



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

I punzoni per il fiorino sulla Porta del Paradiso: Michelozzo e Bernardo Cennini,

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

I punzoni per il fiorino sulla Porta del Paradiso: Michelozzo e Bernardo Cennini, / D. Liscia Bemporad. - In: MEDIOEVO E RINASCIMENTO. - ISSN 0394-7858. - STAMPA. - XXII/ns. XVII:(2006), pp. 227-243.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/335765> of the repository was last updated on

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

DORA LISCIA BEMPORAD

I PUNZONI PER IL FIORINO SULLA PORTA DEL PARADISO:
MICHELOZZO E BERNARDO CENNINI*

In occasione del lungo lavoro di restauro della Porta del Paradiso¹, compiuto presso il laboratorio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, sono stati scoperti numerosi punzoni impressi sulla parte posteriore dell'anta di destra². Sono state contate complessivamente quaranta figure tra le più varie, la maggior parte delle quali sono distribuite sul telaio, particolarmente nella parte centrale ed alta; sei punzoni sono stati rilevati sulle zone retrostanti le formelle (cfr. schemi 1 e 2).

Non si tratta di punzoni di garanzia, benché questi fossero imposti dalle Arti anche su metalli non nobili, come vediamo talvolta su oggetti di ottone o di acciaio, documentati, questi ultimi, in un prezioso reper-

* Gli schemi 1-2 e le foto nr. 1-5, 10-13, 16-18, 20, 21, 23, 24 mi sono stati concessi per la pubblicazione dall'Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure (= O.P.D.) di Firenze.

¹ Per le notizie e i documenti della Porta del Paradiso si fa riferimento a K. KRAUTHHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956.

² Desidero ringraziare, innanzi tutto, Elisabetta Nardinocchi, che mi ha segnalato i marchi e mi ha "ceduto" il loro studio con la consueta generosità. Desidero poi ringraziare caldamente Annamaria Giusti, direttrice del Museo dell'Opificio delle Pietre Dure e dei restauri della Porta, che non solo mi ha permesso di studiare i punzoni, ma mi ha anche fornito il materiale fotografico e i rilievi grafici realizzati da Annalena Brini e dagli architetti Lorenzo Sanna e Ettore Ursini; un grazie sentito anche alle restauratrici Stefania Agnoletti e Lodovica Niccolai, che mi hanno accompagnato nella ricognizione sulla porta. Le prime conclusioni relativamente all'identificazione dei punzoni sono state riferite in occasione del workshop, reso possibile dal fondamentale contributo della Andrew Mellon Foundation e organizzato dall'Opificio delle Pietre Dure, dal High Museum of Art e dal Metropolitan Museum of Art, che si è svolto a Firenze il 2 e il 3 Febbraio 2006.

torio tuttora conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze³. Generalmente gli statuti dell'Arte della Seta, o di Por Santa Maria, cui gli orafi si iscrivevano, imponevano il marchio di garanzia sugli oggetti di oro e di argento perché ci fosse la possibilità di certificare l'avvenuto saggio che dichiarava la bontà del metallo, ovvero che la percentuale di metallo prezioso rispetto a quello di lega fosse conforme alle norme prescritte⁴.

Assemblando idealmente le stampigliature scoperte sul telaio della Porta, che apparentemente non sembrano avere alcun significato, riusciamo a leggere le figure, le immagini, i simboli che appartengono al fiorino, la moneta fiorentina che fin dal suo nascere recava, su di un lato, l'immagine di San Giovanni Battista, il patrono di Firenze, sull'altro, il giglio⁵.

Le impressioni sulla Porta sono molto diversificate sia nelle misure, sia nelle caratteristiche formali, sia nello stile. I segni che maggiormente possono trarre in inganno ed essere confusi con i marchi di bottega o di garanzia sono gigli, fiori, scudi con emblemi araldici, piccoli ganci dal fondo seghettato, ma altri, quali la figura di San Giovanni o parti del suo corpo (testa, busto, braccia, gambe) impresse separatamente, insieme ad una serie di cerchi intersecantisi tra di loro, incisi in alto a sinistra del telaio, hanno escluso fin dall'inizio tale ipotesi. La persistenza delle immagini riprodotte sul fiorino e sulle altre monete fiorentine fin dalla loro codificazione ha permesso, dunque, di riconoscere i particolari agevolmente, arrivando, attraverso uno studio comparativo, ad una datazione abbastanza precisa⁶. La figura del San Giovanni non è riprodotta in un'unica versione, così come vi sono diverse varianti del giglio fiorentino e di altri elementi fissi, quali cornici, scritte ecc. Gli altri gigli di minor dimensioni appartengono ad una diversa moneta di minor valore corrente a Firenze, cioè il "soldino". (fig. 1)

³ ASF, Arti, Arte dei Fabbri, n. 4.

⁴ I due marchi, quello dell'orafo e quello dell'Arte sono stati rilevati per la prima volta a Firenze in un pezzo del 1487, il reliquiario di San Girolamo, opera di Antonio di Salvi; sono minuscoli simboli o lettere delle dimensioni di non più di un millimetro e mezzo, inseriti in un 'campo' o stampigliati 'fuori campo', ma sempre di calibro costante. Per maggiori notizie sulla punzonatura a Firenze cfr. *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologia e marchi*, III, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1992-1993.

⁵ Per le notizie relative alla moneta fiorentina cfr.: M. BERNOCCHI, *Le monete della Repubblica fiorentina. Il libro della Zecca*, I, Firenze 1974; *Le monete della Repubblica fiorentina. Corpus Nummorum Florentinorum*, II, Firenze 1975; *Le monete della Repubblica fiorentina. Documentazione*, III, Firenze 1976.

