



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Storie d'argento. L'Altare e la croce di San Giovanni

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

Original Citation:

Storie d'argento. L'Altare e la croce di San Giovanni / D. Liscia. - STAMPA. - (2012), pp. 11-34.

Availability:

This version is available at: 2158/615574 since:

Publisher:

Franco Cosimo Panini Editore

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:

(Article begins on next page)

Storie d'argento L'Altare e la Croce d'argento di San Giovanni

Il progetto per la costruzione dell'Altare d'argento di San Giovanni si concretizzò per volontà dell'Arte di Calimala, che deteneva il patronato del Battistero fiorentino, all'indomani della fine della peste nera che aveva devastato l'Italia come il resto d'Europa alla metà del Trecento. La falce della popolazione, operata dal terribile morbo che dimezzò la popolazione, rese necessaria una ricostruzione, una rinascita fisica nonché psicologica ed economica dell'intera società. Il freno posto alla commissione di opere di notevole impegno, considerando anche la morte di molti artisti di quella generazione, impedì di procedere all'esecuzione di un arredo orafico che, tuttavia, risultava indispensabile per celebrare la devozione verso il santo patrono di Firenze. A ragion di più questo è vero per una impresa tanto costosa come fin dall'inizio si prospettava l'Altare, per il quale era necessario un grosso dispendio di denaro, di tempo e di lavoro; proprio per questo motivo il suo completamento ha travalicato il confine del secolo, dal 1363, data della prima allogazione, al 1482, anno che segnò il completamento dell'opera.

Firenze, ben presto riorganizzatasi, aveva riacquisito la sua capacità politica, militare ed economica dopo la vittoria su Pisa nel 1364 a seguito della quale si garantì un porto che le consentiva di commerciare liberamente e di esportare le proprie merci. L'Altare dedicato a san Giovanni Battista diventava, dunque, l'emblema più significativo della rinnovata forza di cui erano protagoniste le Arti Maggiori. Nelle intenzioni del committente doveva essere posto davanti all'altare marmoreo, risalente ad anni vicini al momento in cui l'Arte di Calimala aveva assunto il patronato del Battistero, intorno al 1157, in occasione delle solennità principali e in particolare della festa di San Giovanni che si celebrava il 24 giugno con grandi manifestazioni che coinvolgevano l'intera città. Fino alla decisione di commissionare un nuovo antependio, sull'altare c'era fin dal 1313 un tabernacolo marmoreo chiuso da sportelli dipinti da Lippo Benivieni, secondo quanto ci testimonia Giorgio Vasari, che presentava alla base una predella, ora conservata nel Museo Nazionale del Bargello, in rame dorato e smaltato con la tecnica dello *champlevé*, costituita da una teoria di trentuno santi (ne manca sicuramente almeno uno) entro nicchie con al centro Cristo affiancato dalla Vergine e da san Giovanni Battista. L'esecutore, Andrea Pucci Sardi, empolesse di nascita, ma fiorentino di adozione, aveva risentito fortemente dell'influenza giottesca, con figure solide, massicce, dall'ampio volume, che si collocano dominando lo spazio entro le architetture di un severo goticismo. Nonostante la grande qualità dell'opera, si rendeva necessario ornare l'altare con un'opera ben più sontuosa, che riportasse il Battistero al centro della liturgia fiorentina, considerando l'eterno contrasto che intercorreva tra l'antica istituzione e Santa Maria del Fiore. L'altare marmoreo nella scarsella del Battistero è stato demolito nel primo quarto del Settecento da Girolamo Ticciati, ma già almeno dalla metà del Quattrocento l'Altare d'argento di San Giovanni aveva cambiato di destinazione, essendo montato in occasione della festa patronale, il 24 giugno, e della festa del Perdono, il 13 gennaio, sopra il fonte

battesimale. Questo era, come testimonia anche Dante Alighieri, una vasca al centro dell'edificio dove i catecumeni si immergevano per ricevere il battesimo. Ricoperto da assi, diventava la piattaforma sopra la quale era innalzato il dossale, sostegno a sua volta del fornimento costituito dalla grande *Croce* e dai due candelieri eseguiti dal Pollaiuolo, e degli altri reliquiari che facevano parte del patrimonio del Battistero. Il fatto che con esso fossero esposti anche i vessilli e le spoglie di guerra conquistati dai Fiorentini dimostra quale significato ricoprì l'opera argentea nel contesto cittadino. Ci risulta un'unica volta in cui fu trasportato nella piazza antistante il Duomo con alle spalle le porte d'oro ghibertiane, quasi rito propiziatorio in occasione del tragico assedio di Firenze a opera delle truppe dell'imperatore Carlo V nel 1527. Anche se isolato, è un episodio significativo per comprendere il ruolo dell'*Altare* e le ragioni che portarono alla sua esecuzione. In ogni caso, nel resto dell'anno "posto intero in su legname e fortificato si pone e serba nella casa della detta opera in un armario di legname fatto per esso".

Dopo la metà del Trecento cominciò il lungo lavoro, mai portato a termine, per rivestire di marmi e di statue le fiancate e la facciata di Santa Maria del Fiore, e per completare il campanile progettato da Giotto intorno al 1340, proseguito da Andrea Pisano fino al 1343 e completato negli anni 1357-1359 da Francesco Talenti. Il programma iconografico, di un'imponenza mai vista e che vedeva contrapposti ma nello stesso tempo complementari i due edifici simbolo della città, aveva come indiscusso protagonista anche l'*Altare* argenteo, collocato nel Battistero, l'antico edificio che, ammantato da innumerevoli leggende relative alla sua origine, era stato fino ad allora il fulcro della vita religiosa e civile. Il rito celebrato sotto i grandiosi e splendidi mosaici della cupola e della scarsella necessitava di un progetto iconografico che ponesse la vita di san Giovanni al centro della liturgia. La porta con le storie del Battista, eseguita da Andrea Pisano morto anch'egli come molti altri artisti durante la peste del 1348, rappresentava l'*introitus* nel luogo sacro da cui i battezzandi sarebbero usciti purificati, ma non aveva una funzione nella celebrazione eucaristica e non era sufficiente per esaltare e ricordare il ruolo che ebbe il Precursore nella storia della cristianità.

All'interno del fervore che caratterizzò la ripresa di Firenze nella seconda metà del Trecento, l'Arte di Calimala, che fu una delle principali protagoniste della sua grandezza economica, decise di dare inizio a una impresa che le avrebbe fruttato un enorme prestigio, ma nello stesso tempo sarebbe stata oltremodo onerosa. Poiché si trattava di un'opera che non aveva eguali a Firenze, si ricorse in questa prima fase a orafi famosi e di cui già si era sperimentata la capacità. L'inizio dei lavori è testimoniato dalla lunga iscrizione tracciata sul basamento: "Anno Domini MCCCLXVI (a. f.) inceptum fuit hoc opus Dossalis tempore Benedicti Nerozzi De Albertis, Pauli Michaelis De Rondinellis, Bernardi Domini Chovonis De Chovonibus, offitialium Deputatorum". Il cantiere aperto in quegli anni, da cui si potevano attingere maestranze, era quello dell'altare e del dossale di San Jacopo per la cappella omonima nella cattedrale di San Zeno a Pistoia. Il gran numero di artisti presenti, molti dei quali venuti da città e da paesi lontani, altri da Firenze, aveva permesso la crescita di un'arte ricca stilisticamente e tecnicamente. La varietà di specializzazioni che si apprendevano nelle botteghe orafe fece sì che da allora in poi la maggior parte dei pittori, scultori e architetti del XIV e del XV secolo abbia seguito il proprio apprendistato e conseguito il titolo di maestro in tali botteghe. Uno degli orafi che fu chiamato per proseguire il lavoro dell'altare di San Jacopo, interrotto da quasi trenta anni, fu Leonardo di ser Giovanni, che lavorò nella fiancata sinistra del dossale pistoiese alle storie del Vecchio e del



I.

