manifestato e il non manifestato, il mortale e l'immortale. Esiste un particolare rapporto tra la "pietra nera" e la "pietra cubica" nel caso in cui quest'ultima sia una delle quattro pietre fondamentali poste agli angoli dell'edificio. Il color nero riconduce sempre al simbolismo delle "tenebre" applicabile all'interno della manifestazione ad ogni passaggio da uno stato a un altro.

Accennate queste premesse ricordo alcuni aspetti della simbologia relativa alla Croce e al Crocifisso. La Croce s'identifica con l'"Albero di Mezzo" che a sua volta è un simbolo dell'"Asse del Mondo", la linea verticale della Croce è l'Asse, essa è il tronco dell'Albero, i bracci orizzontali sono i rami. Nel simbolismo biblico l'Albero della Vita sorge nel centro del Paradiso Terrestre dove esiste anche l'"Albero della Scienza del Bene e del Male", la relazione fra questi due alberi è misteriosa. La natura dell'Albero della Scienza del Bene e del Male è caratterizzata da una dualità mentre l'Albero della Vita, che ha le funzioni di Asse del Mondo, implica l'unità. Lo stesso accade per l'"Albero Sefirotico" della Cabala ebraica definito come "Albero della Vita" dove la "Colonna di destra" e la "Colonna di sinistra" che l'accompagnano offrono la visione della dualità. Ma fra le due Colonne vi è la "Colonna del Mezzo" dove si equilibrano le due tendenze opposte e dove si ritrova l'unità dell'Albero della Vita. Nel simbolismo medievale l'"Albero della Vita e della Morte" con i frutti che rappresentano rispettivamente le opere buone e quelle cattive, richiama l'Albero della Scienza del Bene e del male, nello stesso tempo il tronco che è il Cristo stesso, s'identifica con l'Albero della Vita.

La doppia natura dell'Albero della Scienza apparve ad Adamo nel momento della "caduta", solo allora prese "conoscenza del bene e del male" dice la Genesi, quando fu allontanato dal luogo della primitiva unità alla quale corrisponde l'Albero della Vita difeso dalle spade fiammeggianti dei Cherubini. Quel luogo non è più accessibile all'omo che ha perso "il senso dell'eternità" e dell'unità, arrivare a quel centro, restaurare "lo stato primordiale", raggiungere l'"Albero della Vita", significa riscoprire il "senso dell'eternità".

D'altra parte la Croce di Cristo fu ritenuta, simbolicamente ho già detto, quale Albero della Vita, Lignum vitae, che secondo una "Leggenda della Croce" medievale sarebbe stata costruita col legno dell'Albero della Scienza il quale, dopo essere stato lo strumento della "caduta" sarebbe diventato quello della "redenzione" con evidente ritorno all'ordine primordiale. Questo simbolismo ricorda le parole di San Paolo ai Corinti: "...la sapienza di Dio nel mistero, occulta e da niuno de' principi o sapienti di questo secolo conosciuta, anzi non possibile a conoscersi se non per la rivoluzione dello Spirito medesimo in cui questa vita misteriosa si avvera". Il cranio di Adamo ai piedi della Croce, in relazione alla leggenda secondo la quale lui sarebbe stato sotterrato nel Golgota, è un'analogia espressione simbolica, il sangue di Cristo colando sul monte avrebbe redento Adamo dal suo peccato.

Ho citato l'Albero Sefirotico che in un certo senso sintetizza la natura dell'Albero della Vita e dell'Albero della Scienza, una cosa simile accade nella raffigurazione del Crocifisso fra le croci del buono e del cattivo ladrone, cioè tra il Bene e il Male, tra la misericordia e il Rigore attribuiti caratteristici delle due Colonne che affiancano l'Albero Sefirotico.

