

Dora Liscia Bemporad

LA BOTTEGA ORAFA
DI LORENZO Ghiberti



edifir
EDIZIONI FIRENZE

Arti del Fuoco. 3

COMITATO SCIENTIFICO

Laura Casprini Gentile
Dora Liscia Bemporad
Oliva Rucellai

Dora Liscia Bemporad

La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Il volume è frutto della ricerca “La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti” svolta nell’ambito del Dipartimento SAMERL dell’Università degli Studi di Firenze ed è stato realizzato grazie ai fondi ex 60% dell’Università degli Studi di Firenze attribuiti alla prof. Dora Liscia

© Copyright 2013 Edifir-Edizioni Firenze

ISBN 978-88-7970-609-4

Realizzazione editoriale e progetto grafico

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Edifir-Edizioni Firenze
Via Fiume, 8 - 50123 Firenze
www.edifir.it - edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile commerciale
Simone Gismondi

Responsabile di redazione
Elena Mariotti

Stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Referenze fotografiche
Carlo Chiavacci
Opificio delle Pietre Dure
Giovanni Martellucci
Nicola Salvioli

Ringraziamenti

Per l'aiuto offerto voglio rivolgere un ringraziamento particolare a Don Renzo Fantappiè, che mi ha permesso di conoscere e studiare il reliquiario di San Biagio, da cui è partito questo studio, e Claudio Cerretelli insieme a Monica Cecchi. Un grazie particolare a don Alessandro Righi il quale, con infinita pazienza, mi ha seguito nella ricognizione della Mitria del Vescovo Salutati.

Desidero inoltre citare per l'aiuto offerto il soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure, dott. Marco Ciatti, padre Lamberto Crociani O.S.M., il dott. Giuseppe Giari, la prof. Mina Gregori, il dott. Giovanni Martellucci, la dott. Anna Mieli, la dott. Cristina Tuci, Mons. Timothy Verdon.

Alcune istituzioni, l'Archivio di Stato di Firenze, l'Archivio storico dell'Opera di Santa Maria del Fiore, l'archivio vescovile della Diocesi di Fiesole, il Kunsthistorisches Institut in Florenz, il Dipartimento SAMERL dell'Università degli Studi di Firenze, il Museo Capitolare di San Zeno a Pistoia, il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, sono state di supporto fondamentale alla ricerca

In copertina e in IV di copertina:

Reliquiario di San Biagio, attr. a Lorenzo Ghiberti, part. dei leoncini della base, 1425, Prato

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Indice

Introduzione	7
Gli inizi e la bottega di Bartolo di Michele	9
Il reliquiario di San Jacopo a Pistoia	19
Gli allievi e i collaboratori	31
Il reliquiario di San Biagio	43
La mitria del vescovo Leonardo Salutati	51
La croce di Santa Maria dell'Impruneta e il reliquiario di Sant'Andrea a Città di Castello	73
Bibliografia	81

Introduzione

Quando era anziano, Lorenzo Ghiberti, pur vantando un passato da orafo, sottolineava con molta enfasi il ruolo da protagonista che ha ricoperto a Firenze nella esecuzione di grandi opere bronzee. Ancora oggi, si rimane stupefatti davanti ai suoi capolavori: le porte per il Battistero, le statue per Orsanmichele, le vetrate per Santa Maria del Fiore. Tuttavia, la sua doppia immatricolazione all'Arte di Por Santa Maria va vista come la volontà tenace di essere legato ad una delle arti di maggior prestigio attive a Firenze nella prima metà del Quattrocento e al mestiere di cui essa era tutrice. Le vicende, talvolta infelici, che legarono Ghiberti al mondo dell'oreficeria sono dunque una ulteriore prova di quanto essa ebbe peso nella formazione del Maestro e della maggior parte degli artisti che operarono nelle botteghe di via Vacchereccia e di Mercato Nuovo. Non è una novità – e su questo ha ampiamente insistito Maria Grazia Ciardi Dupré – che la bottega orafo fosse un luogo in cui qualsiasi ragazzo di discreto talento poteva formarsi in ogni disciplina e avere una competenza tecnica ampia, indipendentemente dalla strada che poi avesse intrapreso. Benché questa osservazione sia stata ormai accolta dalla critica, le conseguenze sugli studi sono state relativamente poco significative, tanto che spesso non si è guardato da tale prospettiva la formazione dei più illustri artisti del Rinascimento, lasciandola nell'ombra e mai chiarita del tutto. Eppure, ciascuno di essi ha avuto un maestro, ha seguito un apprendistato di cui non sappiamo niente o quasi, a volte lunghissimo, «per sex annos et ultra», come imponevano gli statuti.

Questo scritto non ha la pretesa di esaurire un tema così difficile e, per certi versi, insondato, ma nasce sia dal desiderio di continuare gli studi iniziati molti anni fa, in occasione della mostra *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento* del 1977, sia dall'incontro casuale con uno splendido oggetto datato, il reliquiario di San Biagio, che ha costituito l'anello mancante per cominciare a ricostruire l'attività orafo di Lorenzo Ghiberti, basandosi sulla testimonianza dei pochi documenti e delle parole che vi alludono nel secondo libro dei *Commentari*.

A Lorenzo, tuttavia, erano già stati attribuiti alcuni arredi in base a puntuali confronti con le sue opere più famose, in particolare con le formelle della Porta Nord. Infatti, la bottega che le dette vita rappresentò per una intera generazione di giovanissimi artisti la palestra in cui formarsi nel lavoro di formatura e di rinettatura che li impegnò per lunghi anni, prima che iniziassero carriere autonome e talvolta lontane da questa prima fondamentale esperienza. I maggiori studiosi del Ghiberti, in primis Richard Kreutheimer, che gli ha dedicato nel 1956 uno studio fondamentale, ma anche coloro che hanno lavorato al catalogo della mostra *Lorenzo Ghiberti "materia e ragionamenti"*, e quanti si sono dedicati allo studio della sua bottega giungendo a novità importanti hanno appena scalfito un problema che invece emerge in una portata di enormi dimensioni non solo relativamente alla storia del Maestro, ma anche a quella dei suoi contemporanei. In questa occasione non ho affatto sfiorato l'analisi delle opere più note, né ho affrontato la vastissima bibliografia per la quale rimando agli ultimi testi

usciti a stampa; ho semplicemente voluto cominciare a costruire un corpus, anche se modesto, dei lavori che possono essere ricondotti, se non alla sua mano, ad un suo disegno progettuale, messo in pratica successivamente da collaboratori e allievi o, come più probabile in alcuni casi, dal padre Bartolo, almeno fino alla sua morte.

Il recente restauro della Porta del Paradiso ha fortunatamente aperto la strada a nuovi studi; altri ne seguiranno quando sarà dato inizio al restauro, speriamo imminente, della Porta Nord, che senza alcun dubbio faranno luce su un personaggio relegato dalla storiografia tradizionale e manualistica tra coloro che non hanno saputo cogliere, o solo in parte, le novità rinascimentali. La speranza è di trovare nuovi appigli documentari, speranza non vana, dal momento che, pur nella limitatezza di questo scritto, qualche novità è emersa. È sicuro che non bisogna percorrere le medesime strade, ma tentarne di nuove anche a costo di correre i rischi, che ogni ricerca comporta, di non arrivare ad alcun risultato. Firenze ha la fortuna di possedere uno dei più ricchi archivi del mondo, frutto della meticolosa annotazione da parte delle magistrature, che regolamentavano la vita dei cittadini, e della conservazione di un immenso patrimonio scritto, mantenuto incredibilmente pressoché intatto nonostante i danni causati dalle vicende che hanno costellato nel corso di tanti secoli la sua storia. È una miniera in cui bisogna scavare e cercare, spesso con esiti infruttuosi, altrettanto spesso con risultati insperati. Proprio perché gli orafi rivestivano un ruolo rilevante nella vita fiorentina, è possibile trovare notizie in fondi archivistici negletti dagli storici dell'arte ricostruendo, spesso in mancanza di opere, il loro ruolo e la loro capacità. Inoltre gli

artisti, non solamente i più famosi, viaggiavano, si spostavano da un luogo ad un altro con una frequenza e una velocità che non ci aspetteremmo; altrettanto velocemente si spostavano gli oggetti di piccole dimensioni, quali erano quelle di oreficeria, che veicolavano, più e meglio di altre opere, le novità artistiche maturate in luoghi lontani. Noti sono gli spostamenti dei più celebri, come Donatello, Brunelleschi, Verrocchio e così di seguito; meno noti e spesso insondati, quelli che hanno compiuto gli artefici che si sono distinti nelle arti minori, ma che godevano nel Rinascimento di una notevolissima fama. Una rete di informazioni risulterebbe, dunque, assai proficua per giungere ad interessanti novità. Talvolta sarebbe sufficiente leggere correttamente i documenti d'archivio per evitare lunghi dibattiti e sciogliere dubbi. Il fatto che nelle portate al catasto di Giuliano di Giovanni da Poggibonsi si legga chiaramente che nel 1427 era già a Venezia, ne è un piccolo esempio. Alessandro Guidotti, con cui ho condiviso le prime ricerche d'archivio da me compiute, ha dimostrato attraverso i suoi preziosi scritti quanto le fonti possano ancora dare e quanto ci sia da esplorare indipendentemente dalla esistenza o meno di opere superstiti.

Naturalmente questa è solo una parte della ricerca. Il dato ricavato dall'analisi dei prodotti artistici è indispensabile, come il puntuale confronto, talvolta indubitabilmente soggettivo, che porta ad osservarli nei più piccoli dettagli. È da qui, in ogni caso, che si trae l'emozione più grande, la possibilità di analizzare da vicino le piccole architetture, gli smalti i particolari decorativi, cose ormai rare e spesso lacunose, ma ugualmente ricche di suggestioni e di bellezza.

Gli inizi e la bottega di Bartolo di Michele

Le vicende orafe di Lorenzo Ghiberti, pur note attraverso alcuni ricordi, non sono state fino ad ora inquadrare con soddisfacente completezza¹. Anzi, la formazione e la attività degli anni precedenti il concorso del 1401 per l'alloggiamento della seconda porta del Battistero fiorentino non si riflettono in oggetti di sicura sua mano, benché i rapporti stilistici con le opere bronzee, in primo luogo la formella con il *Sacrificio di Isacco*, possano offrire appigli alla definizione del suo percorso in questo campo.

Sappiamo dalle fonti, in particolare dal Vasari, che egli si formò presso il padre in un mestiere che lo accomunava alla maggior parte dei giovani artisti della sua generazione, poiché il lavoro sul metallo permetteva di acquistare sicurezza in tutte le tecniche artistiche, plastiche, pittoriche e architettoniche. «Fu dunque Lorenzo figliuolo di Bartoluc[c]io Ghiberti, e dai suoi primi anni

imparò l'arte dell'orefice col padre, il quale era ecc[ellente] maestro e gl'insegnò quel mestiere, il quale da Lorenzo fu preso talmente ch'egli lo faceva assai meglio che 'l padre....Dilettossi anco di contraffare i conii delle medaglie antiche, e di naturale nel suo tempo ritrasse molti suoi amici»².

A parte questa breve citazione e la descrizione della legatura della corniola con Apollo e Marsia, commissionata da Giovanni de' Medici, figlio di Cosimo³, il bottone e la mitria per papa Martino V (mitria sulla quale torneremo tra breve) e la mitria d'oro per Eugenio IV, di cui lo stesso Ghiberti ci ha lasciato notizia nel *Secondo Commentario*, ben poco altro sappiamo dell'attività orafa⁴. Alcune affinità con lo stile delle prime formelle della Porta Nord del Battistero emergono dalla figurina di Gregorio Magno dell'altare di San Jacopo di Pistoia, che la Gai attribuisce ad un ignoto orafo pisto-

¹ Per le notizie biografiche e le vicende critiche di Lorenzo Ghiberti si rimanda a: R. KRAUTHIMER-T. KRAUTHIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, NJ, il testo è stato pubblicato una prima volta nel 1956 e aggiornato nelle successive edizioni del 1971 e del 1980; a quest'ultima farò riferimento. C. LA BELLA, *Ghiberti, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2000, LIII, pp. 695-705; G.M. RADKE, *Lorenzo Ghiberti e la sua bottega*, in *La porta del Paradiso. Dalla bottega di Lorenzo Ghiberti al cantiere del restauro*, a cura di A. GIUSTI-G.M. RADKE, Firenze, 2012, pp. 58-67.