⁶ I notai della Zecca nei loro documenti chiamano con poche variazioni i due lati rispettivamente « ex parte una imago beati Iohannis » e « ex alia parte lilium comunis Florentie » (BERNOCCHI, *Documentazione*, p. XVI, n. 3).

La tecnica tradizionalmente usata per battere le monete e le medaglie spiega ragionevolmente il motivo per cui parti di figure e di immagini sono sparpagliate sul telaio in una specie di macabra dissezione. Ci vengono in soccorso le fonti, in particolare Giorgio Vasari, nella introduzione alle *Vite*⁷, e Benvenuto Cellini, nel suo *Trattato dell'oreficeria*⁸, dove possiamo trovare una meticolosa descrizione delle modalità con cui si fabbricavano i coni usati dalla Zecca per battere le monete⁹. Il procedimento consisteva nell'intagliare nei "ferri" (i punzoni) le varie

⁷ *Le opere di Giorgio Vasari*, I, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, pp. 163-165 (Capitolo XII: «De' conii d'acciaio per fare le medaglie di bronzo o d'altri metalli, e come elle si fanno di essi metalli, di pietre orientali e di cammei»): «Volendo fare le medaglie di bronzo, d'argento o d'oro come già le fecero gl'antichi, debbe l'artefice primieramente con punzoni di ferro intagliare di rilievo i punzoni nell'acciaio indolcito a fuoco a pezzo per pezzo; come, per esempio, la testa sola di rilievo ammaccato in un punzone solo d'acciaio, e così l'altre parti che si commettono a quella. Fabbricati così d'acciaio tutti i punzoni che bisognano per la medaglia, si temprano col fuoco et in sul conio dell'acciaio stem-perato, che debbe servire per cavo e per madre della medaglia, si va improntando a colpi di martello e la testa e l'altre parti a' luoghi loro. E doppo l'aver improntato il tutto, si va diligentemente rinetando ripulendo e dando fine e perfezzione al predetto cavo che ha poi a servire per madre. Hanno tuttavolta usato molti artefici d'incavare con le ruote le dette madri, in quel modo che si lavorano d'incavo i cristalli, i diaspri, i calcidonii, le agate, gli ametisti, i sardonii, i lapislaz[z]uli, ... ».

⁸ Descrivendo la tecnica delle monete dice: «In prima e' son dua ferri, e' quali stampano le monete, che l'un de' dua è chiamato pila e l'altro è chiamato torsello. La pila è in forma d'una ancudinetta, in su la quale s'intaglia quel che tu vuoi che la moneta getti; e, l'altra parte che si domanda torsello, questo è cinque dita alto, ed è della grossezza, in nella testa sua, chà da essere la moneta che tu vuoi stampare [...] Di poi farai avere le tue seste, con che tu ài da segnare il circuito della granitura della moneta, che à da essere la detta moneta. Di posi piglia un altro paio di seste, con le quali tu segnerai dove àno a stare le lettere, che vanno intorno alle monete [...] Fatto che tu ài queste diligenzie, cioè segnato per le tue graniture il sito delle lettere, metti la tua pila in un grosso tassello di piombo[...] E, perché gli è di necessità di fare questi ferri secondo il bisogno che t'insegna l'opera che tu vuoi fare, volendo fare una testa fara'la di dua pezzi; e volendo fare un reverso poi alla tua moneta dove vadino più figure, queste si fanno di molti pezzi secondo il buon giudizio di quello che opera, perché sono stati alcuni che l'anno fatto di pochi pezzi [...] Piglierai le tua madri, o punzoni che noi diciamo, [...] daragli un colpo con il martello [...] Così in questo modo medesimo tu commetterai le figure con alcune manine, con alcune testoline, secondo il modo che t'insegna l'arte e l'esperienza. Di poi commetterai tutte le altre cose, come s'è dire arme, contrassegni, facendo di aver fatto il tuo alfabeto di lettere bellissime, ed il medesimo il tuo granito per far la granitura » (*I trattati dell'Oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1857, p. 117).

⁹ La stessa tecnica era usata anche per le medaglie, cui i due trattatisti si riferiscono nelle stesse pagine.

parti di un soggetto, che poi venivano impresse in negativo sui due coni di acciaio: quello superiore, detto *torsello*, che era colpito direttamente dal martello nella fase di battitura della moneta, quindi sottoposto a maggiori traumi, e quello inferiore detto *pila*, normalmente incastrato nell'incudine. Sulla testa di quest'ultimo era impressa la parte più elaborata della moneta, mentre il conio superiore recava l'immagine meno complessa. In ambedue i casi, il procedimento per ottenere le immagini volute era identico, poiché erano impresse sia sul *torsello*, sia sulla *pila* mediante i punzoni, cioè dei ceselli in acciaio nella cui estremità si intagliavano in rilievo, dunque, in positivo, tutte le parti, comprese figure sezionate, lettere, simboli, stemmi: battuti con il martello sui coni in ferro preventivamente arroventati riproducevano in negativo le immagini¹⁰. Talvolta, si interveniva rifacendo i coni spezzati o eccessivamente usurati ma utilizzando gli stessi punzoni. Questa prassi, unitamente al fatto che sia le figure sia le iscrizioni erano impresse separatamente, spiega per quale motivo spesso le monete presentavano leggere varianti anche se erano originate dagli stessi punzoni. Come spiega Cellini, l'intagliatore di coni doveva preventivamente creare una griglia ottenuta incidendo una serie di cerchi e semicerchi intersecantisi tra di loro, eseguiti con il compasso¹¹. Otteneva, così, dei settori sulla superficie del conio, che gli servivano da guida per il corretto inserimento delle varie parti: la scritta, nella cornice esterna, la figura centrale, le figure aggiuntive, come gli stemmi. La struttura delle griglie era diversa se si trattava del diritto o del rovescio della moneta, rispettivamente, il giglio e il san Giovanni Battista. Sul telaio ne sono stati rilevati tre, di cui due, identici, con un cerchio nel cui centro si incontrano quattro semicerchi (fig. 2); l'altro, a forma di margherita a dodici petali. (fig. 3). Un ulteriore punzone di diametro pari a quello del fiorino presenta una cornice perlinata, (fig. 4) utilizzata per il recto, mentre un'altra racchiude la figura del Santo. (fig. 5)