Il Crocifisso occupa sempre la posizione centrale che appartiene all'Albero della Vita, quando è piazzato tra il Sole e la Luna, come spesso appare, allora è veramente l'Asse del Mondo, questa identità appare nella divisa certosina: "Stat Crux dum volvitur orbis". Il simbolo del "Globo del Mondo" dove la Croce si erge sul polo spirituale significa sempre l'Asse del Mondo, è questo il simbolo alchemico del regno minerale, il geroglifico della Terra, l'emblema del potere imperiale. Tornando a parlare dell'Albero Sefirotico dove la Colonna di destra significa Misericordia e la Colonna di sinistra significa Rigore, il Talmud dice che il Rigore s'identifica con la Giustizia e la Misericordia con la Pace.

Le dottrine tradizionali simbolizzano col segno di Croce la realizzazione dell'Omo universale che rappresenta l'unità Adamo-Eva, l'identità suprema. Secondo la Genesi ebraica l'"omo" fu "creato maschio e femmina", cioè in stato "androgenico" a "immagine di Dio". Lo stato androgenico originale è lo stato umano completo nel quale i complementari invece di opporsi si equilibrano costituendo o ricostituendo l'Androgino primordiale, l'Omo universale.

La Tradizione estremo orientale vede l'Omo Universale quale mediatore tra il Cielo e la Terra, l'Unione del Cielo e della Terra significa l'unione delle due nature, la divina e l'umana nelle figure del Cristo proprio in quanto Omo Universale. D'altra parte il Cielo e la Terra sono due principi complementari, l'uno attivo e l'altro passivo, la loro unione è rappresentata dalla figura dell'Androgine.

Allo stato totale non esiste più alcuna distinzione, non si parla più di Androgine che implica una dualità, si parla di neutralità dell'Essere in se stesso al di là di ogni distinzione fra essenza e sostanza, fra Cielo e Terra. A questo punto si comprende il senso di questa frase evangelica: "Il cielo e la terra passeranno ma le mie parole non passeranno". Il Verbo in se stesso, oltre ogni distinzione fra cielo e terra, resta eternamente qual'è nella sua pienezza di esistere quando tutte le manifestazioni e tutte le differenziazioni sono svanite nella "trasformazione totale".

Ed ancora:

"La Cappella pesciatina, una Cappella quadrata, è orientata a nord, il Cristo è esposto luminosamente a mezzogiorno, le due colonne sefirotiche dell'affresco fiorentino, rispettivamente dietro la Vergine e San Giovanni, sono una chiara a levante dove sorge il sole, l'altra nera a ponente dove il sole tramonta. A Pescia il Crocifisso è puntato sul Calvario di legno e posto al centro della Cappella. Il Calvario, ossia la Montagna, ha una scavatura alla base, è la Caverna nella quale s'inserisce il cranio di marmo sollevato sul pavimento in margine alla lapide tonda dell'avello che dischiude l'accesso al Mondo degli Inferi. Quel mondo rappresentato nell'affresco da uno scheletro, quello di Adamo, adagiato su un sarcofago e accompagnato dalla scritta terrificante: IO FU GA QUEL CHE VOI SIETE E QUEL CHI SO VOI ACO SARETE".

31) In particolare, si noti la "R" (con la testa piccola) e il legamento "N" (NT) presente in entrambe le iscrizioni.

Gli stessi caratteri romano-rinascimentali (anche se inevitabilmente consumati per il calpestio del pavimento) sono incisi nei cerchi del sacello a terra.

32) G. MOROLLI, *I cantieri...*, in BORSI-MOROLLI-QUINTERIO, *op. cit.*, p. 131.