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, scelte e annotate da G. MILANESI, Firenze, 1872, II, pp. 222-223.

³ «Marsia, la quale, secondo che si dice, serviva già a Nerone imperatore per suggello; et essendo per il pezzo della pietra, ch'era pur grande, e per la maraviglia dello intaglio in cavo cosa rara, Giovanni la diede a Lorenzo, che gli facesse intorno d'oro un ornamento intagliato; et esso penatovi molti mesi, lo finì del tutto, facendo un'opera non men bella d'intaglio a torno a quella che si fussi la bontà e perfezione del cavo in quella pietra. La quale opera fu cagione ch'egli d'oro e d'argento lavorasse molte altre cose, che oggi non si ritrovano. Fece d'oro medesimamente a papa Martino V un bottone, ch'egli teneva nel piviale, con figure tonde di rilievo, e fra esse gioie di grandissimo prezzo, cosa molto eccellente; e così una mitria maravigliossima di fogliami d'oro straforati, e fra essi molte figure piccole tutte tonde che furon tenute bellissime» (ivi, p. 214).

⁴ Lo stesso Vasari riferisce che dopo che egli ebbe legato la corniola con Apollo e Marsia, «fece d'oro medesimamente a papa Martino V un bottone ch'egli teneva nel piviale con figure tone di rilievo e fra esse, gioie di grandissimo prezzo; cosa molto eccellente. E così una mitria maravigliossima di fogliami d'oro straforati, e fra esse molte figure piccole tutte tonde che furono tenute bellissime e ne acquistò, oltre al nome, utilità grande dalla liberalità di quel pontefice» (VASARI, *Le Opere* ... cit., II, p. 236).

iese ⁵, eseguita negli stessi anni in cui Brunelleschi è documentato attivo in quel medesimo cantiere, quando presumibilmente eseguì i due mezzi busti di Geremia e Isaia e le figure intere di Sant'Agostino e di un Evangelista, forse Giovanni ⁶. Così, l'ipotesi che i due eterni rivali, Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti, si fossero misurati in un'occasione che precedette di due anni il concorso per la porta del Battistero diventa suggestiva oltre che plausibile.

Sappiamo che il giovane Lorenzo tra la fine del 1399 e i primi mesi del 1400 si era allontanato da Firenze per sfuggire alla nuova epidemia di peste, che stava per colpire la città ⁷, insieme ad un pittore, probabilmente Mariotto di Nardo chiamato dal signore di Pesaro, Malatesta IV Malatesta, per dipingere «una stanza picta con grande diligentia». Secondo l'ipotesi di Marchini, proprio a Pesaro, in contatto con fonditori veneziani, aveva perfezionato la propria tecnica nella esecuzione di grandi opere in bronzo, di cui a Firenze si era persa cognizione e pratica; di questa esperienza si troverebbe traccia nella *Madonna Assunta* della chiesa dei Servi di Maria di Sant'Angelo in Vado ⁸.

Una delle clausole che egli sottoscrisse al momento in cui ricevette l'allogagione della porta fu l'impegno a non dedicarsi ad alcuna altra opera, anche se poi deviò alquanto da queste prescrizioni. Nei venticinque

anni, entro i quali egli compì l'impresa, eseguì le statue di San Giovanni Battista e di San Matteo per Orsanmichele, rispettivamente negli anni tra il '12 e il '16, il primo, e negli anni tra il '19 e il '20, il secondo, e le due formelle con il *Battesimo di Cristo* e *Giovanni Battista davanti ad Erode* per il fonte battesimale di Siena, consegnate nel 1427, ma iniziate molti anni prima. Giustamente si è precisato che la bottega allestita per l'esecuzione della Porta Nord avesse un carattere anomalo rispetto alla pratica corrente, perché sovvenzionata dall'Arte di Calimala e in essere fino a quando la commissione fosse stata conclusa ⁹. Nello stesso tempo il rapporto tra il maestro e i suoi allievi si prospettava in termini molto diversi da quelli prescritti dagli Statuti dell'Arte di Por Santa Maria, poiché i collaboratori e i discepoli sarebbero stati liquidati insieme alla bottega, indipendentemente dal ruolo che avevano ricoperto.

Molti dei punti oscuri sarebbero chiariti se avessimo maggiori notizie sul padre, Bartolo di Michele ¹⁰, con il beneficio del quale Lorenzo si immatricolò il 3 agosto 1409 ¹¹. Bartoluccio fu un orafo di notevole valore, per quanto sappiamo dalle poche fonti a nostra disposizione, e ricoprì una posizione di rilievo all'interno dell'Arte di Por Santa Maria, quello di Camerlengo, una sorta di amministratore ¹². La definizione della sua persona-

⁵ L. GAI, *L'altare d'argento di San Jacopo nel Duomo di Pistoia*, Torino, 1984, pp. 153-155.

⁶ GAI, *L'altare d'argento ... cit.*, pp. 153-246-254.

⁷ L. Ghiberti, *I Commentari, Libro secondo*, a cura di O. MORISANI, Napoli, 1947, p. 42.

⁸ G. MARCHINI, *Ghiberti "ante litteram"*, in «Bollettino d'arte», L, 5 (1965), pp. 181-193.

⁹ G. BIAGIOTTI, *L'organizzazione della bottega del Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti 'materia e ragionamenti'*, catalogo della mostra (Firenze, 18 ottobre 1978-31 gennaio 1979), Firenze, 1978, pp. 289-290; A. GALLI, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. CASSINELLI, Milano, 1998, pp. 87-108.

¹⁰ Già Lucia Gai aveva sollevato questo problema relativamente alla esecuzione dell'altare di San Jacopo a Pistoia (GAI, *L'altare d'argento ... cit.*, pp. 153-145).

¹¹ Per le vicende relative all'immatricolazione cfr. A. GUIDOTTI, *Gli orafi e l'oreficeria a Firenze dalle origini al XV secolo attraverso i documenti d'archivio: posizione sociale ed economica, organizzazione del mestiere*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno, 1977) a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Firenze, 1977, pp. 390-391.

¹² A. GUIDOTTI, *L'artista nella società fra Tre e Quattrocento*, in *Lorenzo Ghiberti ... cit.*, pp. 265, 266, n. 18.

lità contribuirebbe a colmare le innumerevoli lacune disseminate lungo la strada che porta alla comprensione della genesi della ricca stirpe di orafi degli anni a cavallo tra quattordicesimo e quindicesimo secolo, la cui formazione dovrà essere localizzata in una o più botteghe tra le tante aperte a Firenze. Niente o poco sappiamo dalle fonti e ancor meno dai documenti, che solo a sprazzi svelano alcune notizie biografiche sui protagonisti del primo Rinascimento.

Mentre dell'attività giovanile di Filippo Brunelleschi resta traccia nell'altare argenteo di San Jacopo a Pistoia, di Donatello non sappiamo nulla e ancor più stupefacente è l'assenza di notizie sulla formazione di Lorenzo Ghiberti, al di là delle vaghe attribuzioni relative alla sua produzione pittorica e dell'incerta paternità della *Madonna dell'Assunta* di Sant'Angelo in Vado¹³. Il vuoto di notizie non ci aiuta a comprendere che cosa indusse l'Arte di Calimala ad includerlo, appena ventenne, nella rosa dei possibili vincitori del concorso del 1401 e a puntare su di lui per l'esecuzione di una delle imprese più difficili e complesse che un artista si trovasse ad affrontare. Di nuovo entra in ballo la bottega di Bartolo di Michele, il padre naturale o il patrigno (il problema è tutto da chiarire)¹⁴, che certamente coltivò le precoci potenzialità artistiche del piccolo Lorenzo, ma di cui non conosciamo alcuna opera autografa.

In questo quadro, le scarse notizie che possediamo su Bartoluccio rappresentano una barriera non facilmente sormontabile. Se si iscrisse all'Arte nel 1375, era nato poco dopo la metà del secolo. Dalla matricola risulta che egli abitava nel Popolo di San Paolo, Gonfalone Leon Rosso, Quartiere di Santa Maria Novella. Più precisamente la sua casa era situata in via Palazzuolo, come risulta dalle Prestanze del 1401¹⁵. Dimorava, forse insieme al fratello Domenico, in quell'edificio che fin dal 1382 risulta a suo nome¹⁶, e lì è vissuto certamente Lorenzo¹⁷. Nei pressi, in via di San Paolo, era anche la casa la cui vendita conclusa nel 1413 creò i presupposti per l'azione promossa contro di lui a seguito di una denuncia anonima e che lo portò trenta anni dopo, ormai anziano, a dover ritrattare quanto affermato sino ad allora, dichiarando che era figlio di Cione di ser Bonaccorso Paltami Ghiberti, il primo marito della madre, invece che di Bartoluccio¹⁸. Cione, «persona disutile e quasi smemorato», che Fiore aveva sposato a Pelago nel 1370, ne pagava le tasse fin dal 1375, ma non è dato di sapere se lì risiedeva stabilmente¹⁹. È più probabile che fosse la dimora in cui si era trasferita Fiore con la di lei sorella; stanca dell'inettitudine del marito, abbandonò il tetto coniugale e, a causa della contiguità della sua abitazione con quella di Bartolo, che forse già aveva conosciuto nel paese natale di entrambi, cominciò a fre-

¹³ MARCHINI, *Ghiberti ... cit.*, pp. 181-193.

¹⁴ Per la maggior parte delle notizie relative alla spinosa vicenda cfr.: ASFi, *Provisioni*, Registri, 134, Consigli Maggiori, cc. 286. Il testo integrale è stato pubblicato per la prima volta da Michelangelo Gualandi nel 1843 (M. GUALANDI, *Memorie originali di Belle Arti*, serie 4°, Bologna, 1843, pp. 18-31) e pubblicato di nuovo da KRAUTHEIMER-KRAUTHEIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti ... cit.*, pp. 391-394.

¹⁵ ASFi, *Prestanze* 1846, c. 37v.

¹⁶ ASFi, *Prestanze*, 707, c. 81 v.

¹⁷ Non bisogna dimenticare che nella chiesa di San Paolo Apostolo, comunemente chiamata di San Paolino, è conservato un rilievo con un cane attribuito a Lorenzo Ghiberti.

¹⁸ Qui le Prestanze ci permettono sciogliere uno dei nomi. Infatti si legge che si chiamava Cione di ser Bonaccorso del Palagio e non Paltami come invece riporta il Krautheimer.

¹⁹ ASFi, *Prestanze* 269, c. 83 v.

quantarlo con assiduità fin dal 1374, prima come “fante” e poi come “sua femina”²⁰, rapporto da cui nacque una bambina, della cui vita, presumibilmente breve, non abbiamo altri dettagli, e un maschio, Lorenzo. Questa situazione durò fino a quando, con la morte di Cione nel 1406 e ormai vedova, Fiore convolò a seconde nozze con il suo vecchio amante. Nel 1413 Lorenzo «come suo figliuolo (di Bartolo) usò e suoi beni e murò in su una casa avea nella via nuova di S. Pagolo», mentre come figlio vendette i beni di «Cionis ser Bonacursi de Pelago vocatus Nencio de Bartoluccio». Il fatto di dichiararsi in un caso figlio di Bartoluccio, nell'altro figlio di Cione, cioè il primo marito della madre Fiore, e la coscienza di essere figlio di Cione anziché di Bartolo, il quale non ebbe figli, fu uno dei capi di accusa che gli furono rivolti. Infatti all'atto dell'immatricolazione all'Arte di Por Santa Maria non aveva pagato le tasse dovute, poiché si era dichiarato fraudolentemente figlio del primo, già iscritto alla medesima arte, e come tale esentato²¹.