I. Firenze, Batistero. Andrea Pisano (1290 ca - post 1348). Porta sud (1330-1336).

se ne aggiunsero altri 100 a distanza di pochi mesi, il 19 giugno. Ben 735 fiorini furono spesi dall'Arte di Calimala nell'ottobre dello stesso anno per l'acquisto di 85 libbre d'argento (circa quaranta chili). Il numero di coloro che ebbero parte nella esecuzione dell'*antependium* non si limitò ai due nomi sopra citati, poiché nel 1377 si spesero 400 fiorini per l'acquisto di un'ulteriore quantità di argento e per il salario di Betto di Geri e di Michele di Monte con "lor compagni e maestri", i quali non sembrano essere stati semplici collaboratori di bottega, ma, probabilmente, avevano svolto parte del lavoro in prima persona. Nel 1387 subentrò un altro protagonista, Cristofano di Paolo, forse già incluso tra i maestri-compagni precedentemente citati. Nel 1390 l'Arte acquistò altre dieci libbre di argento e nel 1402 Cristofano di Paolo ricevette una piccola cifra, 2 fiorini e lire 18, per interventi sul dossale da lui eseguiti, e nel 1410 lire 10 per alcuni "accncimi". A questa data il dossale era presumibilmente completato.

La sequenza delle scene dell'*antependium* è tuttora controversa. Pur basandosi sulla nar-

Nuovo Testamento in collaborazione con Francesco Niccolai dal 13 aprile 1363 al 30 giugno 1364, e nella fiancata destra, senza l'aiuto di altri maestri, alle *Storie di san Jacopo* a partire dal 1367 per lo spazio di quattro anni. I caratteri stilistici che emergono dalle otto formelle hanno permesso di riconoscere con buona certezza la mano dello stesso artista attivo nell'*Altare* di San Giovanni, isolandola da quella degli altri orafi di cui i documenti ci hanno tramandato i nomi, ossia Betto di Geri, Michele di Monte e Cristofano di Paolo.

Leonardo di ser Giovanni si immatricolò all'Arte di Por Santa Maria nel 1358. La sua data di nascita può, dunque, essere collocata intorno al 1340. Quando gli fu allogato il lavoro per l'*Altare* fiorentino era un orafo maturo e affermato, di cultura orcagnese, al cui ambito lo ha condotto la tradizione vasariana. Come abbiamo visto, la sua attività presso il cantiere fiorentino risultò relativamente breve, non più di quattro anni, poiché fu impegnato a Pistoia dal 1367, anno dal quale il suo nome scompare definitivamente dai documenti fiorentini purtroppo noti solamente attraverso gli spogli lasciatici dal senatore Carlo Strozzi, essendo stati gli originali distrutti in un incendio.

Betto di Geri rimase da solo a guidare il cantiere per un periodo limitato. La sua immatricolazione del 9 marzo 1367 sembra significativa per illustrare questo travaglio iniziale, quando egli prese la patente di maestro solo a distanza di due mesi dall'allogazione, probabilmente per avere le carte in regola per diventare il responsabile della grande impresa dopo la partenza di Leonardo.

Già alla stipula del contratto furono consegnati a Leonardo di ser Giovanni e a Betto di Geri 100 fiorini a cui

razione evangelica, alcune scene presentano un'ambigua interpretazione che potrebbe falsare la successione delle storie. In ogni caso, la testimonianza più antica della disposizione delle formelle è conservata negli scritti di Anton Francesco Gori che, nel suo *Monumenta sacrae vetustatis insigna Baptisteri Florentini* del 1756, le elenca con il seguente ordine: *San Giovanni abbandona i parenti, San Giovanni predica alle turbe, Cristo visita san Giovanni nel deserto, Battesimo di Cristo* (frontale sinistro); *San Giovanni battezza il popolo, Cristo riceve i messaggeri, Il Battista davanti a Erode, Il Battista in carcere* (frontale destro). Un primo cambiamento dovette avvenire nel 1892 quando si decise di rimontare il dossale in occasione della festa di San Giovanni. Il catalogo del 1892 aveva ancora elencato la successione delle storie nell'ordine documentato da Gori, mentre risulta diverso nella testimonianza di Poggi del 1904. I successivi interventi di restauro sull'*Altare* non hanno apportato alcun altro cambiamento e l'ordine è stato lasciato così come lo si era trovato, anche nel restauro condotto da Salvestrini negli anni 1947-1948. Attualmente la disposizione è la seguente con lettura da sinistra in alto: *Cristo visita san Giovanni nel deserto, Il Battesimo di Cristo, San Giovanni abbandona i parenti, San Giovanni predica alla turbe* (frontale sinistro); *Il Battista predica davanti a Erode, Cristo riceve i messi di San Giovanni, San Giovanni battezza le folle, Il Battista in carcere* (frontale destro). A parte questa lettura superficiale, è bene tenere presente che in alcune formelle sono riuniti due episodi, particolare che potrebbe aiutare a fornire una lettura iconografica corretta. Ad esempio, la scena generalmente definita *San Giovanni battezza le folle* si riferisce al passo in cui i sacerdoti leviti, riconoscibili per il cappello a punta, chiedono a san Giovanni con quale diritto battezza il popolo, che è rappresentato da un gruppo di persone inginocchiate a sinistra. In ogni caso, la lettura potrebbe essere la diretta derivazione dalle storie del Battista effigiate da Andrea Pisano sulla porta bronzea che guarda a est del Battistero (*Fig. 1*), le quali seguono il seguente ordine: *Il santo fanciullo nel deserto, Predica ai Farisei, Annuncio della venuta del Cristo, Battesimo dei seguaci, Battesimo di Gesù, Il santo rimprovera Erode, Incarcerazione di san Giovanni, Visita dei discepoli*. Parrebbe ovvio che non si volesse cambiare una successione di episodi tra due opere presenti nello stesso edificio separate da poco più di trenta anni.

La lettura iconografica dell'*Altare* non può trascurare anche l'interpretazione delle figure a tutto tondo, che sono collocate rispettivamente nella fascia superiore, dove si aprono nicchie ogivali, e nei pilastri, ulteriormente illustrati dagli smalti che sono dipinti all'interno di finestrelle. Le figure di sibille e di profeti del Vecchio Testamento si riferiscono al loro annuncio dell'avvento di Cristo, legandolo quindi alle speranze messianiche di tutta l'umanità. I pilastri in forma architettonica rappresenterebbero, dunque, la Chiesa che le riassume sotto di sé.

Degli artisti che hanno partecipato a questa prima fase dell'*Altare*, che durò ben cinquanta anni, l'unica mano riconoscibile è quella di Leonardo di ser Giovanni, di cui si può stabilire un facile parallelismo con le formelle che nei quattro anni successivi all'abbandono del cantiere fiorentino egli stava conducendo a termine a Pistoia. Le figure tozze e solide, avvolte in ampi e pesanti panneggi, i volti caratterizzati, l'attenzione ai particolari non offrono alcun dubbio attributivo, così come la struttura di alcune scene quasi sovrapponibili. Ad esempio, *Il Battista davanti a Erode* del frontale dell'*Altare* di San Giovanni trova una sua perfetta traduzione in *Giacomo predica il verbo divino davanti a Erode* dell'altare jacopeo. Il forte carattere orcagnesco del maestro che è stato identificato come Leonardo di ser Giovanni ha permesso di accostare al suo nome, pur con qualche differenza tra i vari studiosi, le formelle con *Il Battista davanti a Erode* e

2. Firenze, Orsanmichele, lato est.
Tabernacolo dell'Arte di Calimala (1414)
su disegno di Lorenzo Ghiberti (1378-1455).



2.

Il Battista in carcere. Certamente di un'altra mano sono invece le scene con *Cristo visita san Giovanni nel deserto* e *Cristo riceve i messaggeri*. Le rimanenti, con *San Giovanni abbandona i parenti*, *Il Battesimo di Cristo*, *San Giovanni predica alla turbe*, *San Giovanni battezza il popolo*, pur affini stilisticamente sarebbero state compiute dai maestri collaboratori citati nei documenti, tra i quali forse proprio da Michele di Monte. Non conoscendo il profilo stilistico di nessuno di loro, dobbiamo attenerci a confronti di tipo morelliano, dove la iterazione di moduli e di tratti somatici aiuta a identificare le mani, pur lasciando in sospeso la loro identificazione.