33) Così il Morolli, *Ortodossie...*, *cit.*, pp. 55 e 56:

"È in questo clima quindi che nasce la realizzazione architettonicamente più vicina al prospetto della Cappella Cardini (tavv. XIII-XVI): il portale albertiano di Santa Maria Novella. E tanto più significativo risulta questo accostamento da parte del Buggiano al grande astro di Leon Battista se si considera il fatto che, sebbene la facciata della chiesa sia stata realizzata tutta nel terzo quarto del secolo, finita com'è noto nel 1470 ad opera di quel geniale ma provinciale scarpellino che fu Giovanni di Bertino, certamente essa era stata ideata in un tempo anteriore dallo stesso Leon Battista Alberti per il munifico Giovanni Rucellai, il quale in effetti sin dal 1448 vincolava alcune sue rendite per l'esecuzione di tale facciata. E quindi presumibile che la data di elaborazione del progetto di massima da parte dell'Alberti

vada collocata (come già è stato notato) attorno agli anni di maggiore presenza dell'architetto umanista in Firenze, in un momento cioè iniziato con il Concilio del 1439 per la riunione delle Chiese romana e greca, e protrattosi fino al 1442, tanto più che nel 1440 i Rucellai stabilivano un complesso programma di mecenatismo architettonico atto a rinnovare la chiesa del proprio quartiere (appunto Santa Maria Novella) all'interno della quale intendevano collocare una cappella di famiglia imperniata sull'episodio, formale e religiosamente straordinario, dell'esecuzione di una imitazione marmorea dell'edicola del Sepolcro di Cristo a Gerusalemme; quando non si voglia addirittura anticipare l'ideazione di tale progetto di massima per la fronte della basilica medioevale al periodo dei primi entusiasmi albertiani per l'Umanesimo fiorentino, e cioè intorno al 1435-36 agli anni per intendersi del "De pictura".

A questa ambiziosa, culturalmente aggiornatissima opera dell'Alberti (o meglio ad un suo progetto o modello fiorentino) guardò dunque il Buggiano allorché dovette cimentarsi con la sua prima (o una delle sue prime) commissioni di architettura: ed in essa esprimendo una tal volontà di superamento del linguaggio di Filippo stesso che non può lasciare adito a dubbi (se non altro sull'intenzionalità polemica, senza entrare nel merito delle valutazioni qualitative, spesso speciose): si veda infatti come, oltre al nesso colonna (ordine maggiore) — pilastro (ordine minore), Andrea di Lazzaro mutui dal portale albertiano anche il pilastro binato rudentato, del resto già da lui impegnato anche nell'altare della Cappella di Santo Stefano nel Duomo fiorentino (tav. XVIII), significativamente allogatogli nel 1446, anno della morte di Filippo, ed in cui viene introdotto un fascio di pilastri angolari inedito, eterodosso dal punto di vista del linguaggio formale brunelleschiano paterno. Infine lo stesso sistema di copertura della Cappella — una botte su colonne trabeate — non può che rimandare all'originaria strutturazione della Cappella Rucellai in San Pancrazio contenente l'edicola del Santo Sepolcro (un complesso che, sebbene comunemente datato 1467, nulla vieta di ritenere ideato dall'Alberti sin dal quinto decennio del secolo) la quale possedeva appunto una botte che poggiava, dal lato verso la chiesa, proprio sopra un architrave su colonne successivamente manomesse.

Siamo quindi, in realtà, con la Cappella Cardini, molto lontani dall'apparentemente analoga struttura brunelleschiana della Cappella Barbadori, o dalla sua variazione pittorica puntualmente registrata da Masaccio nella "Trinità" ed anche decorativamente".

34) R. WITKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, (London 1962) Torino 1964.

35) J. POLZER, *The Anatomy of Masaccio's Holy Trinity*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, XIII, 1971, pp. 18-59.

36) Tuttavia si deve al Sanpaolesi il primo studio sistematico dell'impianto nonché del ruolo capitale che questo ebbe per l'intero sviluppo dell'arte rinascimentale.

Così il Sanpaolesi (*op. cit.*, Firenze 1962, pp. 51 e 52):

"In questo affresco poi è già portata a compimento una teoria delle ombre che è un corollario importante della prospettiva. Il grande affresco della Trinità fu dipinto da Masaccio sulla parete sinistra di S. Maria Novella dove ora è stato ricollocato e dove è stata rinvenuta anche l'affrescatura che accompagnava l'altare in pietra sottostante l'affresco. Il quale ha quindi un punto di vista reale proporzionato alla misura dell'uomo medio stante in piedi abbastanza vicino e davanti all'affresco, e vuole quindi comprendere nella costruzione prospettica anche l'altare.