I testi delle Prestanze, ossia le tasse forzose che i cittadini fiorentini erano tenuti a pagare per sopperire alle necessità del Comune, qualora le tassazioni ordinarie non fossero sufficienti²², non forniscono ulteriori notizie e non sappiamo dove Bartolo esercitasse la propria attività di orafo, né vi è alcun cenno nella Portata al Catasto di Lorenzo del 1427²³. Questi rivolse una supplica alla Signoria di Firenze, il 29 aprile 1444, per avere una riduzione della multa di ben cinquecento fiorini che gli era stata comminata²⁴, dal cui testo

ricaviamo notizie preziose. Tuttavia, è plausibile che, visto che Fiore e Bartolo avevano avuto la possibilità di conoscersi già intorno al 1475, Lorenzo sia nato dal loro rapporto extraconiugale. Bartolo sarebbe stato, dunque, il vero padre di Lorenzo, ma egli, per poter disporre della casa di Cione, venduta nel 1413, aveva dovuto dichiarare di essere suo figlio²⁵. Questo e non la tassa di immatricolazione, francamente irrisoria rispetto alle possibilità finanziarie sue e del padre, lo spinse ad affermare le false generalità, menzogna che fu scoperta e su cui fu impiantata l'accusa che lo doveva rendere ineleggibile tra i Buonomini; a ciò si aggiungeva il fatto che egli non aveva mai pagato le tasse per la suddetta casa. La denuncia, che portò alla scoperta di questi trascorsi, fu, dunque, una sorta di ritorsione da parte di un suo avversario che aspirava evidentemente alla medesima carica²⁶.

Nella portata al Catasto del 1427 Lorenzo dichiarava di abitare in Borgo Allegri, dove probabilmente si trasferì intorno al 1416, data approssimativa delle sue nozze con Marsilia, o intorno al 1417, quando nacque il primo figlio Tomaso, oppure dopo la morte di Bartolo, avvenuta intorno al 1420, ma non dice dove lui e il padre avessero esercitato il mestiere di orafo. Poiché le zone riservate agli orafi erano le strade intorno al Mercato Nuovo e in particolare via Vacchereccia, il breve tratto che conduceva in piazza della Signoria, è difficile che la nuova abitazione coincidesse con il luogo di lavoro. La bottega di Bartolo comprendeva necessariamente

²⁰ GUALANDI, *Memorie originali* ... cit., p. 19.

²¹ G. GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XXV, XVI*, Firenze, 1889, pp. 150-152; F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, in Firenze, 1767-1774, III, p. 77, n. 1.

²² Per il sistema di tassazione fiorentino cfr. A. MOLHO, *Florentine public finances in the early Renaissance*, Cambridge, 1971.

²³ ASFI, *Catasto*, 58, San Giovanni, Gonfalone Chiavi, cc. 195-200 v.

²⁴ ASFI, *Archivio delle Riformazioni di Firenze*, Provvisioni, n. 136 pp. 149-155

²⁵ Questa ipotesi mi è stata suggerita dal dott. Giuseppe Biscione, funzionario dell'Archivio di Stato di Firenze che qui ringrazio.

²⁶ G. BRUNETTI, *Ghiberti*, Firenze, 1966, pp. 3-4.



1. Attr. a Bartolo di Michele (?), *San Mattia* (part. dell'Altare di San Jacopo), fine sec. XIV, Pistoia, Cattedrale di San Zeno



2. Attr. a Bartolo di Michele (?), *San Zeno* (part. dell'Altare di San Jacopo), fine sec. XIV, Pistoia, Cattedrale di San Zeno

discepoli, fattori e tutti i lavoranti che gli permettevano di mantenere produttiva la sua attività. Già nel 1395 era giunto a Pistoia; i documenti non ci confermano se ha collaborato alle ultime fasi dell'esecuzione dell'altare di San Jacopo, ma semplicemente che nel 1395 furono chiamati due «valenti orafi», «Maestro Bartolo orafo di Firenze» e un suo «compagno» non meglio identificato. Il loro compito era di giudicare una statua compiuta da Piero di Giovanni Tedesco per il Duomo e di dare un giudizio sul disegno del pittore Giovanni di Bartolomeo Cristiani per il coronamento dell'altare argenteo di San Jacopo, oltre a preventivarne la spesa e valutare la quantità di argento necessaria per la sua esecuzione²⁷, opera che fu però affidata a Nofri di Buto e Atto di Piero Braccini²⁸. Si è pensato che il compagno fosse Lorenzo, ma

è improbabile che egli diciassettenne e non ancora immatricolato avesse stretto una società con il padre, non portando ovviamente nessun capitale, prassi necessaria per finanziare il sodalizio artistico, anche se spesso le compagnie servivano per riunire diverse competenze tecniche complementari, oltre che intellettuali²⁹.

Certo è che non solo la citata statuetta di Gregorio Magno, ma anche alcune formelle smaltate mostrano sospette affinità stilistiche con opere quasi certamente eseguite da Lorenzo Ghiberti e con le altre paste vitree oggetto di questo studio. Bartolo e Lorenzo potrebbero essere stati gli autori degli smalti con San Mattia e San Zeno dell'altare jacobeo dalla Gai definiti «pienamente fiorentini per disegno e solido modellato»³⁰ (Figg. 1-2).

²⁷ GAI, *L'altare d'argento ... cit.*, p. 145.

²⁸ P. BACCI, *Gli orafi fiorentini e il 2° riordinamento dell'altare d'argento di S. Jacopo. Un garzone pistoiese nella bottega del Ghiberti. Documenti dal 1394 al 1444*, estratto da «Buletto Storico Pistoiese», VII, 3-4 (1905), p. 7. (pp. 97-118); GAI, *L'altare d'argento ... cit.*, pp. 137, 145.

²⁹ U. PROCACCI, *Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori nel Corso degli Adimari nel XV secolo*, in «Rivista d'Arte», XXXIV, Ser 3 (1959), pp. 3-70; A. GUIDOTTI, *L'artista nella bottega fra Tre e Quattrocento*, in *Lorenzo Ghiberti ...cit.*, pp. 268-269.

³⁰ GAI, *L'altare d'argento ... cit.*, p. 122.



3. Bartolomeo orafo, Sigillo con *Luca di Iacopo di Spagna inginocchiato davanti alla croce*, 1403, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. Sigilli 259)



4. Orafo Fiorentino, Sigillo con *Santa Brigida che benedice una monaca*, 1412, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. Sigilli 318)

A Bartolo di Michele sono stati attribuiti tre sigilli che furono già nel Convento e del Monastero del Paradiso. L'attribuzione deriva dal fatto che Bartolo di Michele lavorò effettivamente per il monastero del Paradiso al quale vendette nel 1403 un bossolo d'ottone dorato per le ostie ³¹. Il primo sigillo, commissionato da frate Luca di Iacopo di Spagna, confessore delle monache, raffigurato inginocchiato davanti ad una croce,

fu saldato nel gennaio del 1403 ad un certo Bartolomeo orafo (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sigilli 259) ³² (Fig. 3); il secondo, con Santa Brigida che benedice una monaca inginocchiata (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sigilli 250) (Fig. 4); il terzo, con Santa Brigida che consegna due libri a frati e monaci inginocchiati (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sigilli 318) (Fig. 5) ³³. Poiché Bartolo ha la-

³¹ R. PIATTOLI, *Il monastero del Paradiso presso Firenze nella storia dell'arte del primo Quattrocento*, in «Rivista d'Arte», XVIII (1936), pp. 291, 303-304 doc. IX.

³² PIATTOLI, *Il monastero ... cit.*, pp. 291, p. 303 doc. VIII; A. Muzzi, in *Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello. I. Ecclesiastici*, a cura di A. MUZZI-B. TOMASELLO-A. TORI, Firenze, 1988, pp. 188-190. 291, 304 doc. XI.

³³ PIATTOLI, *Il monastero ... cit.*, pp. 291, 304 doc. XI; A. Muzzi, in *Sigilli ... cit.*, pp. 267-268; A. Muzzi, in *Eredità del Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 19 giugno-30 dicembre 1992), a cura di



5. Bartolomeo Orafo (?), Sigillo con *Santa Brigida che consegna due libri a due frati e due monache*, 1412 (?), Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. Sigilli 259)

vorato nel 1403 per il Monastero e il sigillo è stato eseguito da un orafo di nome Bartolomeo, si è supposto che le due personalità coincidessero. Il secondo, senza data, è stato attribuito al medesimo autore per contiguità stilistiche. Il terzo fu eseguito di nuovo da Bartolomeo orafo nel 1412, ma

non vi è alcuna sicurezza che il documento in nostro possesso si riferisca all'oggetto ora al Bargello³⁴. Effettivamente, fra i tre esistono marcate difformità; in particolare il terzo sembra assai più maturo dal punto di vista compositivo e prospettico rispetto ai precedenti. L'esclusione della paternità di Bartolo non è ancora definitiva, poiché la figura di Santa Brigida in piedi su una rocca che consegna libri a frati e monache mostra non pochi echi dello stile ghibertiano, come ad esempio, quello con il quale si esprime nella *Madonna Assunta* di Sant'Angelo in Vado eseguito con ogni probabilità da Lorenzo, e di alcune figure del Retablo di Valencia, eseguito da "Julià lo Florenti", altro scultore visibilmente formatosi alle dipendenze ghibertiane³⁵. Inoltre, in alcuni documenti di anni successivi Bartolo è stato citato senza possibilità di equivoco come Bartolomeo. Se questo sigillo gli appartenesse, in una data tanto precoce egli mostrerebbe una dimensione artistica che confermerebbe il suo ruolo formativo tra gli orafi della città, pur riconoscendo una linearità di forme e dolcezza nei panneggi che lo pongono all'interno del gusto gotico che permeava ancora l'arte fiorentina.

La bottega di Bartolo aveva dunque tutte le caratteristiche per educare allievi di buona levatura, tra i quali potrebbe esserci stato Donatello, di cui si erano sperimentate le capacità e, a mio parere, non di seconda mano, tanto da chiamarlo appena quindicenne a lavorare alla Porta Nord del Battin-

G. GAETA BERTELÀ-B. PAOLOZZI STROZZI-M. SPALLANZANI, Firenze, 1992, pp. 162-163; A. Muzzi, in *Sigilli ecclesiastici della collezione Strozzi*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1989), a cura di B. TOMASELLO, Firenze, 1989, pp. 108-109; A. CAPITANIO *Scultura preziosa. Il Quattrocento orafo a Firenze*, in *Arti fiorentine. La grande storia dell'Artigianato. Il Quattrocento*, a cura di F. FRANCESCHI-G. FOSSI, Firenze, 1999, II, p. 263. Per il dibattito intorno ai tre sigilli cfr. G. Donati, in *Bagliori dorati. Il Gotico internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno-4 novembre 2012) a cura di A. NATALI-E. NERI LUSANNA-A. TARTUFERI, Firenze, 2012, scheda n. 59, p. 215.

³⁴ Il primo a sollevare dubbi su queste attribuzioni è stato Gabriele Donati (in *Bagliori dorati ... cit.*, p. 215) il quale rileva che nei documenti del Paradiso le due personalità di Bartolo e Bartolomeo appaiono distinte.

³⁵ A. Muzzi, in *Sigilli ... cit.*, p. 218.

stero, che si delineava come una delle più importanti imprese in metallo che si fosse mai fatte a Firenze.