Detto questo, non sappiamo per quale motivo le prove dei punzoni furono impresse sul telaio della Porta del Paradiso e perché Lorenzo Ghiberti lo abbia permesso; non sappiamo neppure se fossero state impresse in previsione di un futuro incarico alla Zecca di Firenze, se come esercizio di abilità, oppure per essere sottoposte a giudizio di qualcuno. Possiamo solo suggerire ipotesi, alcune delle quali, forse, vicino

¹⁰ BERNOCCHI, *Documentazione*, III, cit., pp. 35-36.

¹¹ Cfr. n. 8.

al vero, potendo circoscrivere con un minimo margine di errore la data in cui si verificò questo curioso episodio.

Sappiamo che la grande porta, l'ultima eseguita per il Battistero fiorentino, ebbe una gestazione assai lunga che occupò ben ventisette anni della vita di Lorenzo, dal 1425 al 1452. Il telaio, la parte più difficile della gigantesca opera, fu iniziato nel luglio del 1439¹². Il dislocamento dei punzoni su tutta la superficie ed in particolare nella parte alta comporta che colui o coloro che eseguirono questa operazione lo abbiano fatto quando il telaio era disteso, dunque giaceva ancora in bottega, e non era stato montato sui cardini. Questo ristretto arco di tempo, tra la fusione del telaio e la collocazione della porta nel Battistero, può essere ulteriormente contratto attraverso l'interpretazione dei piccoli scudi che sono presenti sia integralmente, sia nelle parti e nei simboli che li compongono.

Gli scudetti, che sono apposti in alto a sinistra della moneta, accostati alla mano destra di San Giovanni Battista, sono da riferire ai Signori e Ufficiali della Zecca, i quali, in carica per un semestre, avevano il compito di gestione e di controllo sull'operato della Zecca; la loro elezione spettava per l'oro all'Arte di Calimala, per l'argento, all'Arte del Cambio¹³. Un segno o lo stemma familiare del Signore della Zecca fu introdotto già alla metà del XIV secolo, per evitare contraffazioni, e serviva per identificare coloro sotto la cui giurisdizione erano state coniate le monete¹⁴. L'iniziativa di Giovanni Villani, nel 1316, di creare il *Libro della Zecca*¹⁵, dove erano registrate tutte le cariche e le caratteristiche delle varie monete, ha messo a nostra disposizione un materiale di incredibile bellezza ed interesse non solo dal punto di vista storico, ma anche storico artistico. Infatti, gli intagliatori dei 'ferri' per i conii erano normalmente orafi, la cui opera prestata alla Zecca e i relativi pagamenti rappresentano un riferimento importante sia biografico, sia artistico.

¹² La data di inizio (KRAUTHEIMER, *Lorenzo* cit., dig. 209, doc. 59) è integrata da una notizia di archivio fornita da Rolf Bagemihl, (R. BAGEMIHL, *La Porta del Paradiso e l'Arte di Calimala. Trascrizione e ricostruzione della documentazione originale relativa alla creazione della porta*, per conto della Mellon Foundation, 2004, di prossima pubblicazione), che porrebbe intorno al 1445 il getto del telaio.

¹³ I Signori della Zecca erano scelti alternativamente tra i banchieri del foro vecchio e del foro nuovo (BERNOCCHI, *Documentazione*, III, cit., pp. 5-6).

¹⁴ *Ibid.*, pp. XVII-XIX.

¹⁵ ASF, Ufficiali della Zecca, 1.

Attraverso l'identificazione dei piccoli scudi è stato possibile riconoscere l'arma di Carlo di Zenobio da Diacceto, Signore della Zecca nel primo semestre del 1448, il cui stemma è « troncato d'oro e di nero al leone dell'uno nell'altro attraversato da un rastrello di rosso ai quattro pendenti »¹⁶; (fig. 6); quello di Antonio di Andrea Pazzi, Signore della Zecca nel secondo semestre del 1448 e il cui stemma è « d'azzurro ai due delfini addossati d'oro accompagnati da cinque crocette rincrociate e fitte dello stesso »¹⁷ (fig. 7); quello di Giovanni di Antonio Canigiani, Signore della Zecca nel primo semestre del 1449, il cui stemma è « d'argento al crescente montante d'azzurro superato dal rastrello a quattro pendenti di rosso »¹⁸ (fig. 8). I crescenti, che sono fuori contesto, dunque senza altri simboli che ne permettano una sicura identificazione, potrebbero riferirsi ad Antonio di Migliore di Tommaso Guidotti, Signore e Ufficiale della Zecca per l'argento nel II semestre del 1448, e il cui stemma è « inquartato in croce di Sant'Andrea: nel primo d'argento al crescente di rosso; nel secondo e nel terzo d'azzurro alle tre fasce ondulate d'oro »¹⁹ (fig. 9). Tuttavia, poiché, come abbiamo visto, la carica dipendeva da un'altra Arte, cioè quella del Cambio, credo che si debba escludere questa ipotesi, considerando che l'Arte di Calimala era coinvolta, nell'occasione specifica, in duplice veste: come committente della Porta del Paradiso e come responsabile della gestione della coniazione dell'oro. Di questi stemmi si ha, tranne nell'ultimo caso, sia la riproduzione integrale, sia frammentaria (figg. 10-12).