Perciò il gradino su cui si trovano i committenti è alto, e tutta la cappella figurata sopra l'altare appare come un vano rapidamente sfuggente, una verità obiettiva dipinta obiettivamente. Essa è a pianta rettangolare coperta con volta a botte cassettonata, e il suo fronte verso la chiesa ripete la forma della cappella Barbadori in S. Felicità. Ha lesene composte esterne scanalate, sovrapposti una trabeazione completa che sovrasta un arco scorcionato, quello di testa della botte cassettonata, terminante su due colonne ioniche accostate alle lesene composte. Dentro, su un piano sfuggente,

sono il Crocifisso col Padre Eterno soprastante, il cui gesto riempie lo spazio della volta, e sul fondo un'arca.

Questa prospettiva, non più tarda del 1425, può sostituire per noi le tavolette perdute. In essa lo spazio, creato come lo voleva l'artista scienziato (che qui è il Brunelleschi), per forma e misura è posto a suo luogo con gli accrescimenti e le diminuzioni volute, e in più le cose e le persone sono poste esse pure al loro luogo in relazione allo spazio che intorno ad esse ha costruito l'architettura. Sul muro è bene in luce il disegno di questa prospettiva tracciata col chiodo, esatto col punto di fuga centrale (i punti di misura e i ribaltamenti sono perduti perché lontani) e il velo quadrato che è servito per riportare i capitelli ionici e i ritratti dei committenti. Il Brunelleschi volle dare una prova di impressionante verità allo scorcio della volta minutamente disegnato col tratto e col colore, accentuando, col ravvicinare il punto di vista al quadro, la sensazione della fuga che attrae l'osservatore come un precipizio e attanaglia le sue ginocchia. Il Brunelleschi, sulla grandiosa lavagna di questa grande bianca parete, tracciò i segni d'una delle più ascoltate lezioni che mai siano state impartite. Con l'assistenza del pittore, giovane d'anni, fissò dapprima la verticale col piombo, eppoi l'orizzontale con la consueta costruzione dei due archi di cerchio. Poi avrà segnato l'altezza dell'orizzonte, che pose subito sotto il primo gradino in modo che tutte le figure vennero ad essere viste dal sotto in sù, e non v'è disegnato alcun pavimento. Poi prese un punto di vista abbastanza remoto e cioè discosto dal muro circa una volta e mezzo la larghezza della pittura e segnò, di qua e di là sul muro, i due punti di misura. Da questi, dopo aver fissato una verticale con le misure in vera grandezza, procedette a intersecare i punti caratteristici battendo le corde tese verso uno e l'altro di essi. Così, costruite le dimensioni generali, saldati i nodi della gabbia prospettica, egli ha poi tracciato rigorosamente il cassettonato della volta che è il pezzo prospetticamente più impressionante e propagandistico del nuovo sistema. La volta a cassettoni, per l'architetto che si accingeva di lì a qualche anno a progettare il S. Spirito, sembra quasi un'anticipazione di questo, e, nello stesso tempo, susseguente e correttiva all'esperienza del S. Lorenzo ormai previsto a tetto piano. Questa cappella che tiene ancora della Cappella Barbadori, anticipa anche quella che il Buggiano costruirà a Pescia in S. Francesco, quasi certamente utilizzando uno schizzo o un'idea del maestro".