La fucina, acquistata di fronte all'Ospedale di Santa Maria Nuova per contenere i forni di fusione e il grande telaio ligneo della Porta Nord del Battistero, era dotata di ampi spazi e di strumenti ben diversi da quelli di una normale bottega orafa³⁶. Antecedente a questa ne esisteva innegabilmente un'altra condotta da Bartolo, che aveva le dimensioni e le attrezzature adatte per la fabbricazione di oggetti di medie e piccole dimensioni; essa sarebbe stata mantenuta in attività ancora per qualche tempo, dopo che Lorenzo aveva ottenuto dall'Arte di Calimala l'ambito incarico. Secondo Vasari anche la formella per il concorso del 1401 fu portata a compimento sotto la supervisione del padre, «che gli faceva far fatiche e molti modelli innanzi che si risolvessimo di mettere in opera nessuno»³⁷. Inoltre, almeno formalmente, il primo contratto per la Porta Nord fu firmato da Bartolo, poiché nel 1401 Lorenzo non era immatricolato all'Arte di Por Santa Maria e non poteva avere il titolo di maestro, che acquisì otto anni dopo, nel 1409³⁸. Nella medesima bottega Lorenzo si formò all'arte di orafa, formazione i cui esiti nella produzione plastica furono lodati persino da Benvenuto Cellini; egli sosteneva però che fosse più abile nel lavorare in piccolo piuttosto che in grande, con riferimento alle opere di oreficeria che ebbe modo di vedere³⁹. Nel *Secondo*

Commentario Ghiberti cita un misterioso maestro Gusmin⁴⁰, probabilmente conosciuto quando l'orafa, al seguito del pontefice Martino V di ritorno da Costanza, giunse a Firenze nel 1419, in anni nei quali la formazione di Lorenzo era ampiamente completata⁴¹. A tale maestro, non altrimenti noto, Ghiberti sarebbe stato debitore di alcuni caratteri formali e decorativi accentuatamente gotici, ma che ritroviamo tuttavia come parte del patrimonio comune della maggior parte degli artisti attivi negli stessi anni nel campo delle arti del metallo. La facile trasportabilità degli oggetti di piccole dimensioni era una delle cause per le quali temi e soluzioni stilistiche si trasferivano nelle suppellettili domestiche e negli arredi chiesastici prima che in altri settori.

Si pone il problema di circoscrivere la attività di Lorenzo in questo campo che ha visto sporadiche attribuzioni derivanti da confronti con le figure e le scene della Porta Nord del Battistero. Sono state individuate fino ad ora tre opere di oreficeria, eseguite tutte nell'arco di anni in cui egli compì la prima porta tra il 1402 e il 1424: il reliquiario di San Jacopo a Pistoia, il reliquiario di Sant'Andrea a Città di Castello e la croce astile della basilica di Santa Maria dell'Impruneta⁴². All'ambiente del Ghiberti per affinità stilistiche con la Porta del Paradiso è stato attribuito un cofanetto, datato 1446, ora al Metropolitan Museum di New York⁴³, ma che ci sentiamo di espungere

³⁶ Giorgio Vasari scrive che la fornace si trovava di fronte a Santa Maria Nuova «dove è oggi lo Spedale de' Tessitori, che si chiamava l'Aia» in un amplissimo locale che egli dichiara di aver visto (VASARI, *Le Opere ... cit.*, II, p. 228).

³⁷ Ivi, p. 225.

³⁸ ASFi, *Arti, Arte di Por Santa Maria*, 7, 1328-1433, c. 115 v.

³⁹ BRUNETTI, *Ghiberti ... cit.*, pp. 24-25.

⁴⁰ Cfr. a questo proposito: R. KRAUTHIMER, *Ghiberti and master Gusmin*, in «The Art Bulletin», XXIX (1947), pp. 25-35.

⁴¹ Ghiberti, I *Commentari ... cit.*, pp. 41-42.

⁴² Riguardo a queste tre opere e all'autografia ghibertiana cfr. GALLI, *Nel segno ... cit.*, pp. 91-94.

⁴³ Il reliquiario reca la scritta: HOC OPUS/FECIT/FIE/RI. DÑA. M/ATEA. VS/OR.RENTII E PRO ANIM/A.SUA. ET/ SUORUM./MCCCC/XLVI. Cfr. O. Raggio, in *Donatello e i suoi*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 15 giugno-7 settembre 1986) a cura di A. PHIPPS DARR-G. BONSANTI, Milano, 1986, pp. 114-115.



6. Orofo Fiorentino, *Cassetta reliquiario*, 1446, New York, Metropolitan Museum

alla luce della nuova definizione della sua personalità in campo orafico per una notevole secchezza nel *ductus* e per una semplificazione tecnica che non era affatto tipica del maestro, soprattutto se consideriamo la data che porta il lavoro agli anni della sua maturità (Fig. 6).

Ciascuna delle opere sopra elencate non è accompagnata da un corredo documentario capace di chiarire le inevitabili perplessità, nemmeno il reliquiario di San Jacopo ⁴⁴, che pure presenta caratteri significativamente accostabili allo stile delle prime manifestazioni artistiche del giovane Lorenzo, così come il reliquiario

di Sant'Andrea, nel quale sono stati identificati, nell'impostazione architettonica e nelle parti plastiche, precisi accostamenti alla formella della *Salita al Calvario* ⁴⁵. Il motivo è forse da ricercare nell'impegno stretto con l'arte di Calimala di non dedicarsi ad opere diverse dalla Porta, che si voleva portare a termine nel tempo più breve possibile; nel momento in cui il medesimo committente gli affidò le due statue per Orsanmichele, il conflitto necessariamente decadeva. Vasari testimonia che in più di un'occasione Ghiberti non aveva rispettato le regole pur severamente imposte dalla convenzione stipulata tra le due parti ⁴⁶. Le opere di oreficeria, invece, non erano state volute dall'Arte dei Mercatanti e perciò erano state affidate ai collaboratori di Ghiberti attivi nella bottega del padre Bartolo in base ai disegni che, secondo le fonti, Lorenzo aveva prodotto in gran numero ⁴⁷. Significativo è il progetto pubblicato per la prima volta da Giulia Brunetti (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 17 E), dove è raffigurata una santa entro una nicchia affiancata da pinnacoli, che la studiosa ha accostato al nome del Maestro ⁴⁸ (Fig. 7). Se dobbiamo prestare fede a Vasari, la produzione di opere di oreficeria era molto intensa, soprattutto dopo la fama raggiunta con la montatura a forma di drago della già citata corniola con Apollo e Marsia ⁴⁹. Egli afferma che «l'opere di Lorenzo ogni giorno accrescevan fama al nome suo, lavorando e

⁴⁴ M. Sframeli, in *Lorenzo Ghiberti ... cit.*, pp. 139-141; L. BELLOSI, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica in Toscana*, Milano, 2000, pp. 25-26.

⁴⁵ BELLOSI, *Come un prato ... cit.*, p. 26.

⁴⁶ VASARI, *Le vite ... cit.*, II, p. 223.

⁴⁷ Kreutheimer ipotizza che Ghiberti, quando era impegnato in altre opere, consegnasse ai suoi collaboratori dei disegni che essi avrebbero seguito anche nello stile, come fece con Giuliano di ser Andrea in occasione dell'esecuzione della formelle per il fonte battesimale di Siena (1970, p. 132).

⁴⁸ G. BRUNETTI, *Oreficeria del Quattrocento in Toscana*, in «Antichità Viva», XXI, 4 (1987), p. 21.

⁴⁹ Per maggiori notizie su questa famosa commissione cfr.: F. CAGLIOTI-D. GASPAROTTO, *Lorenzo Ghiberti, il "sigillo di Nerone" e le origini della placchetta "antiquaria*, in «Prospettiva», LXXXV (1997), pp. 2-38.



7. Attributo a Lorenzo Ghiberti, *Disegno per reliquiario*, ca. 1420, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 17E)

servendo infinite persone così in lavori di metallo come d'argento e d'oro...», e poi che «la qual opera (la montatura della corniola) fu cagione ch'egli d'oro e d'argento lavorasse molte altre cose che oggi non si ritrovano»⁵⁰. In sostanza egli era famoso presso i contemporanei e presso la generazione successiva non solamente in virtù delle grandi opere bronzee, ma anche delle piccole suppellettili sacre e profane.

⁵⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI. Commento secolare di P. BAROCCHI, Firenze, 1976, II, pp. 91-92

Il reliquiario di San Jacopo a Pistoia

Negli oggetti fino ad ora raccolti attorno al nome del Ghiberti riconosciamo alcuni tratti comuni nel modo di costruire le piccole ma complesse architetture, indipendentemente dalle lacune e dalle manomissioni che, nessuna esclusa, hanno subito nel corso dei secoli e che ne pregiudicano una analisi filologicamente corretta. Anche il reliquiario di San Jacopo, una delle opere sulla quale ci sono minori incertezze sull'autografia¹, ha subito profonde trasformazioni: aggiunte di alcune parti presumibilmente avvenute intorno all'inizio del XVII secolo, lacune vistose, incoerenza di diversi elementi² (Fig. 8). Infatti, la struttura doveva configurarsi come una rigogliosa costruzione di un gotico estremo, ricca di minuscole statuette, che non superavano il centimetro di altezza, inserite nelle nicchie dei pinnacoli del basamento. Ormai gli spazi risultano vuoti, ma si notano ancora i fori che le ancoravano alla struttura (Fig. 9). Ritengo probabile che le piccole

statue del parallelepipedo che funge da supporto alla teca vera e propria del reliquiario di Sant'Eulalia del 1444, anch'esso visibilmente rimaneggiato, provengano dal reliquiario di San Jacopo (Figg. 10-11). Il reliquiario di Sant'Eulalia è assegnato per via documentaria a maestro Gualandi, ma Peleo Bacci, in una attenta revisione dei documenti, ha corretto il nome "Gualandi" in "Guarente", uno dei più fedeli collaboratori del Ghiberti³. Per il caratteristico ancheggiamento e per i tratti del viso (leggibili al di là delle minuscole dimensioni) le figurine sono chiaramente accostabili ai modi di operare del Ghiberti e non dissimili da quelle che sveltano sui pinnacoli del reliquiario di San Filippo, eseguito da Antonio del Vagliente per il Battistero fiorentino, altro orafo gravitante nell'orbita ghibertiana e creditore verso il Maestro (Fig. 12). Allo stesso orafo è stato attribuito anche il reliquiario a tabella di Badia a Settimo, databile intorno al 1420⁴ (Fig. 13),

¹ G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio: Pescia e i suoi dintorni; guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia, 1854, p. 129; G. BEANI, *La Sacrestia "de belli arredi": illustrazione sui reliquiari*, in «Bullettino storico Pistoiese», III, 1-2 (1901), pp. 41-46; A. MELANI, *Il reliquiario di San Jacopo apostolo nel Duomo di Pistoia*, in «Arte e storia», XXI (1902), pp. 69-70; O. GIGLIOLI, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze, 1904, p. 109; A. CHITI, *Pistoia*, Pistoia, 1910, p. 36; P. BACCI, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, Firenze, 1912, pp. 38-40; I. GONFIANTINI, *Pistoia artistica*, Pistoia, 1927, p. 29; C.L. RAGGHIANI, *Aenigmata pistoriensia*, in «Critica d'Arte», I, 5 (1954), p. 424; S. FERRALI, *La mostra dell'arredamento liturgico in Cattedrale*, in «Bullettino storico Pistoiese», LVII, 2 (1955), pp. 46-49; G. MARCHINI, *L'altare argenteo di S. Jacopo e l'oreficeria gotica a Pistoia*, in *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica toscana*, Atti del convegno (Pistoia 24-30 aprile 1966), Roma, 1972, pp. 135-147; M. Sframeli, in *Lorenzo ... cit.*, pp. 139-141; S. CAROBBI, *Smalti fiorentini del Quattrocento: la croce di Pietrabuona*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII, supplemento (1987), pp. 57-60; F. FALLETTI-E. SPALLETTI, *Museo della Cattedrale di San Zeno. Guida breve*, Pistoia, 1986, pp. 14-15; L. GAI, *L'immagine nell'arte sacra con particolare riferimento alla produzione pistoiese*, in *Arte Sacra nei Musei della Provincia di Pistoia*, a cura di C. D'AFFLITTO-M.C. MASDEA, Firenze, 2004, pp. 60-62; D. Liscia Bemporad, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione gottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 9 maggio, 24 settembre) a cura di A. TARTUFERI-D. PARENTI, Firenze, 2006, pp. 144-145.

² Per le vicende dell'opera e le ipotesi relative alla sua manomissione cfr. LISCIA BEMPORAD, *Reliquiario ... cit.*, pp. 144-145.