La sacralità dei temi delle formelle è stemperata da piccole scene di genere assai gustose. Ai particolari paesaggistici, molti dei quali purtroppo rubati o perduti, come edifici, torri, muraglie, si aggiungono episodi che sottolineano l'ambientazione quotidiana e campestre: donne che si affacciano alle finestre, contadini che conducono animali da soma, cani e uccellini, alberi fronzuti e fiorellini che costellano i prati, figurette di bambini che litigano o che tirano le vesti dei genitori per attrarre l'attenzione. Altrettanto interessanti, ma fino a ora senza paragoni calzanti nell'oreficeria, sono gli smalti che sottolineano alcune zone delle formelle su cui si vuole appuntare l'attenzione degli osservatori: le vetrate del Tempio di Gerusalemme chiuso dalle mura turrite, quando san Giovanni lascia i genitori per recarsi nel deserto, l'aureola di Cristo nel momento in cui viene battezzato, i racemi nelle bifore e nello schienale del trono di Erode nella formella in cui il Precursore è portato davanti al re, spesso puntuali citazioni di codici miniati.

Senza ripercorrere tutta la intricata storia attributiva del frontale, ci fermiamo

3. Firenze, Museo di Orsanmichele. Lorenzo Ghiberti (1378-1455).
San Giovanni Battista (1412-1416), già nel Tabernacolo dell'Arte
di Calimala nel lato est di Orsanmichele.

alle conclusioni di Giulia Brunetti, la quale ipotizzava che a Betto di Geri, nominato fin dall'inizio nei documenti di allogazione, spettasse l'esecuzione e l'ideazione del complesso telaio architettonico che affianca e scandisce la suddivisione dell'impaginato in verticale. Tuttavia, dall'esame della struttura della straordinaria opera risulta che sotto i pilastri è visibile ancora una lastra graffita in finto ammattonato che si trova anche al di sotto della nicchia centrale con la statua di *San Giovanni Battista*, queste ultime aggiunte rispettivamente nel 1445 e nel 1452. L'ipotesi più plausibile si concretizza nella proposta che, in attesa di completare l'*Altare*, ma nello stesso tempo per permettere di celebrare la liturgia, pur in una condizione di provvisorietà, si sia ricorsi a questo espediente. La lastra, visibile al di sotto delle complesse strutture, appare modellata, seguendo l'anima di legno, per simulare una torre, anticipando quello che sarebbe stato l'effetto finale. Inoltre si intravede la stessa lastra, in alcuni punti chiaramente di risulta, opportunamente ritagliata ai lati in tre delle formelle laterali, esclusa la scena con *La danza di Salomè* e il *Festino di Erode*, il che fa pensare che in origine ambedue le fiancate fossero foderate per intero con la lastra d'argento prima che l'*Altare* fosse completato nella seconda metà del Quattrocento. L'*Altare* avrebbe avuto, dunque, fin dal suo nascere, la struttura di un altare e non di un semplice paliotto.

A questo punto si pone il problema di collocare cronologicamente l'esecuzione dei pilastri, di una complessità certamente superiore a quella delle formelle per la superfetazione dei motivi architettonici, per la presenza di statuette e per l'abbondanza di smalti, e di proporre i nomi degli esecutori. Se accettiamo la precedente ipo-



4. Il paramento esterno di Santa Maria del Fiore in una foto Alinari (1890).



4.

insieme a un altro orafo fiorentino, Matteo, fu ospitato dall'Opera di San Jacopo di Pistoia per portare a compimento il lavoro dell'altare. Ignoriamo che ruolo avessero i due e la notizia, pur preziosa, non ci aiuta a procedere nella comprensione della sua personalità artistica. I due artefici sono documentati di nuovo a Firenze nel 1402, quando furono pagati per una croce da porre sull'*Altare*. Da queste notizie e dagli esigui pagamenti versati a Cristofano per alcuni "acconciami" possiamo proporre il 1394 come la data entro la quale il dossale era stato terminato.

tesi, possiamo suggerire che la direzione dell'ultima fase spetti all'orafo a cui fino all'inizio del Quattrocento sono stati versati dei denari, ossia Cristofano di Paolo, che doveva essere entrato fin dalle prime battute nel cantiere dell'*Altare* senza avere un ruolo determinante. Infatti si era immatricolato il 9 marzo 1367, due anni dopo il padre, Paolo di Lapo, con il quale probabilmente aveva lavorato in bottega, nello stesso anno in cui il dossale era stato commissionato ai due artisti espressamente citati nel documento di allogazione, cioè Leonardo di ser Giovanni e Betto di Geri. Il fatto che a lui vengano pagati nel 1477 insieme a Betto di Geri e Michele di Monte ben 400 fiorini per l'acquisto di circa sei chili di argento e per il suo salario, e dieci anni dopo a lui soltanto altri cento fiorini, significa che aveva assunto un ruolo di tutto rilievo nel cantiere. La sua presenza, la più longeva tra quelle dei collaboratori, induce a proporre, alla luce dell'ipotesi qui formulata sulla funzione ricoperta dalle lastre a finto ammattonato, che egli fu colui che portò a termine la struttura architettonica dell'*Altare*. Non si trattava di una personalità di poco conto poiché egli nel 1394

Dal punto di vista stilistico, i pilastri, in particolare quelli angolari, modellati probabilmente sui progetti originari del campanile giottesco, non si discostano dalle strutture dei pochi reliquiari giunti a noi eseguiti a Firenze nell'ultimo quarto del XIV secolo, dove le forme allungate dei contrafforti e dei pinnacoli si alleggeriscono con l'apertura di sottili bifore e dove colonnine tortili di diverso calibro e dimensioni affiancano le nicchie, nelle quali sono contenute statuette fuse a tutto tondo e figure smaltate. Alla stessa data portano anche i clipei circolari, da cui si affacciano testine femminili, in uno stile protorinascimentale. Purtroppo la scarsità di oggetti superstiti rende difficile un confronto, ma riportando l'ampia teoria di figure di profeti, alcuni dei quali sostituiti in epoche relativamente recenti (emblematica è la seconda da sinistra nella galleria superiore, di mano di Giovan Battista Foggini), con la statuaria contemporanea, notiamo stretti rapporti con artisti come Pietro di Giovanni Tedesco, assai attivo nel cantiere di Santa Maria del Fiore. Il rapporto con quanto veniva fatto in quel momento a Firenze è esaltato dalla smaltatura del fondo delle nicchie che cita puntualmente le tarsie marmoree dei tabernacoli che accolgono le statue in Orsanmichele (*Figg. 2, 3*) e ancora di più quelle del campanile di Giotto, di cui i pilastri richiamano la prima ideazione o i decori della copertura marmorea all'esterno di Santa Maria del Fiore (*Fig. 4*). Ancora più difficile è l'attribuzione degli smalti, dal momento che non esistono altro che minuscoli brani di paste vitree figurate negli oggetti di oreficeria sacra databili alla seconda metà del Trecento. Alcuni degli smalti mostrano raffigurazioni di difficile decifrazione, come una specie di levriero accucciato e una tartaruga di lettura ancora più incerta, dai cui dorsi si elevano racemi policromi. I confronti con la pittura e con la miniatura degli stessi anni convalida, tuttavia, la collocazione cronologica prima proposta, quindi da situare nell'ultimo quarto del XIV secolo, anche se sarà necessario condurre uno studio più attento e puntuale anche alla luce della disparità di mani chiaramente percepibile.

Come abbiamo visto, dalla fine del Trecento il lavoro fu interrotto per motivi presumibilmente economici, poiché l'Arte di Calimala era impegnata a finanziare l'impresa mastodontica delle porte bronzee del Battistero. Nel 1445, quando stava per essere completato il lavoro della terza porta, fu allogata alla bottega ghibertiana nel nome di Tommaso Ghiberti, uno dei due figli di Lorenzo, l'esecuzione della nicchia che doveva accogliere la figura del Battista, già prevista fin dall'inizio. Infatti, anche in questo caso, il fondo era coperto provvisoriamente da una lastra graffita ad ammattonato. Tommaso Ghiberti è un orafo rimasto nell'ombra. Di lui sappiamo pochissimo, perché seguì la sorte del padre quando, nel 1444, a causa di una denuncia anonima, che insinuava che Lorenzo avesse dichiarato il falso relativamente alla nascita (sosteneva di essere figlio di Bartolo di Michele, invece che del primo marito della madre), furono annullate sia la sua che la matricola di Vittorio, divenuto maestro nel 1435. Lavorò come fonditore alla Porta del Paradiso nel cui cantiere era entrato nel 1337 e dieci anni dopo fu autore di due candelabri in rame dorato per il Battistero, con il quale, evidentemente, continuava ad avere rapporti di lavoro anche dopo il completamento della nicchia. Nell'ottobre del 1445 sono annotati pagamenti di 169 fiorini, terminati il 15 dicembre dello stesso anno, a lui e al compagno Matteo di Giovanni per l'acquisto dell'argento e per il loro salario.