Gli anni, qui identificati, appartengono ad un momento di passaggio di consegne tra due intagliatori di ferri, ovvero, Michelozzo di Bartolomeo, che cessò il suo ufficio con il primo semestre del 1448, e Bartolomeo Cennini, che gli è succeduto il semestre successivo.

Michelozzo aveva cominciato il suo incarico presso la Zecca fiorentina nel 1410²⁰, giovanissimo, essendo nato nel 1396, come deduciamo dalla sua portata al catasto del 1427²¹. Questa è la sua prima notizia biografica certa, ma riteniamo che la sua maestria come intagliatore fos-

¹⁶ BERNOCCHI, *Corpus Nummorum Florentinorum*, II, cit., p. 368.

¹⁷ *Ibid.*, p. 369.

¹⁸ *Ibid.*, p. 369.

¹⁹ *Ibid.*, p. 368.

²⁰ *Ibid.*, p. 291. L'artista è definito « Michelozzo di Borgonone ».

²¹ G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XVII*, I, Firenze 1839, pp. 117-118. « Io Michelozzo sono alla Zeccha intagliatore dei ferri delle monete, cioè di choniare, per sei mesi per volta e arragione d'anno ne pago fiorini 20 ».

se nota, se la Zecca gli aveva affidato un incarico di tanta responsabilità e prestigio. Nella stessa occasione egli dichiarava di ricevere venti fiorini l'anno, una cifra consistente che rende comprensibile l'attaccamento all'incarico, anche se non bilanciato dalla sua assiduità, poiché le frequenti assenze da Firenze avevano, in più di un'occasione, indispettito i suoi datori di lavoro²². Egli si era sobbarcato una serie infinita di incarichi di lavoro che lo distraevano dal suo compito di intagliatore dei conii, tra cui fin dal 1417 la collaborazione con Lorenzo Ghiberti all'esecuzione della Porta Nord del Battistero.

Dal dicembre del 1430 era a Venezia insieme a Giuliano de' Medici, il quale scriveva al padre Averardo, pregandolo di intercedere presso Andrea de' Pazzi, Signore della Zecca per l'Arte di Calimala, perché mantenesse a Michelozzo l'incarico, adducendo come giustificazione il desiderio dello stesso Giuliano di portarlo con sé a Verona.

Quando ritornò a Firenze nel 1431, riprese il lavoro alla Zecca, ma l'anno successivo gli fu affiancato un altro intagliatore, Tommaso Scarlattini, che lo sostituì quasi del tutto. Michelozzo figurava solo nominalmente nel suo ruolo, perché nella portata del 1433 non vi è alcun riferimento allo stipendio per il suo lavoro. Le successive intercessioni dell'Aldobrandini e del Carducci non avevano avuto alcun esito, anche perché i rapporti con i Consoli della Zecca si erano ulteriormente deteriorati a causa dei suoi viaggi a Lucca, a Roma e a Montepulciano che rendevano estremamente discontinua la sua presenza a Firenze²³. Tuttavia, il 27 novembre del 1433 i Consoli della Zecca reintegrarono Michelozzo nel ruolo di intagliatore di conii, pur affiancato da Tommaso Scarlattini²⁴, e di nuovo « per defientia » nel 1441²⁵. Da questo momento in poi il Libro della Zecca documenta costantemente la sua attività fino al 1448. Sia nelle portate al catasto, sia in molti altri documenti, l'appellativo di intagliatore accompagna il nome di Michelozzo, anche quando, *obtorto collo*, dovette abbandonare il suo incarico.

Nel frattempo aveva ripreso il suo lavoro a fianco di Ghiberti alle Porte del Paradiso. La sua attività con il maestro era cominciata, come

²² Per le notizie relative all'attività di intagliatore di 'ferri' alla Zecca di Firenze cfr. *Le opere di Giorgio Vasari*, II, cit., p. 432, n. 1; BERNOCCHI, *Documentazione*, III, cit., p. 31; H. Mc NEAL CAPLOW, *Michelozzo*, I, London 1977, p. 50; M. FERRARA-F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984, pp. 11, 16-17, 19, 20, 23.

²³ FERRARA-FRANCESCO QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo* cit., pp. 16-17.

²⁴ *Ibid.*, pp. 19.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

abbiamo visto, nell'officina della Porta Nord, testimoniata nella portata al catasto del 1427²⁶, ed era stato richiamato, quando l'Arte di Calimala aveva commissionato al maestro la Porta del Paradiso, incarico durato appena due mesi e finito nel 1425, anno in cui Michelozzo formò una compagnia con Donatello.

Egli tornò a fianco del maestro nel 1437, non come allievo, ma in qualità di collaboratore con uno stipendio molto alto, ben cento fiorini l'anno, la metà di quanto riscuoteva lo stesso Ghiberti. Il nuovo sodalizio durò fino al 1442; forte di questa esperienza, nel 1445 ricevette dagli Operai di Santa Maria del Fiore, insieme a Luca della Robbia e Maso di Bartolomeo, con i quali aveva formato una compagnia, la commissione per l'esecuzione delle porte bronzee della Sagrestia Nord di Santa Maria del Fiore²⁷.