³ BACCI, *Gli orafi fiorentini ... cit.*, p. 15.

⁴ A. Guidotti, in *Bagliori dorati ... cit.*, p. 210.



8. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di san Jacopo*, 1407, Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno

il quale sia nelle guglie svettanti, sia nelle figurine sui due bracci a fianco della croce apicale potrebbe essere accostato al reliquiario di San Filippo proveniente dal Battistero (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).

Il reliquiario di San Jacopo ha lo stesso basamento oblungo sollevato su quattro torrette del reliquiario di Città di Castello, anche se qui la struttura appare di molto semplificata secondo una prudente adesione a schemi rinascimentali (Fig. 14). Più di dieci anni separano i due oggetti (1407, il primo, 1420, il secondo), anni nei quali il Ghiberti ha seguito un processo di maturazione di notevole portata nel lungo lavoro che faticosamente lo portava alla conclusione della sua prima porta per il Battistero. Come ben sappiamo, a causa di motivi prevalentemente esterni legati alla "ortodossia delle forme" voluta dalla Chiesa di Roma, l'oreficeria fu più lenta di altre categorie artistiche ad adattarsi alle novità strutturali e formali del Rinascimento, il che rende ostico il confronto con le arti maggiori, strada che solo in rari casi è possibile intraprendere per definire il corpus delle suppellettili liturgiche forgiate dalla bottega ghibertiana. Per questo motivo riteniamo più giusto soffermarci sugli smalti di queste e di due altre nuove opere che gli si attribuiscono in questo studio, per definirne i confini stilistici. Secondo quanto ormai avvalorato, benché gli artisti si formassero in tutti i campi dell'arte orafa, all'interno delle botteghe si verificava una divisione di competenze che serviva a rendere più efficiente e specializzato il lavoro, con una conseguente maggiore bontà dei risultati⁵. Nel caso della bottega del Ghiberti, partiamo dal presupposto che egli abbia semplicemente fornito il disegno e seguito il lavoro, ma che non abbia in prima perso-



9. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di san Jacopo (part)*, 1407, Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno

na lavorato il metallo e le paste vitree degli arredi compiuti sotto la supervisione sua o del padre Bartolo almeno fino al 1420, anno in cui questi morì. A riprova di una delega da parte di Lorenzo nella esecuzione di alcune opere viene un brano del *Secondo Commentario*, nel quale egli scrive: «Ma per non tediare i lectori, lascerò indietro moltissime opere per me producte. So che in detta materia non si può pigliare diletto. Nondimeno a tutti i lectori io addimando perdono, et tutti abbino pazienza. Ancora a moltissimi pictori et scultori et statuari ò fatto grandissimi onori ne' loro lavorii, fatto moltissimi provvedimenti di cera et di creta et a pittori

⁵ A. GUIDOTTI, *Gli smalti in documenti fiorentini fra XIV e XV secolo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, III, Ser. 14, 2 (1984), pp. 621-688.



10. Guarente di Giovanni, *Reliquiario di sant'Eulalia*, 1444, Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno

disegnato moltissime cose»⁶. La prassi di eseguire modelli in cera o addirittura calchi era consolidata e solo così possiamo spie-

gare la diffusione di modelli ghibertiani al di fuori dei confini della Toscana⁷. Lo stesso Vasari testimonia che «furono i disegni di Lorenzo eccellentissimi e fatti con gran rilievo»⁸. Dunque, le strutture architettoniche e le figure a tutto tondo nelle opere di oreficeria attribuite al Ghiberti offrono la possibilità di stabilire confronti palmari con le statue di grandi dimensioni e in particolare con i rilievi della Porta Nord, mentre gli smalti risultano tra loro sensibilmente diversi, pur riconoscendo un'unica mente inventiva che sottende alla loro esecuzione. Una traccia della sua abilità di orafo è testimoniata anche da Benvenuto Cellini il quale nel *Trattato dell'Oreficeria*, scritto nel 1565, elencando i grandi orafi che lo hanno preceduto, cita il Maestro come uno dei maggiori del suo tempo, sostenendo che l'oreficeria era il campo in cui egli aveva dimostrato al meglio la propria abilità, dove «impiegò e messe il suo ingegno in quell'arte del getto in cotali opere piccole»⁹.

Sarebbe stato di fondamentale aiuto per definire i tratti stilistici della sua bottega e per confermare alcune attribuzioni, la gamma cromatica degli smalti; purtroppo sia nel reliquiario di San Jacopo, sia nella croce dell'Impruneta la sottile vetrificazione è caduta, lasciando scoperta la lastra modellata per accoglierla. L'assenza di un numero cospicuo di smalti contemporanei o di poco precedenti non offre appigli per sostenere una teoria piuttosto che un'altra. I precedenti immediati sono costituiti dagli smalti dell'altare d'argento di San Giovanni per il Battistero, troppo esili e legati ad un severo gotico fiorentino, in

⁶ GHIBERTI, *I Commentari* ... cit., p. 47.

⁷ A questo proposito avevo già sostenuto che la diffusione dei temi ghibertiani in Abruzzo fossero avvenuti attraverso modelli in cera o in terracotta. Cfr.: D. LISCIA BEMPORAD, *Nicola da Guardiagrele e Lorenzo Ghiberti. Il rapporto tra Firenze e l'Abruzzo nella prima metà del Quattrocento*, in «Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze», XIV, ns XI (2000), pp. 167-183.

⁸ VASARI, *Le Opere* ... cit., II, p. 249.

⁹ B. CELLINI, *Trattati dell'oreficeria e della scultura*, a cura di C. MILANESI, Firenze, 1856, p. 7.



11. Guarente di Giovanni, *Reliquiario di sant'Eulalia (part.)*, 1444, Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno

ogni caso, terminati a fine Trecento, e le testine nel fusto esagonale del reliquiario di Sant'Andrea, datato 1372, ora nel Museo Diocesano di Firenze. Alcuni smalti dell'altare di San Jacopo di Pistoia necessitano, come già visto, di una rivisitazione critica e possono forse essere accostati ad un ambiente genericamente ghibertiano, come gli smalti più recenti per data del reliquiario di due falangi del dito di San Giovanni Battista (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), forse, secondo i pagamenti pubblicati dal Poggi, eseguiti o "achonciati" tra il 1419 e il 1424 da Guarente di Giovanni, uno degli orafi in rapporto di collaborazione con Ghiberti, che gli fornì nel 1417 alcuni disegni per i candelieri destinati alla chiesa di Orsanmichele¹⁰.



12. Antonio di Piero del Vagliente, *Reliquiario di san Filippo (part.)*, 1425, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Alla luce di quanto detto, è necessario soffermarci sulle lastre con i quattro profeti che sono incastonati nel basamento del reliquia-

¹⁰ L'esiguità dei pagamenti ricevuti per detto reliquiario chiarisce che egli si era limitato a piccoli interventi e che non aveva avuto un ruolo di rilievo nel risultato finale. G. BRUNETTI, *Reliquiario di san Filippo*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, a cura di L. BECHERUCCI-G. BRUNETTI, Firenze, s. d. ma 1969, II, p. 240; G. POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'Opera*, Berlin, 1909 (Rist. anastatica con note a cura di M. HAINES, Firenze, 1988), vol. II, p. 81, doc. 1845. Guarente, come molti altri orafi attivi con e per Ghiberti fu impiegato alla Zecca in qualità di sentenziatore per l'oro dal primo semestre del 1436 al primo semestre del 1448 (M. BERNOCCHI, *Le monete della Repubblica Fiorentina*, Firenze, 1975, II, pp. 346-369).



13. Attr. a Antonio di Piero Del Vagliente, *Reliquiario multiplo (part.)*, 1425, Scandicci (Firenze), Badia di San Salvatore a Settimo

rio di San Jacopo, le quali mostrano una maturità stilistica e una perfezione tecnica che li isola nettamente dagli esempi sopra citati (Figg. 15-18). L'argento si solleva in un morbido bassorilievo e non è semplicemente inciso, come accade, ad esempio, nel reliquiario giovanneo, così che la caduta degli smalti non pregiudica la lettura, ma anzi esalta il modo di operare dell'artista. Le figure ondulate in un ancheggiamento, che prosegue nella posizione forzata della testa inclinata su di un lato, sono chiuse in vesti ricche di panneggi

spezzati e schiacciati in cannoni piatti che si allungano sul terreno con pieghe appuntite. Analogamente si svolgono i lunghi cartigli che si insinuano nell'arco. I volti corrucciati sono modellati in piani a basso rilievo che rendono i nasi leggermente camusi e gli zigomi pronunciati. I capelli spazzolati verso la nuca, sembrano mossi da un vento impetuoso. In una figura, il personaggio ruota la testa all'improvviso mostrando in tutta la sua complessità il turbante che gli cinge la fronte. Siamo di fronte al *modus operandi* di Ghiberti nella formella per il concorso del 1401 (Fig. 19), nelle prime formelle della Porta Nord (Fig. 20) e in alcune teste della cornice (Fig. 21), ma trasformato dall'estro dell'esecutore, che non presenta una mano visibilmente difforme da quella del maestro della bottega, sia esso Lorenzo, sia esso Bartolo. Il cesellatore imprime un'energia nel disegno dei profili delle figure e nella costruzione dei tratti del volto che non trova paragone con lo stile di alcun orafo, noto o meno, che ha lavorato a Firenze in questo torno di anni. D'altra parte, la data del reliquiario di San Jacopo, certificata dalla iscrizione ¹¹, appartiene ad un momento estremamente critico nella storia artistica del Ghiberti, quando la lentezza con cui procedevano i lavori delle formelle aveva convinto l'Arte di Calimala ad aumentare di ben dieci unità il numero dei collaboratori, maggior onere che fu sancito con una nuova convenzione nel 1407. A quell'epoca erano state portate a termine poche formelle che, seguendo Krautheimer, devono essere raggruppate attorno alla prova del concorso del 1401. Ma se, ad esempio, l'impostazione di alcune figure, come quelle contorte dell'*Orazione nell'orto* o della *Resurrezione di Lazzaro*, possono essere viste in sintonia con le figurine dei profeti del reliquiario di San Jacopo, la struttura dei corpi risponde ad una sensibilità completamente diversa, coscientemente

¹¹ BACCI, *Gli orafi fiorentini ... cit.*, 1905, p. 7.



14. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario delle braccia di sant'Andrea*, 1420, Città di Castello, Pinacoteca Comunale



15-18. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di san Jacopo (part. dei profeti)*, 1407, Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno

aderente ad un gotico “umanistico”, dove la forma dei volti dal profilo regolare, l’ondularsi dei capelli in voluminosi riccioli, le vesti che piombano in pieghe dalla sezione rotonda assorbono i tratti meno profondi dei recuperi classici in atto negli stessi anni.

Se dobbiamo ravvisare un qualche supporto che ci aiuti a collocare le figure nell’ambito della scultura fiorentina dell’inizio del Quattrocento, lo possiamo trovare nelle due statuette dei profeti che erano collocate sui pinnacoli della porta orientale del campanile

(ora nel Museo dell’Opera del Duomo), da Giulia Brunetti attribuiti a Nanni di Bartolo, detto il Rosso, ed eseguiti intorno al 1410¹² (Figg. 22a-21b). Tuttavia altre attribuzioni gravano sulle due opere: una meno impegnativa a Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, l’altra a Donatello giovane¹³. Ambedue, in ogni caso, furono allievi e collaboratori di Ghiberti alla Porta Nord, entrati nella bottega con la convenzione stipulata tra il maestro e l’Arte di Calimala nel 1403 e il cui ruolo fu confermato nella successiva del 1407¹⁴. L’in-

¹² G. Brunetti, in *Il Museo dell’Opera del Duomo di Firenze*, Milano, s. d. ma 1969, schede 121-122, pp. 264-265.

¹³ V. Herzner, in *Donatello ... cit.*, pp. 120-121.