Tommaso, ancora impegnato nella bottega paterna della Porta del Paradiso, fu alleggerito di parte dei suoi impegni nel cantiere dall'arrivo di nuovi collaboratori per completare l'ultima fase. L'incarico che l'Arte di Calimala gli affidò insieme a Matteo di Giovanni era arduo. Si trovarono, infatti, a integrare in un contesto pienamente gotico una nuova struttura che non

5. Firenze, Battistero.
La scarsella.



5.

turbasse l'armonico disegno del dossale, anche perché non si trattava di piccola cosa dato che avrebbe dovuto campeggiare nell'intera altezza al centro dell'*Altare*. La scelta fu di non smorzare caratteri, che ormai potevano risultare anacronistici, ma di accentuarli. La nicchia è improntata su un gotico fiammeggiante, ricco di pinnacoli e di rosoni ma in cui l'angolo retto del timpano stempera l'eccesso di particolari virtuosisticamente ogivali, così come le regolari proporzioni tra la larghezza e l'altezza. Il fondo della nicchia è divisa in specchiature rettangolari traforate, divise longitudinalmente da colonnine tortili, ciascuna delle quali reca al centro losanghe con rosoni, da cui partono, a loro volta, baccellature a elica; la semicupola è smaltata in azzurro (molto dello smalto è caduto) con stelle risparmiare identiche a quelle che si scorgono al di sopra delle formelle trecentesche. Un rosone circolare si apre anche sul timpano, percorso da gattoni rampanti, che si arricchisce nella parte inferiore con riccioli. I pilastri laterali e i semipilastri del timpano sono sormontati da statuette di profeti, invero un po' rozze e non perfettamente rinettate, che con il loro accentuato ancheggiamento si adattano al gusto e allo stile della nicchia. Non sap-



6.

priamo che cosa fosse stato messo sul vertice a coronamento, forse un bocciolo ora perduto e sostituito con uno dei potenziamenti proveniente dall'incrocio dei bracci della *Croce* argentea. All'interno delle medesime strutture sono inserite placchette smaltate nelle quali sono dipinte figure di angeli e di sante con vesti dai colori sgargianti e in tonalità brillanti. Queste, nella loro esilità e delicatezza, sono totalmente diverse dallo stile adottato da Ghiberti nelle opere di oreficeria attribuite alla sua bottega, il che fa supporre che siano state eseguite dal compagno che lavorò a fianco di Tommaso, forse quel Matteo di Giovanni Dei che si immatricolò all'Arte di Por Santa Maria nel 1440, appartenente a una importante e famosa dinastia di orafi, ma sul quale al momento non sono emerse altre notizie.

La galleria soprastante è stata eseguita evidentemente insieme alla nicchia o in un momento immediatamente successivo. Non solo le statuette sono palesemente diverse nella loro maggiore maturità e solidità di impostazione da quelle delle gallerie soprastanti le formelle trecentesche, ma anche gli interni delle edicole presentano disegni autonomi, con un maggior uso

6. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Antonio del Pollaiuolo
(1443 ca - 1498) e ricamatori.
Parato con scene della vita
di san Giovanni Battista
(1466-1488), *La danza
di Salomè*.

dello smalto traslucido nelle zone blu e nelle pigne, che sorgono in un giallo acceso dalle cornici dei riquadri risparmiati. Anche in questo caso, la posizione delle figure non è quella originale, poiché probabilmente il profeta e la profetessa con i cartigli stavano alle due estremità, mentre le due figure femminili erano affiancate al personaggio barbuto collocato al centro.

La nicchia che avrebbe dovuto accogliere la statua del Precursore era, in conclusione, un'opera assai complessa e ricca, lavorata con minuzia soprattutto nel fondo che poi sarebbe stato nascosto interamente o quasi dall'inserimento della statua del Precursore. Probabilmente già si sapeva che per qualche anno il tabernacolo sarebbe rimasto vuoto e che, essendo collocato in un luogo centrale del dossale, avrebbe campeggiato da protagonista e non avrebbe dovuto offrire un'apparenza di provvisorietà. Infatti, ben sette anni dopo si affidò a Michelozzo di Bartolomeo l'esecuzione della statua del Battista, il cui costo fu saldato con 106 fiorini per l'acquisto dell'argento (11 libbre) e per il suo salario. La statua, che riprende la iconografia già utilizzata a Firenze, in particolare quella apposta sul simbolo stesso della città, il fiorino d'oro, mostra un santo emaciato dal digiuno e dalla vita di penitenza, coperto dalla veste di pelliccia di cammello e da un mantello annodato. Tiene con la mano sinistra la croce e con la destra indica l'alto, ossia il *Cristo Pantocrator* raffigurato sul soffitto a mosaico del Battistero. La magrezza della figura e la rozza veste di pelo contrastano con alcuni particolari come la delicatezza delle membra (significative sono le mani dalle lunghe dita sottili e i piedi ben disegnati) e con la preziosità di alcuni particolari, come i capelli divisi in ciocche, la cintura dal grande nodo che termina in un ricamo, il bordo del mantello decorato da una scritta in finte lettere cufiche. Inoltre la pastosa e morbida doratura, qui stesa per sottolineare gli aspetti più ricchi di significato, diventa strumento per far risaltare l'immagine e farla emergere come un simbolo luminoso dal fondo oscuro della nicchia che, quasi una grotta, sembra accoglierla. La statua è stata oggetto di innumerevoli critiche proprio per la sproporzione rispetto al luogo nel cui spazio ristretto si adatta a disagio. Molto di questo effetto è accentuato dalla distorsione derivata da una prospettiva orizzontale e non dal basso in alto come era stata prevista dall'artista, sia che l'*antependium* nel 1452 fosse anteposto all'antico altare nella scarsella (*Fig. 5*), sia nel caso che già il dossale fosse montato al centro dell'edificio, sopraelevato sulla vasca coperta del fonte battesimale, quando questo sarebbe dovuto diventare il luogo sul quale ostentare il ricchissimo tesoro di reliquiari e di altre suppellettili possedute dal Battistero. Tuttavia, la statua risulta leggermente sproporzionata e preponderante nell'angusto spazio riservato per accoglierla. Al di là di questo aspetto, puramente esteriore, la figura del Battista di Michelozzo è diventata un modello per molta statuaria posteriore ben più celebrata.

I lavori per il completamento dell'*Altare* si interruppero a questo punto per un lungo periodo, visto l'impegno profuso dall'Arte di Calimala per l'esecuzione della *Croce* argentea che fu commissionata ad Antonio del Pollaiuolo e a Betto di Francesco Betti nel 1457 e del parato ricamato (*Fig. 6*), progettato nel 1466 e terminato nel 1488. Il progetto delle fiancate fu ripreso venticinque anni dopo quando si decise di aggiungere le quattro formelle con l'inizio delle storie del Battista e l'epilogo, previste fin dall'inizio, se è vero che il programma iconografico dell'*Altare* avrebbe dovuto seguire la traccia proposta da Andrea Pisano nella Porta sud. Inoltre a convalidare questa ipotesi ci sono anche le lastre graffite a finto ammattonato che sporgono per buoni dieci centimetri da ogni lato del dossale sulle quali sono giustapposte le formelle, come se fosse di nuovo una soluzione provvisoria prima dell'aggiunta dei nuovi pilastri e dei riquadri figurati. I documenti dicono esplicitamente che il 24 luglio 1477 i Consoli dell'Arte dettero il