Molto diversa è la biografia di Bernardo Cennini e il suo rapporto con la Zecca. Egli è stato uno dei più geniali e, per certi versi, poco noti orafi fiorentini²⁸. Nacque nel 1415 e si immatricolò all'Arte di Por Santa Maria il 4 settembre 1444 dopo aver giurato l'anno precedente, il 20 marzo. Pagò dieci fiorini per la tassa poiché il padre era beccaio, dunque non era iscritto all'Arte, presentando la documentazione di un apprendistato non meglio identificato²⁹. Da altri documenti sappiamo che prima entrò in bottega di Giovanni Piacente, setaiolo, e successivamente cominciò la sua attività di orafo. La compagnia formata con Jacopo di Filippo da Bisticci si sciolse nel 1446, con un debito nei confronti di quest'ultimo di 102 fiorini³⁰. Rimangono poche notizie sulla sua attività successiva fino al 2 aprile 1448, quando entrò nella bottega del Ghiberti per collaborare alla Porta del Paradiso, dove riceveva la paga di quindici fiorini³¹. È probabile che a quell'altezza cronologica, quando l'esecuzione delle formelle era ormai terminata, il suo compito

²⁶ GAYE, *Carteggio*, I, cit., pp. 117-118.

²⁷ MC NEAL CAPLOW, *Michelozzo*, I, cit., pp. 428-437; M. HAINES, *La Sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983, pp. 122-126.

²⁸ La maggior parte delle notizie sulla vita di Bernardo sono state pubblicate da: F. FANTOZZI, *Notizie biografiche originali di Bernardo Cennini*, Firenze 1839, pp. 22-23; B. SANTI, *Cennini, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, pp. 563-565. Fondamentale è anche l'articolo di Doris Carl (D. CARL, *Il contratto per una Compagnia orafa tra Betto di Francesco di Duccio e Bernardo Cennini*, « Rivista d'Arte », s. IV, 37 [1984], pp. 189-202).

²⁹ ASF, *Arte della Seta*, n 8, c. 214r.

³⁰ FANTOZZI, *Notizie biografiche* cit., pp. 9-10.

³¹ KREUTHEIMER, *Lorenzo* cit., dig. 626.

fosse quello di lavorare alla cornice e di accelerare con la sua esperienza di orafo e cesellatore quest'ultima fase, quando l'Arte di Calimala stava facendo forti pressioni sul maestro per il rapido compimento della porta. Egli non era un giovane allievo, ma un orafo nella piena maturità, già trentatreenne ed era stato scelto per questo motivo dal Ghiberti. Michelozzo se ne era andato da cinque anni, Benozzo Gozzoli, il cui ruolo nella bottega non è ancora ben chiaro, era entrato il 2 gennaio 1444 con una paga molto alta, ben sessanta fiorini, ma si ritiene, allo stato attuale delle ricerche, che non fosse in grado, a causa della sua formazione e della sua esperienza esclusivamente nel campo della pittura, di intervenire con competenza nel lavoro di cesellatura e di rinettatura delle figure³².

Tutte le successive esperienze di Bernardo Cennini vanno, invece, nella direzione di questa sua abilità nel campo dell'intaglio dei metalli, poiché, uno dei motivi per il quale la sua fama è stata tramandata ai posteri è la sua geniale applicazione dell'esperienza maturata presso la Zecca fiorentina per impiantare, insieme al figlio Domenico, una tipografia nei locali datigli in affitto dalle suore domenicane in Via della Scala³³. Infatti, dall'uso di imprimere sul conio delle monete le immagini e le scritte usando una serie numerosa di punzoni, ciascuno dei quali riportava un particolare delle figure o una lettera, che, composti uno accanto all'altro concorrevano a riprodurre un insieme, gli dovette derivare l'idea di applicare lo stesso metodo alla scrittura. Come scrive Fantozzi, egli venne certamente a sapere dell'invenzione di Gutemberg e degli altri stampatori tedeschi che lo avevano

³² In occasione della stipula dell'accordo per la compagnia con il setaiolo Betto di Francesco di Duccio, si stabilì che gli erano concessi ogni anno quindici giorni « per poter andare a lavorare i ferri alla Zeccha », senza dover considerare il guadagno come introito della bottega da dividere con il socio. Questi quindici giorni gli sarebbero spettati comunque, anche se il lavoro di intagliatore di coni lo avesse occupato per un tempo inferiore, persino un solo un giorno per intagliare « due ferri all'entrare dei nuovi signori » (CARL, *Il contratto* cit., p. 190). Il documento si riferisce esplicitamente agli scudetti con gli emblemi dei Signori della Zecca, che si avvicendavano di sei mesi in sei mesi. In quel caso, ai punzoni vecchi utilizzati per raffigurare il San Giovanni Battista e il giglio bastava aggiungere lo stemma per adeguare il fiorino alla nuova situazione. Diversa era la posizione di Michelozzo nei rapporti contrattuali con Donatello, poiché quando strinse una compagnia con il maestro nel 1425, si decise che egli avrebbe dovuto versare i venti fiorini l'anno dello stipendio come intagliatore di coni nelle casse della società (MC NEAL CAPLOW, *Michelozzo*, I, cit., p. 648).

³³ G. OTTINO, *Di Bernardo Cennini dell'arte della stampa in Firenze nei primi cento anni dall'invenzione di essa. Sommario storico con documenti inediti*, Firenze 1871; SANTI, *Cennini*, *Bernardo* cit., pp. 563-565;

preceduto o affiancato, senza tuttavia conoscerne il metodo, ma « poté ben presto inventare i punzoni d'acciaio, coniare le matrici, fondere i caratteri »³⁴. Dalla tipografia di Via della Scala, in cui lavorava anche il figlio Domenico, allora venticinquenne, uscì il primo libro stampato a Firenze, il *M. Servii Honorati commentarii in Virgilio Opera* tra il 1471 e il 1472³⁵, dove nell'epigrafe apposta alla fine dei *Bucolica*, recante la data 1472, egli definisce Domenico « filius egregiae indolis adolescens »³⁶. L'invenzione, o l'importazione, della tecnica dei caratteri mobili da stampa non decretò la sua fortuna, poiché la tipografia sopravvisse stentatamente soprattutto per l'ostilità del mondo degli umanisti che vedevano nella sua applicazione una decadenza rispetto alla tradizione degli splendidi codici miniati usciti dalle mani dei copisti e miniatori fiorentini.