Del resto, lo stesso biografo Manetti (si veda, una per tutte, l'edizione critica ANTONIO MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Milano 1976; a cura di Domenico De Robertis, con introduzione e note di Giuliano Tanturli), ne sintetizza l'importanza:

"Così ancora in que' tempi e' mise innanzi ed in atto lui proprio quello che e' dipintori oggi dicono prospettiva perché ella è una parte di quella scienza che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni ed accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose lungi e da presso, casamenti, piani e montagne e paesi di ogni regione e in ogni luogo, le figure e l'altre cose di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi e da lui è nato la regola che è l'importanza di tutto quello che di ciò s'è fatto da quel tempo in qua. Ed è più forte che non si sa se quei dipintori antichi di centinaia d'anni addietro se lo sapevano o se lo feciono con ragione; ma se pure lo feciono con regola (che senza ragione non dico io "scienza" poco di sopra) come fece poi lui, chi lo potesse insegnare a lui era morto di centinaia d'anni ed iscritto non si trovava e si trova non è inteso. Ma la sua industria e sottigliezza o ella lo ritrovò o ella ne fu inventrice".

37) Proprio perché i risultati che si ottengono sono conseguenti ai procedimenti grafici, riporto qui di seguito quello da noi seguito.

*Operazioni grafiche per ottenere la restituzione geometrica della "Trinità"*:

Per ottenere la restituzione geometrica della "Trinità", essendo una prospettiva di fronte è necessario ricreare il punto P, l'orizzonte, i punti di misura (D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>) e la sistemazione del piano del quadro.

1) Il Punto P (punto di fuga delle rette normali al quadro) si trova prolungando le linee parallele al raggio visuale principale. Nel caso specifico, sistemando il quadro in aderenza alla superficie dei pilastri scanalati del portale di facciata, le linee da prolungare saranno quelle, molto evidenti, delle travi esistenti nella volta a botte. Il fascio di linee convergenti verso il centro in basso (presso la linea della mensa) dà origine ad un insieme di punti, il medio dei quali risulta a m 1,74 dal pavimento della chiesa. Tale altezza sarà anche quella del piano orizzontale sul quale giace l'orizzonte.

2) Più complessa risulterà l'operazione per la ricerca dei punti di misura (D<sub>1</sub> e D<sub>2</sub>). Di quei punti cioè dove concorreranno le linee inclinate di 45° rispetto al quadro. Da qui la ricerca di una o più figure di forma quadrata, che giustamente negli studi fino ad ora eseguiti è stata individuata nei lacunari della volta (esclusi quelli in basso vicino alla imposta decisamente rettangolari).

Ma per una verifica è necessaria un'altra serie di operazioni grafiche complesse, laboriose, che richiedono precisione ed accuratezza nell'esecuzione.

Queste operazioni consistono nel prendere in esame l'intero partito architettonico della volta, partendo dal presupposto che la maggior parte dei lacunari siano di forma quadrata e che tutte le travi che li suddividono siano di larghezza costante (sia in senso frontale che nel senso della profondità) escluso quelle a contatto con gli archivolti (di facciata e del fondo) quasi sempre metà degli altri.

L'operazione prevede la ricerca dell'arco generato dalla intersezione dell'estradosso dell'arco interno dell'archivolto con l'introverso della volta. Durante questa ricerca è risultato che l'archivolto ha un piccolo piede dritto, per cui il centro dell'arco non si trova sulla linea di imposta, ma leggermente più in alto.

Costruito l'arco sopradetto, su questo, ricaviamo le dimensioni dei lacunari prolungando le linee delle travi fino ad intersecare la linea dell'arco stesso. Le dimensioni così ricavate ci permettono di costruire la pianta della volta, sia prospetticamente che geometricamente. La pianta geometrica ci consente di ottenere certi riferimenti che le linee inclinate di 45° hanno con il tracciato dei lacunari, per esempio dal punto E si ottiene il punto H, dal punto C si ottiene il punto G ecc. Questi riferimenti sono indispensabili per poter riportare tali linee sulla rappresentazione prospettica della proiezione orizzontale della volta. E sono proprio queste linee che, prolungate fino ad intersecare la linea dell'orizzonte, sia a destra che a sinistra del punto P generano il punto D (D<sub>1</sub> e D<sub>2</sub>).