benessere per l'esecuzione delle "teste" dell'altare con "quattro storie che vi mancano". L'ultima parte del progetto risulta assai travagliata ma il dibattito, anche aspro, che si intuisce è sintomatico di quanto l'incarico fosse ambito sia dagli orafi, sia dagli artisti in genere. Infatti, i Consoli affidarono l'esecuzione delle quattro scene ad Andrea del Verrocchio e ad Antonio del Pollaiuolo, che avrebbero dovuto terminarle entro l'aprile dell'anno successivo. Essi compirono sia i modelli in creta (ci è rimasto quello del boia eseguito dal Verrocchio, ora in collezione privata), sia quelli in cera, ma il loro lavoro fu interrotto a causa di una protesta relativa alla spartizione degli incarichi che rimise in discussione la deliberazione. Probabilmente il contendere stava nel fatto che non vi fosse stato un concorso e che Verrocchio non era immatricolato all'Arte di Por Santa Maria e che quindi, benché avesse lavorato a lungo in una bottega orafa e avesse seguito il consueto e regolare apprendistato, non aveva le carte in regola per ricevere una commissione di tale importanza. A conclusione di questa diatriba, i Consoli dell'Arte inserirono altri esecutori, affidando a ciascuno una formella. Ai due precedenti si aggiunsero Bernardo Cennini, da un lato, e Antonio di Salvi con Francesco di Giovanni, dall'altro. Il primo, collaboratore di Lorenzo Ghiberti alla Porta del Paradiso, era già anziano, essendo nato nel 1415; gli altri due erano giovani, essendosi immatricolati nel 1475 dopo sei anni di apprendistato presso la bottega di Antonio del Pollaiuolo. Si è pensato che fossero state fatte pressioni da parte di Giuliano da Maiano, allora capomastro di Santa Maria del Fiore, essendo il cognato di Antonio di Salvi, ma è più probabile che i committenti, per calmare le acque, abbiano deciso di aggiungere un esponente della vecchia guardia, Bernardo Cennini, e due della nuova, Antonio di Salvi insieme a Francesco di Giovanni, il primo a iniziare le storie del Battista con *L'annuncio a Zaccaria e la Visitazione*, gli altri due con l'ultima, *Il festino di Erode e la danza di Salomè. La nascita del Battista* spettò ad Antonio del Pollaiuolo, *La decollazione del Battista* ad Andrea del Verrocchio. La decisione dei Consoli del 13 gennaio del 1478 dette inizio definitivamente all'ultima fase della esecuzione delle formelle, che terminò cinque anni dopo nel 1483.

Bernardo Cennini, forse coadiuvato dal figlio Domenico, che tuttavia non compare mai nei documenti, e su disegno di Benedetto da Maiano, come Caglioti ha supposto, progetta la formella collocando gli episodi, secondo un metodo di rappresentazione simultanea, con una lettura da sinistra a destra. Inizia con *L'annuncio a Zaccaria*, ambientato all'interno di una loggia concepita prospetticamente per la brusca convergenza verso il fondo del soffitto decorato a cassettoni e del pavimento a riquadri. La colonna in primo piano è tagliata e vi si allude semplicemente con la presenza della base e del capitello, espediente già usato nella miniatura medievale per avere una più aperta visione della scena, ma indispensabile per far comprendere all'osservatore che l'episodio si svolge in un luogo sacro e non all'aperto, ambientazione che diventa palese attraverso il gesto di Zaccaria che offre l'incenso nel Tempio agitando un turibolo davanti all'altare. All'annuncio della prossima nascita del figlio egli non risponde al giovane che lo interroga perché divenuto muto dallo stupore. A destra Maria, accompagnata da Giuseppe, si avvicina a Elisabetta, la quale esce da una porta dalla propria casa. Sullo sfondo, al di là di una balaustra si scorgono alberi che alludono al luogo in cui l'episodio evangelico si svolge. Le figure sono allungate con i panneggi che cadono pesanti ritmando in pieghe ricurve l'andamento della scena e unendo tra di loro in una sorta di linea ondulata i diversi personaggi, l'uno contrapposto all'altro. L'influenza del Ghiberti della Porta del Paradiso è evidente, anche se Cennini entrò a far parte del cantiere solamente nella fase finale.

Molto più innovativa è la *Nascita* eseguita da Antonio del Pollaiuolo insieme a un compagno, probabilmente Paolo di Giovanni Sogliani che, benché giovanissimo, aveva stretto un sodalizio con lui. Egli ambienta la scena in una stanza dove i piani si susseguono in profondità. Alle due balie che lavano il bambino in un catino si contrappongono a destra le vicine che accorrono nella casa portando cibi e doni. In secondo piano c'è il letto sul quale sta adagiata sul fianco Elisabetta. La testata, sulla sinistra, che crea un *pendant* con la trabeazione della porta sul lato opposto, e la sponda del letto conducono l'occhio verso i due ultimi personaggi femminili che assistono la partoriente. Sullo sfondo si aprono due bifore dietro le quali a smalto si scorge un cielo stellato. Le pareti sono interamente realizzate a riquadri entro i quali sono disegnate losanghe che creano uno straordinario effetto prospettico. Tali soluzioni, anche se molto semplificate, entreranno a far parte del vocabolario della generazione di orafi che si sono formati come allievi o alle dirette dipendenze del Pollaiuolo. Anche la resa delle figure, agili e nervose, e il modo fortemente spezzato e luministico di trattare la lastra d'argento diventeranno un modello imitato, anche se non sempre con la stessa maestria, dai suoi seguaci.

Di altro tenore è la formella di Andrea del Verrocchio, il quale inserisce la scena con *La decollazione del Battista* all'aperto in un cortile circondato da un loggiato ad archi e sul quale si affacciano, dopo una cornice marcapiano, finestre rettangolari. La struttura a *L* della scenografia serve a delimitare nettamente in due parti l'azione, il cui fulcro centrale è rappresentato dal boia, visto di spalle, che con la sciabola alzata è pronto a decapitare il Battista. Questi è inginocchiato volto dalla parte opposta, mentre gli fanno da sfondo tre figure che trattenendosi l'una con l'altra cercano di proteggersi e di allontanarsi dal tragico evento che sta per compiersi. A destra, due soldati, dal volto aggrottato e crudele, vestiti con un pesante e complesso armamento, su cui spiccano alcuni simboli demoniaci, sembrano rinfacciarsi la colpa di quanto sta succedendo. Nel gruppo sulla parte opposta, le ginocchiere a forma di cane rabbioso indossate dal personaggio all'estrema sinistra, che sembrano mordere le sue membra e da cui emana una sorta di ragnatela che gli copre gli stinchi, contrastano con l'aspetto più dolce del viso e con l'ipocrita gesto di ripulsa, quando in mano ha già pronto il piatto su cui sarà appoggiata la testa del Santo. La drammaticità della scena contrasta nettamente con la pacata armonia dell'architettura di impostazione nettamente classica. Verrocchio cerca soluzioni spettacolari, studiando con attenzione le conseguenze dell'effetto prospettico determinato dalla visione dal sotto in su, tanto che il boia sembra arrampicarsi su una parete a picco e alcuni particolari sono visibili solo dal basso, il che fa pensare che la formella, anche per la logica successione delle storie, si trovasse spostata più in alto rispetto alla collocazione attuale. Inoltre, in una visione dal basso, è ben visibile il volto del Battista che sereno aspetta la sua sorte reso in uno stile dolce ma tormentato (si notino le vene a rilievo nelle braccia di san Giovanni).