I motivi per cui Bernardo tenne l'incarico alla Zecca sono chiari, risorsa sicura per la sua sopravvivenza, che garantiva un discreto stipendio a lui e al figlio Domenico, subentrato al suo posto nel primo semestre del 1475³⁷. Due anni dopo, il 6 ottobre del '77, si immatricolò all'Arte, con il beneficio del padre³⁸, formando contemporaneamente una compagnia con un orafo³⁹. Egli non è mai nominato nei documenti relativi all'esecuzione della formella per il lato sinistro dell'altare di San Giovanni con *L'Annuncio a Zaccaria*, completata nel 1481, unica opera certa del padre⁴⁰. Bernardo aveva allora sessantaquattro anni e certa-

³⁴ FANTOZZI, *Notizie biografiche* cit., pp. 21-22.

³⁵ G. F. HILL, *Domenico Cennini*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, VI, hrsg. U. Thieme-F. Becker, Leipzig 1912, p. 283.

³⁶ F. FANTOZZI, *Notizie biografiche* cit., pp. 22-23.

³⁷ Cellini scrive in maniera molto lusinghiera della famiglia Cennini. Riferendosi a Bastiano, il figlio di Domenico (erroneamente lo indica come figlio di Bernardo) scrive: « Bastiano di Bernardetto Cennini fu orefice et ancora costui lavorò molto universalmente. Li suoi antichi e lui feciono molti anni le stampe delle monete dalla città di Firenze insino a che fu fatto duca Alessandro de' Medici, nipote di papa Clemente. Questo Bastiano nella sua giovinezza lavorò molto bene di grosseria e di cesello: e veramente che questo fu un valente praticone. E se bene io di sopra dico di non volere ragionare di praticonacci, qui bisogna distinguere da quegli che erano praticonacci a quegli che io chiamo buoni praticoni, perché questi sono degni di lode » (*I trattati dell'Oreficeria* cit., p. 8).

³⁸ ASF, *Arte della Seta*, n. 9, c. 33 v.

³⁹ G. MANCINI, *Il Bel San Giovanni e le feste paronali di Firenze descritte nel 1475 da Pietro Cennini*, « Rivista d'Arte », 6, 3-4 (1909), p. 203.

⁴⁰ La formella è stata oggetto di un recente studio di Francesco Caglioti, al quale rimando per la vasta bibliografia relativa: F. CAGLIOTI, *Benedetto da Maiano e Bernardo Cennini nel dossale argenteo del Battistero fiorentino*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 331-

mente ebbe bisogno di aiuto per portare a termine in tempi brevi un'opera contesa da molti orafi, come risulta dalle note vicende relative all'allogazione delle fiancate, e destinata ad essere al centro del mondo artistico e religioso di allora⁴¹. Nella portata al Catasto del 1480, egli si lamentava di non avere più la forza per lavorare e di avere la vista indebolita dall'età, che gli rendeva indispensabile l'aiuto dell'altro figlio, Bartolomeo⁴². Negli stessi anni, tuttavia, si accollò altri incarichi, tra cui l'esecuzione nel 1482 del sigillo d'argento con l'immagine di Santa Caterina d'Alessandria per il Rettore dell'Università di Pisa e il suo rifacimento, due anni dopo, a seguito del suo smarrimento⁴³. Domenico continuò il suo lavoro di intagliatore di coni fino al secondo semestre del 1498, poiché già nel primo del successivo non risultava nei ruoli⁴⁴.

Delineata brevemente la storia del rapporto di Michelozzo e di Bernardo Cennini con la Zecca di Firenze, si tratta ora di capire quali delle

348. Per l'attribuzione del gruppo dei due dolenti al lato della croce di San Giovanni cfr. L. BECHERUCCI, *L'altare di San Giovanni*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, a cura di L. Becherucci e G. Brunetti, II, Milano s.d. [ma 1969], pp. 229-236; A. PARRONCHI, *La croce d'argento dell'altare di San Giovanni*, in *Lorenzo Ghiberti e il suo tempo*. Atti del convegno di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978), I, Firenze 1978, pp. 195-217.

⁴¹ La scheda compilata da Luisa Becherucci e Giulia Brunetti nel catalogo del Museo dell'Opera del Duomo è ancora un punto di riferimento imprescindibile per ripercorrere le vicende del dossale (*La Croce d'argento*, in *Il Museo dell'Opera*, II, cit., pp. 215-228).

⁴² FANTOZZI, *Nota biografica* cit., p. 27. Nella stessa portata dice di avere un tavolo da lavoro nella bottega di Girolamo di Piero di Guccio, situata di fronte alla loggia de' Cavalcanti dove lavorava anche il figlio Bartolomeo. Domenico, invece, era in bottega con Salvestro d'Antonio del Lavacchio, uno dei più famosi gioiellieri del tempo, maestro di Cellini (*I trattati dell'Oreficeria* cit., p. 46), chiamato, nel 1495, a stimare insieme a Giovanni delle Corniole e Michelangelo Viviani le gioie appartenute a Lorenzo il Magnifico (*Le opere di Giorgio Vasari*, V, cit., p. 368, n. 1), sentenziatore della Zecca per l'oro dal secondo semestre del 1497 al secondo dell'anno successivo, richiesto di un parere sulla collocazione del David di Michelangelo (GAYE, *Carteggio*, II, cit., p. 455). Salvestro d'Antonio risulta legato in qualche maniera anche a Bartolomeo Cennini, poiché nella portata di quest'ultimo risulta che i figli di Salvestro, Giovanbattista con i suoi fratelli, avevano dato in affitto una bottega a Girolamo di Guccio e a Domenico Cennini per venti fiorini l'anno (ASF, Catasto, 997, 1480, c. 132 v).