Se questo insieme di operazioni è stato eseguito correttamente non solo la distanza PD (m 7,22) risulta diagonale di un lacunare, e la profondità della edicola risulterà uguale a quella trovata attraverso il prolungamento della diagonale di un lacunare, ma la profondità della edicola risulterà uguale a quella ricavata con la costruzione geometrica sopra della volta, ossia DG = CD.

3) Si può così procedere nell'opera di restituzione essendo in possesso di tutti gli elementi indispensabili per tale operazione.

#### Quadro comparativo dei risultati:

	Distanza dal quadro	Altezza del punto di vista
Sanpaolesi	5.80	1.74/1.75
Battisti	8.492	1.70
Gurrieri	7.22	1.74 (media)

38) "...le rosse (pietre) corrispondono a taluni calcari secondari dei pressi di Cintoia nel Chianti, adoperati per altro assieme ad altri del tutto simili della Valdinievole (Monsummano) e della Maremma (Montieri)...". (F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, 1953, p. 242).

L'impiogo della policromia è talmente vasto da renderne, in questa sede, quasi inutile il ricordo; tuttavia, il "rosso" della Cappella Cardini si trova impiegato nel cortile di Palazzo Vecchio (la tazza e il piedistallo della vaschetta, il portale del primo cortile nella sala dei Dugento) e già nell'incrostazione del Campanile di Giotto: qui si attesta come nel 1350 alcuni fornitori si impegnarono ad approvvigionare "...alborum de Carraia, rubeorum de cava Sancti Justi ad Montem Rantali, et nigrorum de Monteferrato...".

Un'altra testimonianza viene dal Lensi Orlandi (*ms. cit.*); secondo cui una cava di quel marmo si trovava a circa due chilometri a Sud da strada in Chianti (notizia datagli dallo scalpellino Vieri Tosetti, che la riscoprì insieme al prof. Rodolico).

Più precisamente, nella Cappella Cardini il marmo rosso si trova impiegato:

- nella mensa dell'altare;
- nel basamento dell'altare;
- nei tre gradini (stilobati dell'altare);
- nei cherubini di facciata;
- nella specchiatura piana che costituisce, in facciata, l'intervallo fra la semicolonna e il pilastro;
- nei triangoli curvilinei fra la cornice quadrata e i tondi del sacello;

- nel tabernacolo murato (in spessore di muro) all'interno della spalla sinistra dell'arco della cappella (nell'altra spalla, simmetricamente vi è un tabernacolo più tardo, in pietra serena segnata "RAFF CARD 1727" (forse Raffaello Cardini).

39) È veramente inspiegabile come gli sculturologi non si siano ancora occupati a fondo di quest'opera. Il crocifisso è stato recentemente restaurato (1977-80) e tuttavia è privo di attenzioni filologiche, come risulta anche dalla scheda Sopr.za BB.AA.SS. di Firenze 09/00077230. Alla sua base, intorno all'avello circolare vi si legge "QUERITE DOMINUM DUM INVENIRE POTES - INVOCATE EUM DUM PROPE EST".

Il Crocifisso fu dipinto da Neri di Bicci secondo testimonianze documentali (1458), lo stesso artista dipinse una croce lignea che stava sull'altare, dipinta da ogni lato con la Trinità e quattro santi; sulla parete di fondo intorno al tondo in pietra, coronato d'alloro e messo a oro, su commissione di Giovanni e Antonio Cardini (figli di Berto), dipinge a sinistra San Policromio (patrono di Pescia), San Giovanni Battista e il religioso Giovanni Cardini in ginocchio (pianeggiante per la morte del padre); a destra Sant'Alberto da Colle, Sant'Antonio Abate e Antonio Cardini che prega a mani giunte.

Questi i documenti che testimoniano della presenza di Neri di Bicci riordinati dal Santi (NERI DI BICCI, *Le ricordanze*, a cura di B. Santi, Pisa 1976):

"Sabato a di 3 di giugno 1458.