L'ultima formella, che riunisce insieme *La danza di Salomè* e *il festino di Erode*, fu eseguita da Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni. Abbiamo già notato che essi appartenevano alla più recente generazione di orafi sorti all'ombra di Antonio del Pollaiuolo. Erano cugini e formarono evidentemente una compagnia all'indomani della emancipazione dal maestro avvenuta simultaneamente, il 25 febbraio del 1475. Disegnano anch'essi la scena con una struttura a *L* ma con andamento rovesciato rispetto a quella del Verrocchio, creata qui dal tavolo coperto da un'ampia tovaglia con disegni di croci inserite entro losanghe. Sulla sinistra Erode è seduto accanto a Erodiade. Il primo, benché con lievi gesti, mostra commozione nel vedere la testa del

santo adagiata sul bacile, porta da uno dei soldati che hanno assistito alla scena della decapitazione; la seconda bellissima, ma ferma e impassibile, scruta l'effetto che la scena macabra avrà sul marito. Gli altri commensali, con la schiena addossata alla spalliera, sembrano ancora intenti nel loro conversare, mentre il gruppo dei musicisti e dei giullari a destra continua a suonare per accompagnare la danza di Salomè. Sul fondo tre bifore, di cui le due alle estremità estremamente scorciate, conferiscono alla stanza un maggior respiro, riprendendo lo stesso schema usato dal Pollaiuolo nella sua formella. Anche i riquadri con losanghe iscritte sono una risorsa esecutiva tipica della bottega del Maestro, che i due discepoli utilizzano con minore efficacia. Infatti tutta la scena, anche se possiede brani di altissima qualità, presenta alcune incertezze, in particolare nel soldato inginocchiato, suggerito dalla analoga figura nella formella donatelliana del Fonte battesimale di Siena, e nella Salomè che, pur ispirandosi ai due angeli pollaiouleschi della *Croce* di San Giovanni Battista, sembra una specie di burattino senza alcuna anima, dove le pieghe svolazzanti del guarnello sono semplici sigle ripetute senza conferire alla fanciulla alcun senso del movimento. È possibile che le due figure in primo piano, essendo state fuse, siano opera di un'altra mano, forse di Francesco di Giovanni, di cui era stata ipotizzata già in altre occasioni la minore abilità, e che le figure sbalzate su un'unica lastra siano state eseguite da Antonio di Salvi. Ad esempio, il contrasto nella figura del musicista all'estrema destra tra il viso segnato dall'età e le mani sensibili e nervose, così come nel volto contratto del giullare il cappello a cono, simbolo del suo mestiere, risolve la drammaticità della scena. Al contrario, nel soldato il viso, leggermente volto verso lo spettatore, è assolutamente indifferente all'azione che sta compiendo e anche il leone dello spallaccio non sembra con il suo muso disteso e tranquillo un simbolo di ferocia come anche la piccola ala di pipistrello sull'elmo. Nonostante la scena sia ambientata di sera, il cielo che appare dietro le bifore è solcato non da stelle ma da tralci, un tempo dorati, che si intravedono nonostante la vasta caduta degli smalti.

Nell'analisi delle fiancate non può passare in secondo piano quella delle statuette della galleria superiore, dove probabilmente in base all'accordo stipulato con l'Arte di Calimala avrebbero lavorato le quattro botteghe che si erano spartite l'incarico. In realtà, da quelle superstiti, sembra che gli artisti siano solo due: Bernardo Cennini e Antonio di Salvi. Mancano ora alcune statuette della fiancata destra, ma le mani sono palesemente da ricollegare ai due personaggi che, nella lunga e faticosa trattativa portata a compimento dall'Arte di Calimala, si aggiudicarono per ultimi l'incarico di eseguire le formelle. Un particolare curioso riguarda gli smalti del fondo delle piccole edicole. Infatti, un documento testimonia che nel 1479 a Bernardo Cennini furono consegnati cinque tabernacoli con le figure, il che ha indotto a credere che anche la galleria sovrastante la nicchia fosse opera sua. Probabilmente egli la volle come modello su cui esemplare il disegno degli smalti che, effettivamente, ricalcano i precedenti. Invece sull'altra fiancata, quella destra, i motivi, benché simili, sono assai più complicati e ricchi. Altri dilemmi sono creati dagli smalti inseriti nei pilastri estremi. Alcuni sono figurati e riprendono i temi delle sibille e dei profeti già visti nella parte trecentesca, ma lo stile più mosso e articolato e le scritte dei cartigli in caratteri quadrati denunciano il momento della loro esecuzione. Altri, invece, sulla sommità dei pilastri identici nella struttura e nelle decorazioni a quelli più antichi, mostrano vasi baccellati, con il collo che si assottiglia bruscamente, decorati da un motivo a elica da cui si innalzano racemi speculari che vanno quasi ad abbracciare il clipeo circolare sovrastante da cui si affaccia una figurina a mezzo busto.

Non sappiamo esattamente quando l'*Altare* sia stato consegnato ai posteri nella forma attuale, ossia con il completamento del basamento e del cornicione in legno finemente lavorato, né sappiamo se quella fosse una sistemazione provvisoria in attesa di poterli realizzare in argento. In ogni caso, si tratta di un'integrazione concepita con un impegno assoluto verso il progetto generale e verso i particolari. Il tutto mirava a risolvere l'opera in un grande edificio che accoglieva gli arredi e dietro il quale steso in tutta la sua ampiezza e il suo splendore stava il parato ricamato su disegno del Pollaiuolo (*Fig. 6*). Il cornicione riprende i temi che ormai parlavano con proprietà il linguaggio del repertorio classico, già proposto da Michelozzo in Palazzo Medici, e poi adottato nella maggior parte degli edifici privati fiorentini. Per questo motivo risulta difficile collocare cronologicamente la sua esecuzione, e il documento del 1483 in cui si dice che "cornice e capitelli si danno a fare" ci è relativamente di aiuto. È più probabile che questi completamenti fossero già stati eseguiti quando fu destinato nel 1468 a essere esposto sul fonte battesimale. In tal caso i nomi che gli si possono legare sono numerosi: da Benedetto e Giuliano da Maiano, celebri intagliatori di legno, a Michelozzo di Bartolomeo, che propone le stesse decorazioni classiche e il medesimo gioco di intrecci del basamento nel tempietto dell'Annunziata, a Verrocchio stesso, che li utilizza nella tomba di Piero e Giovanni de' Medici in San Lorenzo.

Dobbiamo segnalare infine una placchetta, dalla quale è caduta la maggior parte della pasta vitrea, in cui è raffigurato un angelo la cui veste dalle pieghe spezzate e svolazzanti ricorda gli stilemi tipici del Pollaiuolo. Tuttavia la lastra, scarsamente modellata, fa pensare piuttosto a un suo discepolo, forse Paolo di Giovanni Sogliani. L'angelo potrebbe essere parte di una *Annunciazione*, ma, in nessuna parte dell'*Altare*, compare la Vergine che avrebbe completato la scena. Dal momento che si tratta di una figura isolata, ci è impossibile sapere se è uno smalto di riuso o fa parte di un programma iconografico di cui ignoriamo i dettagli. Ci sentiamo di suggerire che potesse essere un frammento di quella icona, descritta da Gori e passata nella collezione del barone von Stosch, ma di cui si sono perse le tracce, che l'Arte di Calimala aveva commissionato al Pollaiuolo e in cui risulta che ci fossero angeli in corrispondenza degli angoli.

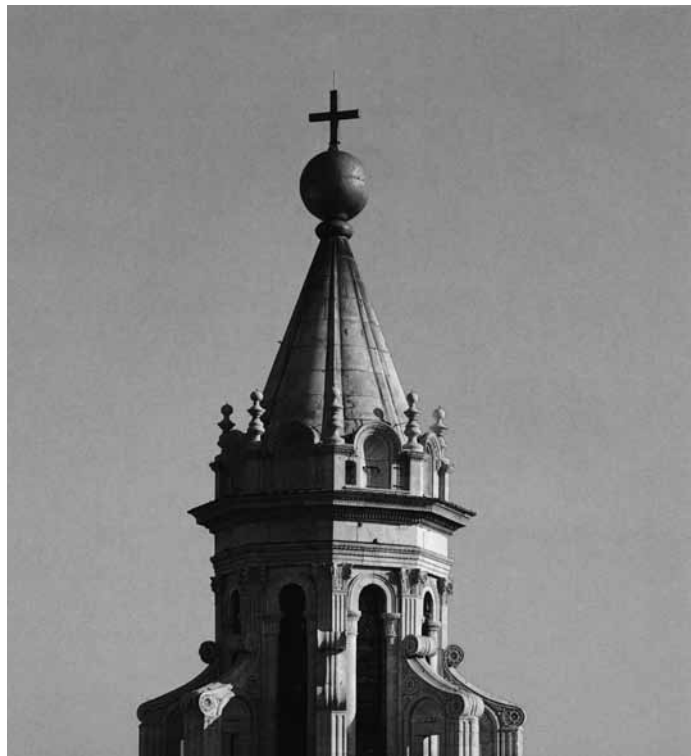
Questa osservazione aggiunge un'ulteriore prova, se ancora ce ne fosse bisogno, di quanto l'*Altare* nel corso dei suoi sette secoli di vita abbia subito rimaneggiamenti sia a causa delle continue "rassettature" a cui è stato sottoposto, sia per integrare le parti perdute e consentire una migliore fruizione da parte dei fedeli (alcuni smalti sono stati pesantemente ridipinti). La perdita dei documenti originari è un ulteriore ostacolo, ma è possibile che altri dati possano emergere in fondi d'archivio fino a ora non completamente esplorati. Lo studio delle formelle ha già raggiunto, invece, un buon livello di dibattito, ma la parte restante, che era quella più difficoltosa e che offriva maggiori problemi statici e costruttivi, è ancora tutta da analizzare nella sua scansione cronologica e nei dettagli iconografici. Senza dubbio il recente restauro ha messo in luce particolari che fino a oggi erano totalmente invisibili e, quindi, ignorati, ma che sono fondamentali per inquadrare in modo più organico quella che si è confermata una delle opere più complesse e importanti tra Gotico e Rinascimento, anche al di là dei confini di Firenze.