⁴³ A.F. VERDE O.P., *Lo Studio Fiorentino, 1473-1503. Studi e ricerche*, IV/2, Firenze 1982, pp. 476-477; CAGLIOTI, *Benedetto da Maiano* cit., p. 346, n. 6. È probabile che ricorresse al figlio Bartolomeo, benché non immatricolato all'Arte, perché Domenico si trovava a servizio di Caterina Sforza Riario a Milano per la quale aveva eseguito alcune medaglie (A. ARMAND, *Medailleurs Italiens*, III, Paris 1887, p. 20). Nelle Decime della Repubblica del 1498 risulta che Domenico lavorava nella bottega di Calimala Vecchia, intestata a Bernardo (FANTOZZI, *Nota biografica* cit. p. 29).

⁴⁴ BERNOCCHI, *Corpus*, II, cit., p. 477.

immagini impresse sul telaio della Porta del Paradiso spettino all'uno e quali all'altro. Per mettere ordine in un materiale un po' caotico, è necessario cominciare da quei punzoni che trovano un'immediata corrispondenza con le monete che, per coincidenza iconografica (la forma delle varie parti) e per l'identificazione delle armi dei Signori della Zecca, sono circoscrivibili ad anni precisi.

La ricostruzione dell'attività di Michelozzo come intagliatore di coni e della sua collaborazione con Ghiberti può essere utile per identificare la paternità dei punzoni rilevati sulla cornice della porta. Infatti, una serie di immagini è riferibile al fiorino che ancora era stato coniato quando Michelozzo era intagliatore per la Zecca. Si tratta della tipologia di San Giovanni Battista in uso nel 1446, con il mantello agganciato sul petto e una tunica stretta in vita, che presenta solamente lievi modifiche rispetto all'immagine utilizzata nel fiorino (figg. 5, 13). È di Bernardo Cennini l'immagine simile alla precedente, ma che si differenzia in piccoli particolari, come i capelli raccolti in ciocche, la tunica più drappeggiata e leggermente più ampia, la muscolatura accentuata, una differente positura delle gambe, utilizzato a partire dal 1449⁴⁵ (figg. 14-15).

Gli altri punzoni, o parti di essi, presentano varianti della figura del Santo in piedi, secondo l'iconografia più tradizionalmente consegnata dall'arte del Quattrocento, ovvero vestito dell'abito di pelliccia, con la croce tenuta nella mano sinistra e la destra alzata ad indicare il cielo⁴⁶ (fig. 16). In un'altra serie di punzoni, troviamo sia altre prove della veste di pelliccia, con la cintura ed un ampio mantello che si gonfia sulle spalle, sia le prove di braccia (fig. 17), più corpose e meno stilizzate, sia di volti, ancora più di tre quarti rispetto non solo a quelli assolutamente frontali del Battista del fiorino, che egli stesso aveva intagliato fino al '48, ma anche delle altre figure che possiamo ascrivere alla sua mano presenti sul telaio.

Evidentemente la sua proposta, che si distaccava sì dall'immagine tradizionale del fiorino, ma si poneva in sintonia con una tradizione iconografica ben più radicata a Firenze, non fu accolta, salvo poi riesumarla lo stesso Bernardo Cennini, almeno nella veste di pelliccia, a partire dal 1461. Per questo motivo ritengo che uno dei punzoni, con il san

⁴⁵ Cfr. G. TODERI-F. VANNEL, *Monete italiane del Museo Nazionale del Bargello*, II, Firenze 2005, p. 58, n. 897.

⁴⁶ Per la raffigurazione del San Giovanni Battista è interessante il raffronto con la legatura del "Fiorinaio" (ASF, Ufficiali della Zecca, 1)

Giovanni Battista ancora abbastanza stilizzato, ma la veste di pelliccia coperta dal mantello appuntato sul petto, sia una variante proposta da Bernardo (fig. 18).

Per quanto riguarda Michelozzo, presumibilmente bocciate le sue proposte per un fiorino più 'moderno' e rimosso dall'incarico alla Zecca, controllata anch'essa dall'Arte di Calimala, presentò il suo modello, come una sorta di rivalse, in occasione di un altro incarico, ricevuto nel 1452 dagli stessi committenti, e che, a sua volta, suona quasi come un risarcimento morale, ovvero il San Giovanni per la nicchia centrale dell'altare d'argento del Battistero. Il Precursore, con il volto emaciato e segnato dal digiuno e dalle sofferenze, i capelli riuniti in ciocche scomposte, le membra dalla muscolatura allungata ed a rilievo, diventa la riproduzione ingigantita delle minuscole figure omologhe impresse sul telaio della porta⁴⁷ (fig. 19).

Non può sfuggire la coincidenza di alcune date che qui conviene riassumere: il 2 aprile 1448 Bernardo Cennini entra a lavorare nella bottega del Ghiberti; il 25 marzo 1448 Michelozzo riceve l'incarico di intagliatore di coni per il primo semestre; il 25 settembre 1448 Bernardo Cennini gli succede; gli stemmi dei signori della Zecca, sul telaio della Porta, coprono un arco di circa un anno e mezzo poiché vanno dal primo semestre del '48, al primo del '49, iniziato il 25 marzo di quell'anno. Sappiamo che il Signore della Zecca veniva scelto alternativamente tra i banchieri del foro vecchio e del foro nuovo, ma, anche se per accordi interni ci poteva essere un accordo preventivo sul nome del successore, non ritengo possibile che addirittura un anno prima se ne potesse conoscere l'identità. Poiché l'ultimo scudetto in ordine cronologico è di Giovanni di Antonio Canigiani, eletto nel primo semestre del 1449, l'impressione dei punzoni deve essere avvenuta all'incirca all'inizio di aprile di quell'anno.