*Crocifisso d'Ant[oni]o di Berto da Pesc[i]a.*

Richardo chome a detto di tolsi a dipigniere d'Ant[oni]o di Berto Chardini ispeziale in Pesc[i]a sei figure nella chiesa di Santo Franc[esch]o fuori di Pesc[i]a in una sua chapella e tolsi a ornare d'oro fine a suo oro e fare lettere in uno epitafo grande in tra'l mezo di dette figure, le quali figure sono queste, c[io]è Santo G[io]vanni Batista e Santo Puliciano a da piè una figura ginocchioni la quale è ritratta di prete G[io]vanni suo fratello e dall'altra parte Santo Antonio e Santo Alberto da Cholle e da piè una figura ginocchioni, c[io]è ritratta dal sopradetto Antonio di Berto; el detto Santo Puliciano e Santo Alberto anno avere una bandiera in mano, drentovi l'arme di Pescia e l'arme di Cholle Valdelsa e da piè a detto tondo l'arme sua; delle quali figure non è fatto patto veruno. Anchora tolsi a dipigniere dal detto Ant[oni]o 1° crocifisso di rilievo, grande più che naturale, chol monte e.la croce e.la chorona di spine e.la santità; el quale à ' stare nella sopradetta chiesa e chapella e non è fatto patto. Anchora tolsi a mete[re] d'oro dal detto Antonio uno piedistallo di croce da tenere in sullo altare, el quale piedistallo è fatto e chonposto in triangolo chon certi vasetti e altri begli lavori e anchora toltò a dipignervi suso la croce, le quali sopradette cose egli mi de' dare l'oro di suo ed io mettere gli altri cholori e debemi dare le spese e.la tornata di chasa e fatte le sopradette cose farne merchato a libro D a c. 41.

Domenicha a di 20 di luglio 1458

*Fatto fé chon Antonio di Berto del suo crocifisso e altre cose*

Richardo ch'el detto di feci patto chon Antonio di Berto Chardini ispeziale, d'uno crocifisso e altre cose tolsi a fare da lui insino a di 3 di giugno 1458, chome in questo adrieto a c. 39, dele quali cose a. tutte ispede di detto di. l. 43 s. 8 Posto che de' dare a libro D a c. 41. Tolsi a fare da lui dete cose insino a di 3 di giugno 1458 chome in questo a c. 39.

Martedì a dì 24 d'aprile 1459.

*Croce d'Ant[oni]o di Berto da Pesc[i]a.*

Richardo ch'el sopradetto di Donato d'Ant[oni]o di Berto da Pesc[i]a mi dette f. 1° largho, del quale f. 1° ne dètti per loro, c[io]è per Ant[oni]o suo padre, l. tre a Giuliano di Nardo da Maiano legnaiuolo per una croce di legname detto Giuliano aveva fatto per detto Ant[oni]o di Berto e rimàsemi el resto del f.: chanbia'lo a quatrini e rimàsemi l. 2 s. 4 d. 8. Posto che de' avere el detto f. e dare l. 3 s. 5. A libro D a c. [...].

Venerdì a dì 18 di mag[i]o 1459.

*Croce d'Ant[oni]o di Berto Chardini da Pesc[i]a.*

Richardo ch'el detto di mandai a 'Ntonio di Betto [sic] Chardini ispeziale in Pesc[i]a la croce di legname intagliata da stare in sun uno altare in Santo Franc[esch]o da Pesc[i]a, dipinta da ogni lato e 4 mezi Santi n' chonpassi, messa tuta d'ora fine e llavorata d'azuro ultramarino a tuta mia ispesa di legname, d'oro, d'azuro e d'ogni altra chosa: l. quattordici; fé fare la detta croce di legname a Giuliano da Maiano legnaiuolo: chostòmi l. 3 s. 6 e s. 6 e s. 3 mi chostorono 18 chocoline di legname fé fare d'atrono: l. 14 per tutto l. 3 s. 9. Posto che de' dare per legname, oro e azuro e maistero di detta croce l. 14. A libro D a c. 55".