La Croce

Sette anni dopo il completamento del frontale dell'*Altare* d'argento, l'Arte di Calimala giunse alla decisione di corredare l'apparato di arredi con una stauroteca destinata ad accogliere la reliquia della croce di Cristo che da tempo immemorabile era conservata nel Battistero fiorentino.

Si tratta di un frammento, ora contenuto in un altro reliquiario esposto in una nicchia della cappella della Croce sul lato destro di Santa Maria del Fiore. Nel 1455 l'Arte della Lana, per arricchire il patrimonio della Cattedrale, acquistò da Marco Chestialselim una reliquia del legno della croce, ben più grande della precedente, proveniente dal tesoro imperiale di Bisanzio, che, racchiusa in una croce di argento e cristallo di rocca, per ben quattro giorni fu portata in processione per la città. Si decise allora di sottolineare l'importanza della reliquia posseduta da San Giovanni, che è essa stessa una stauroteca perché sul retro reca alcune nicchie nelle quali sono inserite altre reliquie. La tradizione la diceva donata al Battistero fiorentino da Carlo Magno, ritenuto colui che riedificò Firenze nell'805, come recita l'iscrizione sulla teca in cui essa era conservata trascritta da Gori nel 1749. La disposizione fu di porla in una croce monumentale, decisione quasi repentina, che indusse a procrastinare di nuovo il completamento dell'*antependium*, poiché l'opera si prospettava come un'impresa di grande impegno finanziario e artistico. L'Arte di Calimala deliberò il 22 febbraio del 1457 e l'esecuzione della stauroteca fu affidata a Miliano Dei e Antonio del Pollaiuolo, limitatamente alla parte inferiore, a Betto di Francesco Betti, per la *Croce*. In tempi brevi si decise di soprassedere al progetto di eseguire una croce reliquiario, probabilmente già in corso d'opera, anche se viene tenuto come *terminus ante quem* il 1469 quando è documentato che il sacro frammento era contenuto in un "ornato orliquiero". L'arredo, ora croce stazionale e processionale, divenne così lo strumento liturgico più importante tra quelli, pur preziosissimi, che erano esposti durante la festa di san Giovanni Battista, il 23 e il 24 giugno, e per la festa del Perdono, che si celebrava il 13 gennaio.

L'iconografia fu pianificata in base a un ambizioso e complesso programma che si svolge, come era consuetudine, con una lettura dal basso verso l'alto in un percorso che dalla profezia prefigurata nel Vecchio Testamento, attraverso i Vangeli e la predicazione del Battista, giunge alla Passione e alla redenzione dell'Umanità attraverso il sacrificio di Cristo. La *Croce*, come l'*Altare*, trovava un perfetta integrazione con l'apparato illustrativo sia del Battistero, sia dell'esterno di Santa Maria del Fiore e del Campanile, che costituiva così un'immensa e dottissima *biblia pauperum*. Purtroppo, la perdita di alcune formelle impedisce una lettura approfondita che non si basi, in alcuni casi, su semplici ipotesi, perché senza innumerevoli anelli della catena interpretativa è difficile identificare alcuni personaggi e spiegare i motivi che portarono a iterazioni che, in un'opera di tale importanza, non possono essere semplicemente interpretate come frutto della stratificazione che è avvenuta nel corso di almeno un decennio. Inoltre, abbiamo perso gran parte della policromia perché nel basamento sono rimaste poche minuscole tracce di paste vitree, assolutamente inconsistenti per comprendere la gamma cromatica con la quale gli



7.

7. Firenze, Santa Maria del Fiore. La lanterna.

artefici avevano dipinto il complesso ciclo di immagini. Questa premessa è indispensabile per spiegare l'incompletezza della descrizione che, in ogni caso, è necessario fare per comprendere l'importanza della *Croce* e la sua funzione nel contesto iconografico del Battistero fiorentino. I numeri tracciati sul fondo dei castoni, che servivano da traccia per montare gli smalti, ci danno una prima, ma drammatica, idea di quante lacune soffra l'opera. Siamo certi, tuttavia, che la *Croce* non presentava fin dall'inizio la doratura, perché è descritta come "una crocie d'argento tutta bianca".

Il basamento polilobato e oblungo si innalza su una cornice con oculi circolari traforati con un motivo quadrilobo. Le cornici al di sopra e al di sotto presentano motivi classici che ritornano spesso nel linguaggio dell'oreficeria fiorentina dalla metà del secolo. Sul piede al centro del recto è inserita una imponente figura di *Mosè* assiso su un trono rinascimentale, affiancato da due medaglioni circolari con la *Speranza* e la *Fede*. In corrispondenza dei lati sono disposte le altre Virtù con angeli che si affiancano, di cui alcuni mancanti. Dopo una cornice formata da una serie di bifore sul modello di quelle adottate da Michelozzo per Palazzo Medici, sul piede campeggia nella zona superiore una grande formella trapezoidale dai lati sagomati con il *Battesimo di Cristo*, che era in relazione probabilmente con l'immagine di *San Giovanni penitente nel deserto* sul lato opposto. La cornice della formella si incrocia in alto per formare un ulteriore spazio, ora vuoto. Al lato sia sul recto sia sul verso sono inserite le figure dei Padri della Chiesa: rispettivamente Agostino e Girolamo, Ambrogio e Gregorio. Sugli spigoli sono applicati scudi a testa di cavallo, nei quali è riprodotto quattro volte lo stemma dell'Arte di Calimala: un'aquila che afferra con gli artigli un torsello, mentre in corrispondenza delle estremità destra e sinistra sono applicate formelle sagomate con tralci e foglie di acanto. Dopo una cornice a dentelli e un serto di alloro, che forma una specie di ampio e piatto nodo, si innalza il tempietto, alla cui base sono riprodotte di nuovo le figure delle Virtù, di cui è rimasta solamente quella della *Carità*, sul recto e sul verso, raffigurata come una donna assisa che tiene in mano il fuoco e allatta un bambino.

Il tempietto, che riprende tutti i temi decorativi e simbolici già adottati sulla base, richiama la struttura della lanterna brunelleschiana (*Fig. 7*) di cui viene modificata la copertura, non più conica, ma a cupola embricata scandita agli spigoli da vasi con mazze di gigli: nelle scaglie, sul fondo smaltato di verde, spiccavano soli raggiati e falci di luna, allusivi ai passi del Vangelo in cui si prefigura la portata cosmica dell'evento. L'iconografia, che riprende il tema del battesimo, simboleggiato dalla luce, vede sia sul davanti che sul retro *San Giovanni Battista* a tutto tondo, seduto e affiancato da due angeli con le braccia congiunte sul petto. Le nicchie di forma architettonica sono chiuse in alto da un soffitto a cassettoni traforati per lasciar filtrare dall'alto la luce sulla figura del Precursore e degli angeli; infatti, dietro a ciascuna delle statuette, all'interno della piccola costruzione, sono montate delle specie di gabbiette esattamente con quello scopo. Sormonta il tempietto un alto tamburo a pianta esagonale, sulle cui facce si aprono bifore un tempo smaltate di blu e con contrafforti, sui quali sono assise scimmiette, simboli demoniaci. Altri simboli negativi (serpenti, scarafaggi e lucertole) sono posti attorno al teschio di Adamo che domina al centro delle rocce del Golgota, circondato da una rocca turrita che rappresenta le mura di Gerusalemme. Al suo fianco partono i bracci che sorreggono le figure dei due *Dolenti*, che piegandosi in cerchio in due volute saldate al corpo della croce incorniciano sul recto due santi in abito penitenziale assisi per terra, per ora non identificati, forse Giovanni apostolo e Giovanni evangelista; sul verso l'angelo annunciante e la Vergine annunciata. Nei punti di



8. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni, Reliquiario di san Girolamo (1487).