¹⁴ Vasari attribuisce a Donatello un ruolo determinante insieme a Brunelleschi nel conferimento della vittoria a Ghiberti. Essi infatti «si tiroron da un canto e, parlando tra di loro, risolverono che l’opera dovesse darsi a Lorenzo» (VASARI, *Le Opere ... cit.*, II, p. 227). Tuttavia nella biografia di Donatello l’episodio non viene citato.

treccio che si sviluppa fra le tre personalità si complica ulteriormente quando veniamo a conoscenza che “Giuliano fiorentino” era giunto a Padova nel 1430 e per lui aveva garantito Nanni di Bartolo che aveva lavorato con Niccolò di Pietro Lamberti, uno degli scultori attivi a Firenze nel completamento dell’arredo esterno di Santa Maria del Fiore e del suo campanile. A mio parere, il nome di Donatello potrebbe essere avanzato a buon diritto per i profeti del reliquiario di San Jacopo sia per l’uso di uno stacciato *ante litteram*, sia per la forza delle figure e l’intensità delle espressioni, sia perché la presenza a Pistoia del giovanissimo artista, quando aveva quattordici o quindici anni, è testimoniata dalla prima citazione biografica in nostro possesso, ossia il documento che fu stilato nel gennaio del 1401; allora Donatello fu protagonista di una violenta lite con un tedesco, Anichino di Piero, giungendo a bastonarlo ¹⁵. Che Donatello fosse orafo è avvalorata dalla tradizione vasariana e dalla matricola dell’Arte dei Medici e Speciali, corporazione cui si iscrisse nel 1412, dove egli è citato come «orafo e scharpellatore», riunendo così i due campi in cui già eccelleva, ma non conosciamo né la bottega in cui è stato discepolo, né alcuna opera accostabile al suo nome ¹⁶. Inoltre, il maggiore biografo di Filippo Brunelleschi, Antonio Manetti, scrive a proposito del viaggio che i due intrapresero per studiare e misurare le antichità di Roma, che «l’uno e l’altro erano buoni maestri nell’arte dello orafo, passa-



19. Lorenzo Ghiberti, *Sacrificio di Isacco*, 1401, Firenze, Museo Nazionale del Bargello



20. Lorenzo Ghiberti, *Porta Nord (part. della formella con la Disputa nel Tempio)*, 1422, Firenze, Battistero di San Giovanni

¹⁵ La notizia è riportata sia nel quadernuccio d’imbreviature in forma riassuntiva, sia nel registro degli atti, in forma completa, del notaio Becco di Duccio da Pistoia. In: L. GAI, *Per la cronologia di Donatello: un documento inedito del 1401*, in «Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII (1974), pp. 355-357. L’episodio di sangue è avvenuto il 16 gennaio e la composizione della lite il 24 dello stesso mese.

¹⁶ La proposta avanzata da James Beck di attribuirgli la figura di Daniele nella fiancata dell’altare di San Jacopo a Pistoia (J. BECK, *Ghiberti giovane e Donatello giovanissimo*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze 18-21 ottobre 1978), Firenze, 1980, pp. 111-134) è stata confutata con prove certe da Lucia Gai (GAI, *L’altare d’argento ... cit.*, pp. 155, 215 n. 308). Pope Hennessy ritiene che egli si sia formato come orafo presso il Brunelleschi quando questi lavorava all’altare di San Jacopo a Pistoia e possa aver collaborato con lui alla esecuzione della



21. Lorenzo Ghiberti, *Porta Nord (part. di un profeta della cornice)*, 1422, Firenze, Battistero di San Giovanni



22. a) Nanni di Bartolo (?), *Statua di profeta*, ca. 1410, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo; b) Nanni di Bartolo (?), *Statua di profeta*, ca. 1410, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

rono la vita loro con quello mestiero»¹⁷. Riassumendo, il nome di Donatello è citato sia nella convenzione del 1403 stipulata tra Lorenzo Ghiberti e l'Arte di Calimala, sia in quella del 1407, anche se dei settantacinque fiorini che erano stati pattuiti (cifra altissima che unicamente due altri collaboratori riceverebbero) gli furono consegnati solamente otto fiorini e quattro lire¹⁸. Egli

era già coinvolto dal 1406 nell'esecuzione delle statue per l'arredo esterno di Santa Maria del Fiore e probabilmente aveva già ricevuto l'allogagione del David, ora al Museo Nazionale del Bargello, iniziata nel 1408 e terminata l'anno successivo, da collocare nel coro della medesima chiesa, il cui profilo classico, era frutto della recente esperienza romana. Per questo motivo, né

formella con il *Sacrificio di Isacco* per il concorso del 1401 (POPE HENNESSY, *Donatello* cit., p. 14). Tale ipotesi è stata ripresa da Beck ma, come ha sostenuto la Gai, non vi è niente che dimostri che Brunelleschi avesse una bottega aperta a Pistoia, tanto più che non era ancora immatricolato; per questo motivo non poteva tenere dei discepoli alle sue dipendenze (A. GUIDOTTI, *La "matricola" di ser Brunellesco orafa*, in «Prospettiva», 9, aprile (1977), pp. 60-61). L'inizio del suo lungo apprendistato durato sei anni, come prevedevano gli statuti dell'Arte di Por Santa Maria, presso una bottega ancora ignota, risale al 1392 quando aveva quindici anni (A. GUIDOTTI, *Orafi illustri immatricolati, in L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno, 1977), a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Firenze, 1977, pp. 174-175). Vasari nella *Vita* di Lorenzo Ghiberti cita tra gli altri anche Donatello come autore di una delle formelle del concorso, affermazione che non è avvalorata da alcuna altra testimonianza coeva o posteriore (VASARI, *Le Opere ... cit.*, II, p. 226 e nota 2). Ancora Vasari dice che «lavorò nella giovinezza sua molte cose, delle quali perché furono molte, non si tenne gran conto» (ivi, p. 397).

¹⁷ G. TANTURLI, *Antonio Manetti, 'Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da «La novella del Grasso»*, a cura di D. DE ROBERTIS e note di G. TANTURLI, Milano, 1976, p. 67, n. 2.



23. Donatello, *San Giorgio e il drago* (part. con la principessa), predella del *San Giorgio*, 1415-1417, Firenze, Orsanmichele



24. Donatello, *Festino di Erode*, *Fonte battesimale*, 1427, Siena, Battistero



25. Donatello, *Sepolcro di Rainaldo Brancacci*, 1426-1428, Napoli, Chiesa di Sant'Angelo a Nilo, particolare

il David né il Cocifisso di Santa Croce offrono sufficienti spunti di paragone con le quattro figure del reliquiario di San Jacopo, ma l'affollarsi di commissioni di prestigio erano un motivo più che valido per lasciare prematuramente la bottega ghibertiana

¹⁹. Se vogliamo approfondire il rapporto tra i profeti del reliquiario pistoiese e la scultura donatelliana, lo possiamo fare confrontandoli con opere più tarde, come la principessa della predella del *San Giorgio* nel tabernacolo degli Spadai e dei Corrazzai in Orsanmichele, eseguito tra il 1415 e il 1417, (Fig. 23) le figure di secondo piano della formella con il *Festino di Erode* del *Fonte battesimale* di Siena del 1423-1427 (Fig. 24), oppure con gli angeli di sinistra, in particolare quello in basso, del bassorilievo con l'*Assunzione di Maria* nel sepolcro di Rainaldo Brancacci in Sant'Angelo in Nilo a Napoli del 1426-1428 (Fig. 25). In questo quadro è significativo il reliquiario di San Filippo eseguito nel 1425 da Antonio di Piero del Vagliente ma attribuito da Giulia Brunetti a Donatello nella statuetta che lo sormonta ²⁰ e successivamente, per

¹⁸ KRAUTHEIMER, *Lorenzo ... cit.*, p. 369, doc. 28.

¹⁹ J. POPE HENNESSY, *Donatello Sculptor*, New York-London-Paris, 1993, p. 15; JAMES BECK, *Ghiberti giovane e Donatello giovanissimo*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze 18-21 ottobre 1978), Firenze, 1980, pp. 111-134.

²⁰ G. BRUNETTI, *Il reliquiario di San Filippo*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, a cura di L. BECHERUCCI-G. BRUNETTI, Firenze-Milano, s. d. ma 1970, II, p. 240.

via documentaria, da Alessandro Guidotti²¹ (Fig. 12). In ogni caso, sono tutte opere troppo lontane cronologicamente per poter legittimamente essere portate a prova dell'autografia donatelliana. Lo "stiacciato" o "amaccato" (termine quest'ultimo usato dal Vasari e ben adattabile ad una lastra metallica)²², che trova una precisa corrispondenza con il modellato delle superfici argentee preparate per accogliere lo smalto traslucido, rappresenta un parallelo modo di concepire il bassorilievo come strumento prospettico insostituibile, una interpretazione plastica da parte dello scultore di una tecnica tipicamente orafa. Una attribuzione tanto impegnativa per i piccoli rilievi del reliquiario pistoiese imporrebbe la revisione degli esordi di Donatello, non più solamente allievo di

Brunelleschi, come è stato più volte ipotizzato, ma anche di Ghiberti e di Bartolo di Michele, per i quali avrebbe lavorato alle opere di oreficeria²³.

Ancora una volta dobbiamo supporre che gli inizi di Donatello, ma forse anche quelli di Brunelleschi²⁴, stiano nella bottega di Bartolo di Michele, una vera e propria fucina di ingegni, e che egli sia stato ben più di un semplice prestanome per il figlio (o figliastro) Lorenzo. L'ipotesi che ci sentiamo di avanzare con le dovute cautele è che sia stato dato l'incarico di eseguire i profeti per il reliquiario di San Jacopo a Donatello quando egli aveva circa venti anni, nove meno di Lorenzo, pronto per intraprendere una autonoma carriera e lasciare quella di orafo, che pure l'aveva educato in tutte le tecniche.

²¹ A. GUIDOTTI, *Del Vagliente Antonio (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1990, XXXVIII, pp. 381-383.

²² VASARI, *Le Opere ... cit.*, II, p. 264 (Vita di Masolino da Panicale).

²³ La tesi era stata già sostenuta da Pomponio Gaurico all'inizio del Cinquecento «Donatellus ipse Cionis ut putatur discipulus» (P. GAURICO-F. DIVENUTO-P. CUTOLO, *De Sculptura*, Napoli, 1999, p. 68).

²⁴ Brunelleschi, come giustamente sottolinea Guidotti, se ha prestato giuramento il 2 luglio del 1404, era entrato almeno sei anni prima nella bottega in cui aveva compiuto l'apprendistato, quando aveva circa quindici anni. Per l'attività orafa di Brunelleschi e la sua immatricolazione all'Arte di Por Santa Maria cfr: GUIDOTTI, *Orafi ... cit.*, pp. 174-175; IDEM, *La 'matricola' di Ser Brunellesco orafo*, in «Prospettiva», 9 (1977), pp. 60-61.

Gli allievi e i collaboratori

La distanza temporale che separa le altre due opere di oreficeria collegate al nome di Ghiberti, il reliquiario di Sant'Andrea di Città di Castello del 1420 (Fig. 14) e la Croce dell'Impruneta del 1420-25 (Fig. 26), non è sufficiente a spiegare la discordante qualità degli smalti e la profonda differenza stilistica. Le mani sono palesemente diverse, come disuguale è il modo di incidere la lastra argentea: l'una molto piatta, l'altra corposa e ricca di sottosquadri. Considerando il rapporto tra gli elementi a tutto tondo dei due arredi ed alcune figure delle formelle della Porta, l'ipotesi più plausibile è che Lorenzo abbia affidato il compito pittorico a distinti collaboratori attivi nella bottega. Alla data della loro esecuzione molti aiutanti, tra cui Donatello e Paolo Uccello, che erano stati assunti sia con la prima, sia con la seconda convenzione, avevano scelto strade diverse, mentre altri subentrarono al loro posto, come Papi di Bartolomeo e Michelozzo¹, quest'ultimo diviso tra moltissimi altri incarichi, *in primis* presso la Zecca fiorentina². Le competenze di Michelozzo erano indispensabili per fondere il grande telaio entro il quale sarebbero state inserite le formelle già terminate intorno al 1415, anche se il suo ruolo è stato ridimensionato dalla documentata presenza di tre nuovi artefici, non inclusi in alcuno dei contratti ufficiali stipulati con l'Arte di Calimala, i quali ebbero l'incarico di affiancare Ghiberti e i suoi collaboratori per gettare la grande



26. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Croce astile*, 1420-1425, Impruneta (Firenze), Museo del Tesoro della basilica di Santa Maria

struttura bronzea. Michelozzo, che già dal 1417 lavorava con il Maestro, dopo che nel 1421 era andata a monte il primo tentativo di fusione, fu affiancato da tre maestri, Domenico di Diveth, Iacop Ghaglieth e Niccolò Andrat, originari della Borgogna, i quali furono portati al cospetto del notaio impegnandosi a non lasciare la città fino a quan-

¹ R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1970, p. 396; G. NUNZIATI, *Dati storici e critici*, in *Lorenzo Ghiberti ... cit.*, pp. 82-88.