Fu probabilmente una sorta di tenzone tra i due artisti: Michelozzo ormai invisito a Calimala per le ripetute assenze e per la scarsa assiduità prestata al servizio della Zecca, che tentava di riprendersi un lavoro di

⁴⁷ Michelozzo utilizzò lo stesso schema iconografico per un'altra statua di San Giovanni Battista nella chiesa della Santissima Annunziata. Cfr. C. VON FABRICZY, *Michelozzo di Bartolomeo*, « Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen », 25 (1904), p. 32; M. G. VACCARI, *Il restauro del San Giovanni Battista di Michelozzo*, in *Michelozzo. Scultore e Architetto (1396-1472)*, a cura di G. Morolli, Firenze 1998, pp. 115-120. In campo orafa, una figura simile fu adottata anche da Maso Finiguerra per la pace (Firenze, Museo del Bargello) eseguita per il Battistero tra il 1452 e il 1455.

poco affanno ma di sicuro reddito, dall'altra Bernardo, meno noto di Michelozzo, ma probabilmente più affidabile. È suggestiva l'ipotesi che Ghiberti fosse stato scelto per fare da giudice in questo difficile frangente, forse giudice non imparziale considerando gli screzi intercorsi con il suo vecchio collaboratore, che l'aveva piantato in asso una prima volta nel 1425 e poi nel 1442, e valutando l'apprezzamento per il nuovo assunto di cui aveva evidentemente avuto modo di vagliare le qualità. Forse per questo motivo Michelozzo ha voluto dare un saggio della propria abilità proponendo, in una soluzione 'moderna' del fiorino, non l'immagine ormai arcaica dell'antico patrono di Firenze, ma un'altra iconografia, altrettanto nota (si trova anche sulla legatura trecentesca del *Fiorinaio*)⁴⁸, che gli permetteva di esprimere le sue capacità di plasmare il metallo, di conferire alla linea una maggiore incisività e di meglio rendere il suo stile secco ed espressivo. Tali innovazioni trovano esito anche nei punzoni che avrebbero dovuto comporre il giglio, più fantasioso e ricco, frastagliato nei particolari (figg. 20-21), non dissimile dalle inflorescenze dei velluti fiorentini contemporanei, ma che non troviamo mai applicato nella coniazione del fiorino (fig. 22), in netto contrasto con la compostezza degli altri gigli conformi alla tradizione, rinvenuti sul telaio della Porta (figg. 23-24).

L'altra ipotesi è che tutte le prove appartengano a Bernardo Cennini, compresa quella che, per cronologia, dovrebbe essere di mano di Michelozzo in base alla documentazione esistente. Come abbiamo visto, era consuetudine rifare i coni utilizzando i punzoni vecchi e sostituendoli solo nel caso che si usurassero o quando il succedersi delle cariche imponeva di cambiare l'emblema del Signore della Zecca. Bernardo avrebbe potuto usare almeno alcuni dei punzoni intagliati da Michelozzo. Ma il fatto che ci sia tra le immagini impresse lo stemma di Carlo di Zenobio da Diacceto in carica nel semestre in cui Michelozzo era ancora attivo presso la Zecca fa propendere per la prima proposta, anche se non è possibile per ora dirimere una questione così intricata.

In questo caso, ci chiediamo quale possa essere stato il rapporto che intercorreva tra Lorenzo Ghiberti e Michelozzo a sette anni dall'interruzione del loro sodalizio artistico. Nel 1446, oltre a essere stato incaricato di eseguire le Porte della Sagrestia nord del Duomo, dopo la morte di Brunelleschi, era divenuto capomastro del Duomo⁴⁹. Michelozzo,

⁴⁸ ASF, Ufficiali della Zecca, 1.

⁴⁹ HAINES, *La Sagrestia* cit., p. 123.

protetto dai Medici era un artista più che famoso, Bernardo assai meno. Solamente Ghiberti, con l'autorevolezza di anziano maestro e di capo della bottega nella quale ambedue gli artisti avevano lavorato, poteva emettere un giudizio accolto senza contestazioni. Non sappiamo neppure se sia stata l'Arte di Calimala, come abbiamo visto coinvolta in ambedue le imprese, a scegliere il campo neutro della bottega della Porta del Paradiso, oppure siano stati i due contendenti. È certo che Ghiberti non avrebbe accettato di far imprimere tanti punzoni sul telaio della 'sua' porta, se non avesse avuto un ruolo nella faccenda, e che nello stesso tempo l'Arte di Calimala dovesse essere al corrente di quanto avveniva, se non addirittura la promotrice.

Sappiamo come andò. Bernardo Cennini ottenne il posto alla Zecca, probabilmente proprio per la sua fedeltà alla tradizione, mentre i tentativi intrapresi da Michelozzo per rinnovare l'immagine del simbolo stesso della potenza economica di Firenze non ebbero successo: in piccolo, è accaduto quanto avvenne in occasione del concorso del 1401 per la Porta Nord. Allora risultò vincitore Ghiberti, sia perché si era espresso in uno stile più tradizionalista, sia perché tecnicamente era più capace del suo rivale. L'Arte di Calimala, dopo cinquanta anni, ripercorse la stessa vecchia strada, più sicura e affidabile.