8.

raccordo con il corpo della croce, i campi erano smaltati (la pasta vitrea è in gran parte caduta) con gigli risparmiati sul fondo azzurro. Le statuette a tutto tondo dei *Dolenti* si ergono da una piattaforma circondata da mura e torrioni, allusivi, di nuovo, a Gerusalemme.

Sulla sommità del Golgota, da cui sembrano sbocciare petali di gigli, è infitto il puntale della *Croce*, la quale riproduce una struttura di immagini relativamente tradizionale. Sul recto sono rappresentati i due dolenti a fianco del Crocifisso, in alto Dio padre, in basso la Maddalena, al centro il pellicano che si svena per nutrire i piccoli; sul verso, i quattro Evangelisti e al centro l'Agnus Dei. Tuttavia, il percorso di lettura è stato arricchito da altri personaggi che, seguendo la vasta letteratura sul tema, sono: sul recto, nel campo inferiore del braccio verticale, Giuseppe d'Arimatea; sul verso, Giovannino che si avvia nel deserto dopo aver abbandonato la casa dei genitori; in basso, una figura femminile assisa; in alto, forse una sibilla, e la figura di un vecchio in basso. Sul recto i campi sono riempiti con angeli adoranti, sul verso da profeti. Il profilo della croce e dei bracci recava formelle con due lobi alle estremità recanti incastonati smaltini decorativi a fili affondati che formano racemi e fiorellini alternativamente su fondo verde e azzurro, anch'essi in gran parte perduti. A scandire il contorno, come una raggiera, si alternano gigli fiorentini a borchie, profilate da fogliette di acanto contrapposte, al centro delle quali campeggiano gigli risparmiati su fondo azzurro. Una di queste, posta all'incrocio dei bracci, si trova ora sulla sommità della nicchia dell'*Altare* argenteo.

A complicare ulteriormente le vicende iconografiche relative alla *Croce* subentrano altre considerazioni, che sono alimentate dai pur scarsi documenti in nostro possesso. Abbiamo visto che il contratto di allogazione reca tre nomi, Antonio del Pollaiuolo e Miliano Dei, per la parte inferiore, e Betto di Francesco Betti, per la parte superiore. Tuttavia, Miliano non fu mai orafo e si immatricolò come linaiolo anche se, dopo il 1457, aveva rilevato la bottega del fratello Deo quando questi morì. Si è avanzata l'ipotesi che egli sia stato semplicemente un prestanome affinché potesse essere affidata l'impresa al Pollaiuolo non ancora immatricolato all'Arte di Por Santa Maria (lo farà nel 1460). Dall'altro lato, anche Betto di Francesco Betti si era immatricolato nel 1436 come ritagliatore, anche se, insieme al fratello Andrea, gestiva una bottega orafa. I pagamenti, effettuati nel 1459, sono per un totale di 3036, 6.18.4, di cui 2006, 3.13.7 sono versati al Pollaiuolo e 1030.3.5 a Betto di Francesco, mentre Miliano non è più nominato.

Ulteriori pagamenti e una differenza di peso di non piccola entità tra quello dichiarato al termine della prima fase, cioè 141, 876 libbre, circa 47 chili, e quello attuale, con un aumento di circa 10 chili, indicano che vi furono aggiunte significative in un secondo momento. Un documento, dove leggiamo che il Pollaiuolo nel 1468 lavorava alla *Croce*, suggerisce una cronologia più serrata degli avvenimenti di quanto generalmente proposto. Le note d'archivio rivelano che l'anno successivo, il 1469, la preziosa reliquia donata da Carlo Magno fu portata in processione in un reliquiario che non può essere identificato con la *Croce* di San Giovanni, che a quella data aveva perso la funzione di stauroteca, e vi sono indizi che inducono a ritenere che l'intervento effettuato l'anno precedente abbia portato ad alcune trasformazioni relative alla sua funzione. Essa divenne, dunque, una croce da altare, tanto più che nel 1465 erano stati commissionati allo stesso Pollaiuolo due candelieri smaltati, poi persi durante l'assedio di Firenze del 1527. Può essere questa una spiegazione dell'assenza di tutte le placchette smaltate sul retro del basamento. È possibile che l'Arte di Calimala avesse, dunque, la necessità di aggiungere alcune figure che rendessero più coerente l'insieme, soprattutto alla luce della nuova destinazione. I due angeli, ancora un po' legnosi e che erano posti sui due bracci che affiancavano la croce (la base su cui poggiano coincide perfettamente con la piccola piattaforma) furono spostati in basso e per sotterli furono eseguite le due arpie; a fianco della croce furono posti i due *Dolenti* e il Cristo.

Quest'ultima ipotesi è avvalorata dal fatto che alcuni smalti figurati della *Croce*, e quindi con un ruolo preciso per la comprensione dell'iconografia, risultano completamente invisibili a causa della presenza della statuetta del Crocifisso e quindi non avrebbero avuto ragione di esistere nel progetto come ora lo possiamo osservare. Diventa plausibile l'ipotesi formulata dalla Becherucci, la quale riteneva che l'autore fosse Bernardo Cennini, per evidenti rapporti stilistici con la formella raffigurante *L'annuncio a Zaccaria e la Visitazione*. Questi era entrato in compagnia nel 1465 proprio con Betto di Francesco Betti a cui sarebbe subentrato nella rielaborazione del prezioso arredo. La studiosa aveva proposto, però, che l'intervento del Pollaiuolo fosse avvenuto più tardi, immediatamente dopo aver terminato la formella con la *Nascita del Battista* nell'*Altare* d'argento. Ci possono venire in soccorso, per ricostruire idealmente il primo progetto, due arredi. Il primo è il reliquiario Vagnucci, eseguito da Giusto da Firenze per la Cattedrale di Cortona quasi negli stessi anni, 1457-1458, nel quale possiamo intuire i riflessi della prima versione della *Croce* di San Giovanni; il secondo è il reliquiario di san Girolamo (*Fig. 8*) eseguito per il Battistero nel 1487 da Antonio di Salvi, il quale, allievo del Pollaiuolo, ne aveva probabilmente ereditato i disegni. Infatti in ambedue i casi l'impianto della costruzione cita fedelmente la stauroteca, ma, al posto della croce, il tempietto sostiene una mandorla in cristallo, che racchiude la reliquia, nel reliquiario cortonese; una lunga lanterna chiusa da una cupola, entro la quale è racchiuso un osso del braccio del Santo, nel reliquiario del Duomo. Nel reliquiario Vagnucci, i bracci sostengono le figure del pontefice Niccolò III e del patriarca di Costantinopoli Gregorio III; nel reliquiario di san Girolamo, due angeli molto simili nella postura e nei tratti ai modelli del maestro. Senza addentrarsi in una disputa che ci porterebbe lontani, non possiamo ignorare che in ambedue i casi la reliquia è posta sulla sommità del tempietto entro una teca, che rievoca probabilmente quella della *Croce* del Battistero, come già era stato proposto da Passavant.

Pollaiuolo fu una delle personalità che segnò la storia dell'oreficeria e la sua opera creò un discrimine tra il prima e il dopo. Le novità rinascimentali e i richiami precisi all'architettura contemporanea saranno un modello assoluto per tutta la generazione di orafi che gli sono succeduti, nonostante alcune permanenze goticheggianti comuni, d'altra parte, a tutti gli arredi liturgici del periodo. La letteratura assai vasta sulla *Croce* non può essere citata in questa sede, ma i pochi accenni che qui sono stati forniti danno un'idea approssimativa dell'importanza rivestita da un monumento, la cui complessità iconografica e stilistica deve trovare ancora una giusta considerazione non semplicemente in alcuni brani, ma nella sua totalità.