² BERNOCCHI, *Le monete ... cit.*, pp. 291-368; D. LISCIA BEMPORAD, *I punzoni per il fiorino sulla Porta del Paradiso: Michelozzo e Bernardo Cennini*, in «Medioevo e Rinascimento», XX, n.s. XVII (2006), pp. 227-243.

do l'opera non fosse conclusa³. Il giudizio negativo espresso da coloro che avevano l'incarico di sovrintendere all'opera permise deroghe ad accordo già sottoscritto, ma consentiva di portare a termine un lavoro di cui a Firenze c'era scarsa se non alcuna esperienza⁴. Il lavoro fu concluso tra l'inizio del 1422 e il marzo del successivo, ma nel frattempo la mole di lavoro si era ridotta considerevolmente poiché mancava soltanto da completare la rinettatura, lavoro lungo e difficile ma che già intorno al '20 era più o meno concluso. Infine, la doratura era di pertinenza di maestranze con ulteriori e diverse competenze che aveva lasciato relativamente libera la nutrita schiera di aiutanti al suo fianco per circa venti anni. Ancora non è possibile risolvere un dilemma di cui già abbiamo accennato, ossia se esisteva una bottega parallela con una struttura propria gestita da Lorenze e Bartolo di Michele, oppure se gli fosse consentito da Calimala di affidare ai suoi aiuti incarichi diversi da quelli pattuiti con le convenzioni. In quest'ultimo caso, Ghiberti può aver affidato ai collaboratori più abili, ma momentaneamente inattivi in quanto sollevati dai loro incarichi durante le fasi finali della mastodontica impresa, alcune commissioni di minore importanza, continuando così a tenere i rapporti con committenti diversi dall'Arte dei Mercatanti.

Il problema che ci poniamo è se gli orafi e gli scultori, che sono citati come creditori di Lorenzo nelle diverse portate al Catasto a partire da quella del 1427, lavorassero con

lui nel cantiere del Battistero, oppure dovessero ricevere pagamenti per prestazioni autonome rispetto alle due porte. I nomi dei collaboratori alla Porta Nord sono facilmente ricavabili dalle liste stilate in occasione delle due convenzioni con l'Arte di Calimala; quelli attivi nel cantiere della la Porta del Paradiso sono più sfuggenti e desumibili in parte dalle carte della medesima Arte, in parte dagli elenchi di coloro a cui egli doveva del denaro elencati tra i creditori nelle sue portate al Catasto. Nelle carte di Calimala uno dei personaggi che spicca in maggior misura rispetto agli altri è senza dubbio Michelozzo, già a fianco di Lorenzo nell'esecuzione della Porta Nord. Tuttavia, l'alto stipendio che percepì, cento fiorini, esattamente la metà di quanto fu stipulato con Ghiberti, non gli permetteva di disperdere le proprie energie nei rivoli di opere di piccole dimensioni, avendo un incarico oneroso e di grande responsabilità, quale era la fusione del telaio.

I figli di Lorenzo entrarono a suo fianco assai più tardi: Vittorio intorno al 1435, quando aveva circa diciotto anni, e Tommaso, intorno al 1443, quando ne aveva venticinque⁵. Queste sono le date in cui essi sono nominati per la prima volta, ma possiamo asserire con un minimo di certezza che in precedenza erano utilizzati per incarichi marginali, vista la loro giovane età. L'arco cronologico in cui poniamo gli oggetti attribuibili al Ghiberti o alla sua bottega escludono a priori il loro intervento, perché troppo giovani per ricoprire un qualsiasi ruolo di autonoma

³ Per le notizie relative a questo fatto e per la trascrizione del documento cfr. L. BOSCHETTO, *Ghiberti e i tre compari. Un nuovo documento sulla fusione dei telai della seconda porta del Battistero*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIII, 1 (2009-2010), pp. 145-149.

⁴ La presenza di maestranze straniere nella città non deve stupire. Erano attive in molti campi, già raccolte in confraternite fin dall'inizio del secolo XIV, indice di un numero cospicuo documentato dalle iscrizioni alle diverse arti e dalla afferenza a numerose confraternite. A questo proposito cfr. L. BONINGER, *Gli artigiani stranieri nell'economia e nella cultura fiorentina*, in *Arti fiorentine. La grande storia dell'Artigianato. Il Quattrocento*, a cura di F. FRANCESCHI-G. FOSSI, Firenze, 1999, II, pp. 109-127.

⁵ KRAUTHEIMER, *Lorenzo ... cit.*, p. 6.

responsabilità. Artisti illustri che hanno lavorato alla Porta del Paradiso, come Benozzo Gozzoli, Bernardo Cennini, oppure Luca della Robbia (quest'ultimo identificato non per via documentaria ma attraverso il *Codice Magliabechiano* ⁶) non sono da prendere in considerazione per attribuire loro il piccolo corpus di opere di oreficeria eseguiti nella bottega guidata dal Maestro, soprattutto per motivi cronologici.

Attraverso le portate al Catasto, in particolare quella del 1427, ricaviamo nomi di orafi suoi creditori meno noti, ma proprio per questo più significativi. Il fatto che non conosciamo il loro stile, poiché non è giunta alcuna opera che ci consenta di tracciare una pur minima fisionomia artistica, non ci induce a scartarli a priori; anzi, poiché la loro carriera successiva alla formazione, come risulta dai documenti, è stata legata al solo mondo dell'oreficeria, li rende tra tutti i collaboratori i candidati più probabili per attribuirgli la paternità dei pezzi "ghibertiani".

Lorenzo, stilando la propria denuncia dei redditi elenca i seguenti nomi tra gli altri creditori: «Papero di Meo da Settignano, Simone di Nanni da Fiexole, Cipriano di Bartolo da Pistoia sono miei garzoni in bottega» ⁷. Tra questi il solo Cipriano di Bartolo era formalmente orafo, abitante nella «Chappella di Sancto Lionardo», quarantenne nel 1427 e creditore per 32 fiorini di «Lorenzo di Bartholomeo [sic] che fa le porte di sancto Giovanni» ⁸.

Cipriano aveva già maturato una lunga esperienza, tanto da fondare nel 1416 una

compagnia con Meo di Bonifazio Ricciardi. L'Opera di San Jacopo considerò i due orafi interlocutori privilegiati, essendo residenti a Pistoia, e affidò loro alcuni lavori ⁹. Tuttavia, la bottega non godette di buona salute se gli innumerevoli episodi di cui Cipriano e Meo furono protagonisti risultano talvolta poco chiari e relativi a oggetti rubati, espedienti al limite della legalità. È abbastanza chiaro che la loro impresa non traeva sufficiente profitto, poiché nel 1424 Cipriano e il suo compagno erano in arretrato di 180 lire di tasse «per il cattivo tempo ch'è ito», alludendo alla pestilenza e alla moria che da oltre un anno flagellavano la città e il contado ¹⁰. Nel 1421 l'Opera gli affidò la commissione dei leoncini per tenere sollevata sul piano la base del reliquiario di San Jacopo, leoncini di cui ora non c'è più traccia, al solo Meo di Bonifazio, che avrebbe dovuto servirsi «dell'ariento speziato il quale è nell'armario del tesoro», cioè rottami di oggetti non più utilizzabili ¹¹. Nel 1424 la compagnia era ancora in vita, ma di lì a poco si sciolse, poiché nella portata di Lorenzo Ghiberti del 1427 Cipriano è citato come suo garzone avendo abbandonato evidentemente Pistoia e la bottega. Bacci ha supposto che Cipriano, una volta passato al servizio di Ghiberti, avesse avuto incarichi di una certa importanza collaborando ai rilievi del fonte battesimale di Siena, oppure alla lastra tombale di Leonardo di Stagio Dati, generale dell'ordine dei Domenicani, per la cappella Rucellai in Santa Maria Novella opera collocata al suo posto nel 1427 ¹². Tuttavia,

⁶ ANONIMO FIORENTINO, *Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella dei fiorentini*, a cura di K. FREY, Berlin, 1892, pp. 65, 73.

⁷ ASFi, *Catasto*, 80, c. 195 r.

⁸ ASFi, *Catasto*, 261, Pistoia, Porta Guidi e Porta Lucchese, cc. 291 r-291 v.

⁹ Nel 1419 essi ebbero l'incarico di «richiavare l'altare e una croce» (GAI, *L'altare d'argento* ... cit., pp. 165, 216 n. 346).

¹⁰ BACCI, *Gli orafi fiorentini* ... cit., p. 11, e doc. 10, pp. 24-25; ACPI, *Campione del Catasto Pistoiese*, 1424, n. 700, c. 93.

¹¹ Ivi, p. 11, n. 1; ACPI, *S. Jacopo*, n. 6, reg. II c. 38.

¹² Ivi, p. 12, doc. 11, pp. 25-27; ASFi, *Catasto*, Gonfalone Chiavi, n. 58, c. 199.

nella portata dello stesso anno Cipriano è citato come collaboratore alle porte di San Giovanni e di non avere in carico altri lavori. Poco dopo egli aprì una bottega insieme agli altri due artisti indicati nella portata del 1427 come garzoni nella fabbrica della terza porta del Battistero, ossia Papero di Meo da Settignano e Simone di Nanni da Fiesole. Essi intrapresero una impresa parallela, pur mantenendo contatti, anche lavorativi, con il Maestro; infatti, non sono più nominati nella portata del Ghiberti del 1431¹³, ma appaiono di nuovo, senza Cipriano, in quella del 1433¹⁴, dove risultano tra i creditori, avendo da riscuotere il denaro per il saldo della grande cornice marmorea scolpita per contenere il Tabernacolo dei Linaioli del Beato Angelico per la chiesa fiorentina di San Marco.

Simone di Nanni da Fiesole e Jacopo (Papero) di Bartolomeo (Meo) da Settignano, tornati a Pistoia, ebbero l'allogagione della sepoltura del vescovo pistoiese Ubertino degli Albizzi, terminata nell'agosto del 1433¹⁵. Nel 1434 anche Cipriano di Bartolo era di ritorno a Pistoia. Ricevette la commissione per rifare gli Evangelisti rubati alla croce grande d'argento, probabilmente quella eseguita un secolo prima dal senese Pace di Valentino. Egli non ebbe molta fortuna, o forse cadde in disgrazia a seguito delle vicende sopra citate, poiché l'ultimo documento che possediamo è del 24 dicembre 1442, quando aveva cinquantacinque anni,

nel quale risulta che gli Operai deliberarono di donargli un mantello che egli non era in grado di acquistare. Morì poco dopo poiché i documenti da quel momento tacciono¹⁶.

Simone [Ferrucci] da Fiesole aveva 25 anni nel 1427, come ricaviamo dalla portata di suo padre Nanni, dove risulta creditore per 20 fiorini di «Lorenzo di Bartoluccio oraf». Anche i suoi fratelli, Marco e Meo, erano «tuttj i scharpelatori». Artista di una certa fama, apparteneva ad una dinastia di scultori che vide sicuramente il maggior esponente in suo figlio, Francesco Ferrucci, circostanza che avvalorava la ben riposta fiducia in lui da parte del Ghiberti, nonostante la sua giovane età¹⁷.