Segnalo che nella parete interessata dall'affresco, a destra fra l'oculo in pietra e il tondo con epigrafe si legge una lettera "A" in affresco (forse un residuo di "TRINITAS" ?). Quella regione di parete è stata manomessa da riprese murarie.

40) Si veda la scheda di Antonio Paolucci sul Crocifisso ligneo di Santa Maria Novella in *Brunelleschi scultore*, cat. della Mostra celebrativa nel sesto centenario della nascita, Firenze, 1977. A p. 35: "In accordo con la Lisner, non c'è dubbio infatti che il confronto più pertinente e certo quello più utile, vada stabilito con l'affresco di Santa Maria Novella, che dovrebbe seguire di qualche anno il Cristo del Brunelleschi".

Della Lisner si veda: M. LISNER, *Holz - Cruzfixe in Florenze in der Toskana*, München 1970.

41) Quella parte di trabeazione (compreso quindi i capitelli) era già in opera nel 1443 al tempo della visita di Papa Eugenio IV (si veda BATTISTI, *op. cit.*, p. 222).

42) Ad oggi, il più esteso e sistematico studio comparativo sul "lessico" del Brunelleschi è quello di A. BRUSCHI, G. MIARELLI MARIANI (e COLL.), *Fonti del linguaggio brunelleschiano, appunti sulla componente romana*, in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, *cit.*, pp. 389-445.

43) Fra le omologie fra la 'Trinità' di Santa Maria Novella e la Cappella Cardini non c'è la soluzione a lacunari (o "cassettonata") della volta: a Pescia, infatti, l'intradosso della botte è intonato ed interrotto solo dal piccolo tondo lapideo in chiave.

Vi sono due ragionevoli motivi a spiegare questa differenza: una strutturale e una "ideologica". La prima muove dal fatto che i lacunari della volta — ovviamente realizzati in pietra — avrebbero comportato considerevoli spessori a contenere le nervature e gli sfondali, con un conseguente consistente aggravio dei pesi che si sarebbero tradotti in spinte da equilibrare con catene e con fiancate più robuste (si veda, ad esempio il più tardo — ma non meno calzante — caso della borrominiana Galleria di Palazzo Spada a Roma. L'altro caso e cioè quello della michelozziana Cappella del Crocifisso in San Miniato al Monte, ha la volta (nella struttura) sicuramente in cotto, e i rosoni sono infatti di terracotta invetriata di bottega robbiana.

L'impianto prospettico della Trinità masacesca è invece la "prova provata" dell'efficacia del teorema brunelleschiano sulla rappresentazione dello spazio: il manifesto di quella metodica. È dunque ragionevole dare e sottolineare la misura (la profondità) di quello spazio con linee — le nervature dei lacunari — che captino l'attenzione dell'osservatore. Captazione non necessaria nella Cappella pesciatina perché reale, percorribile dagli uomini, che possono misurarsi "al vero" con lo spazio e col Crocifisso.

44) Si vedano le sistematiche illustrazioni dimostrative che accompagnano il saggio di Bruschi e Miarelli Mariani, *cit.*

Qui, per la Cappella Cardini, ricordo alcune grandezze direttamente rilevate dal monumento:

- profondità della Cappella 20 braccia;
- altezza del piano dell'altare, 33 soldi (1 br. e 13 soldi);
- fronte del pilastro scanalato, 13 soldi;
- fianco dei due pilastri binati, 30 soldi (1 braccio e mezzo);
- gradino, 1 braccio (20 soldi);
- base delle colonne, 18 soldi.

45) "Il fatto che abbia preferito sempre valersi dei modelli piuttosto che dei disegni per progettare le sue fabbriche, mostra in lui prevalente l'atteggiamento verso la sintesi delle singole parti, e con questo procedimento mentale rivela che il suo interesse era rivolto prevalentemente all'organismo più che alle forme singole delle membrature", (SANPAOLESI, *op. cit.*, p. 111).