Papero di Meo da Settignano, cioè Jacopo di Bartolomeo da Settignano, era un ottimo scultore, padre del più noto Luca Fancelli, e, secondo il Bacci, già compagno di Cipriano, che aveva dovuto ben presto lasciare, visti gli esiti della sua carriera artistica, e probabilmente non all'altezza di rispondere adeguatamente ai desideri di una committenza esigente che chiedeva una totale affidabilità per oggetti tanto complessi¹⁸.

Altri nomi risultano di interesse. Tra coloro cui Ghiberti doveva del denaro emerge il nome di Domenico di Tano "coltriciaio", cioè materassaio, creditore per nove fiorini. In realtà egli era stato incaricato di riscuotere il denaro dovuto per il salario del nipote Verdiano, allora diciassettenne, quindi minorenni; questi era figlio del fratello di

¹³ Ivi, doc. 13, p. 28; ASFi, *Catasto*, Gonfalone Chiavi, n. 386, c. 192.

¹⁴ Ivi, doc. 14, pp. 28-29; ASFi, *Catasto*, Gonfalone Chiavi, n. 479, c. 143.

¹⁵ Ivi, p. 13.

¹⁶ Ivi, p. 14.

¹⁷ ASFi, *Catasto*, Piviere di Fiesole, quartiere di San Giovanni, 165, 1427/28, c. 172 r. Per maggiori notizie e per la bibliografia riassuntiva su Simone di Nanni, cfr. C. VON FABRICZY, *Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIX, 28 (1908), p. 1, n. 1; S. BELLESI, *Ferrucci Simone (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1997, XLVII, pp. 254-256. Simone di Nanni è citato anche nell'elenco dei lavoratori della Porta del Paradiso (BMFi), A 199 I, cit. in KRAUTHEIMER, *Lorenzo ... cit*, p. doc. 122, p. 394.

¹⁸ M. GUALANDI, *Memorie originali di Belle Arti*, serie 4°, Bologna 1843, pp. 109, 112; BACCI, *Gli orafi fiorentini ... cit.*, p. 12. *Cipriano di Bartolo (ad vocem)*, in *Thieme Becker Künstler Lexikon*, 1925, XVIII, p. 271.

Domenico, Antonio di Tano ¹⁹, già anziano, avendo sessantasette anni, la cui bottega orafa era fallita. Egli era dunque impossibilitato per questi trascorsi a ricevere direttamente il denaro. Il tracollo era stato rapido, se nel 1420 la sua attività risultava sufficientemente florida ²⁰. Benché orafo in società con un terzo fratello, Cambio, di 48 anni, aveva una partecipazione della terza parte di una entrata nella bottega di coltriciaio di Domenico. Sia questi, sia Antonio avevano la propria abitazione in via del Porcellana nel popolo di San Paolo, vicino alla casa dove aveva abitato Lorenzo con il padre Bartolo ²¹. Antonio di Tano fu sentenziatore della Zecca per l'oro dal primo semestre del 1414 al secondo semestre del 1418 ²²; dopo l'interruzione di un semestre, fu affiancato fino al primo semestre del 1419 dal fratello Cambio ²³, che lo sostituì definitivamente fino al I semestre del 1430 ²⁴. L'incarico alla Zecca in un ruolo di prestigio (i sentenziatori erano una sorta di giudici), e per questo ambito, dimostra che egli era noto e apprezzato ²⁵. Una figlia di Antonio, Filippa, era maritata con Bartolomeo di Nicholò Delavachia, appartenente ad una dinastia importante nel mestiere di orafo, ma di cui non possediamo alcuna opera ²⁶. Cambio aveva lasciato a balia il figlio presso Meo di Duccio, che ancora reclamava il pagamento per l'opera prestata dalla moglie ²⁷.

Complessivamente risultano personalità di media levatura, a meno che nuovi documenti non ci consentano di definirne il profilo in modo più approfondito e soprattutto li identifichino come collaboratori competenti nell'esecuzione di opere di piccole dimensioni, con una preparazione in diversi ambiti: le suppellettili orafe, infatti, oltre alla struttura architettonica e plastica prevedevano superfici smaltate con complesse figurazioni. Il numero degli artefici e dei lavoratori nella bottega ghibertiana tra quelli elencati nei documenti, che fossero in grado per capacità ed esperienza di essere degni autori di due opere di così grande qualità, diviene veramente esiguo.

Un nome più volte avanzato è quello di Giuliano di ser Andrea, che Krautheimer definisce tra più fedeli aiutanti ²⁸, presente in bottega fin dal 1407, al quale fu affidato parte del lavoro per le due formelle con *Il battesimo di Cristo* e *La cattura del Battista* del fonte battesimale di Siena commissionate a Lorenzo e terminate dopo innumerevoli sollecitazioni nel 1427, ma non risulta che abbia mai esercitato l'arte orafa né che si sia mai immatricolato in tale arte. Il suo ruolo nella fabbrica della seconda porta del Battistero dovette essere relativamente marginale se già nel 1416, dal 28 giugno al 17 luglio, si era recato a Siena insieme a Lorenzo e a Bartolomeo "maestri d'intaglio" per concordare il

¹⁹ ASFi, *Catasto* 79, 1427, Santa Maria Novella, Lion Rosso, c. 10 r.

²⁰ ASFi, *Monte Comune o delle Graticole*, 862, Santa Maria Novella, 1420-1421, c. 8 v. Antonio insieme al vaiaio Nofri di Giovanni tributò grandi onori e organizzò solenni funerali per l'orafo Matteo di Giovanni quando questi morì, il 2 gennaio 1420, con il quale aveva lavorato nel Monastero del Paradiso. Tali onoranze sono ricordate da Cambio di Tano nelle sue *Ricordanze* forse per gratitudine poiché aveva comprato nel 1416 proprio da Antonio un calice da vendere alle monache del Paradiso (PIATTOLI, *Il monastero* ... cit, pp. 294, 307-308 doc. XVI).

²¹ Ivi, c. 10 r e 76 r.

²² BERNOCCHI, *Le monete* ... cit., pp. 302-310.

²³ Ivi, pp. 312-316.

²⁴ Ivi, pp. 317-330.

²⁵ Cfr. nota 20.

²⁶ Ivi, c. 10 v.

²⁷ ASFi, *Catasto*, Piviere di Fiesole, Quartiere di San Giovanni, 165, 1427/28, c. 244 r.

²⁸ KRAUTHEIMER, *Lorenzo* ... cit, p. 108. Cfr. nota 34.

lavoro da eseguire²⁹. Nell'aprile del 1427, Giuliano stava ancora lavorando alla fase finale dei rilievi, ossia la doratura, così che è certo che il suo impegno fosse riservato a questa impresa almeno nell'arco dei dieci anni in cui si può collocare la maggior parte delle opere di oreficeria attribuibili al Ghiberti³⁰.

L'altro collaboratore, che possedeva le credenziali per eseguire le suppellettili liturgiche disegnate da Ghiberti e di seguirne fedelmente il dettato, fu Giuliano di Giovanni. Aveva solamente dodici anni quando fu assunto da Lorenzo Ghiberti per lavorare nella bottega della Porta Nord con la prima convenzione, tanto che il pagamento di sei fiorini annui è elargito "per fanciullo". La sua data di nascita si ricava dalla portata al catasto del '27 quando dichiara di avere trentadue anni consentendo di porla nel 1395. Poco altro sappiamo della sua formazione e questo rende problematico dipanare i fili intricati della sua biografia e definire la sua identità sfumata in alcuni tratti e per lo più sfuggente. Giustamente Maura Picciau, nella voce relativa del *Dizionario Biografico degli Italiani*³¹, divide in tre sezioni l'analisi dell'artista, poiché in anni diversi e relativamente contigui un "Giuliano fiorentino" o "da Firenze" è citato in luoghi lontani tra di loro³². Oltre che nei documenti fiorentini è menzionato in numerosi altri spagnoli e in attestazioni padovane un artista di nome Giuliano proveniente da Firenze, il che è

stato condotto a prova che potesse trattarsi della medesima persona³³.

Si era, dunque, già sollevato molti dubbi sul fatto che Giuliano di Giovanni potesse identificarsi sia con il Giuliano che era a Valenza tra il 1418 e il 1424, sia con l'artista, avente il medesimo nome, che si trovava a Padova quando eseguì tra il 1434 e il 1436 lo splendido reliquiario della Lingua di Sant'Antonio nel Tesoro della Basilica omonima (Fig. 27). Poiché è documentata la sua attività per Santa Maria del Fiore tra il 1410-1412³⁴ e tra il 1422-1424³⁵, si è escluso che egli fosse lo "Julia lo Florenti" attivo in Spagna, scultore che in ogni caso presenta forti influenze ghibertiane. Infatti l'autore dei rilievi è stato identificato per via documentaria con Giuliano di Nofri uno scultore fiorentino nato nel 1395 e certamente nell'orbita di Lorenzo se aveva testimoniato all'atto con il quale gli venivano alloggiate le scene bronzee per il fonte battesimale di Siena³⁶. A lui sono ascrivibili le dodici formelle in alabastro con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento collocate nell'immensa cornice che costituisce il retablo, anch'esso di alabastro, nel coro della cattedrale di Valenza. Il lavoro gli era stato affidato dal cardinale Carlos Jordán de Urriés y Pérez Salanova, pseudocardinale dell'Antipapa Benedetto XIII, titolare della basilica San Giorgio al Velabro, il quale gli aveva messo a disposizione una bottega per eseguire il lavoro. Sembra, tuttavia,

²⁹ MILANESI, *Documenti* ... cit., pp. 89-92, 119-125; J.T. PAOLETTI, *The Siena Baptistry font: a study of an early Renaissance collaborative program*, 1416-1434, Yale University, Diss., 1967, p. 63. Vedi anche GALLI, *Nel segno* ... cit., p. 90.

³⁰ Ivi, pp. 285, 293-294.

³¹ M. PICCIAU, *Giuliano di Giovanni da Poggibonsi (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2001, LVI, pp. 749-753.

³² Ivi, p. 118, n. 10, e doc. 131, p. 396 e doc. 155, pp. 399-400.

³³ KREUTHEIMER, *Lorenzo* ... cit., 1971, p. 118, n. 10.

³⁴ POGGI, *Il Duomo di Firenze* ... cit., I, docc. 259, p. 44.

³⁵ Ivi, doc. 259, p. 46; doc. 265-266, pp. 46-47.

³⁶ A. FRANCI, *Giuliano di Nofri scultore fiorentino*, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», XLV, 3 (2001), pp. 431-468. All'articolo si rimanda per maggiori notizie sullo scultore e per la bibliografia.



27. Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, *Reliquiario della lingua di sant' Antonio*, 1434-1436, Padova, Basilica del Santo

che lo scultore alla morte del committente nel 1420 avesse lasciato Valenza, limitandosi ad inviare le sculture fino al saldo di quanto dovuto nel 1424³⁷.

Tuttavia, nuovi documenti chiariscono alcuni aspetti della situazione, confusa nonostante che si sia scartata l'ipotesi che Giuliano di Giovanni da Poggibonsi sia colui che ha lavorato in Spagna. Nella portata al Catasto del 1427 risulta che «Giuliano di Giovanni di Guccio orafo abita a Vinezia»³⁸. Il termine "habita" sembrerebbe indicare non un soggiorno limitato, ma una situazione già stabilizzata; probabilmente lì si era trasferito da qualche tempo, ossia dagli anni in cui tacciono i documenti fiorentini. È suggestiva l'ipotesi che a causa della sua presenza nella città veneta Lorenzo si sia allontanato da Firenze nel 1424 per sfuggire all'ennesima recrudescenza della peste, come aveva scritto in una lettera di giustificazione inviata il 10 di marzo del 1425³⁹, trovando lì un suo fedele collaboratore pronto ad accoglierlo.

La residenza definitiva a Padova avvenne dopo il 1427 e prima del 1430, quando garantì per il lapicida Giovanni di Bartolo-

meo, fatto che significa un già completo inserimento nel tessuto sociale della città⁴⁰, tanto più che l'anno successivo affittò una bottega in Piazza dei Signori, locazione che gli fu rinnovata nel 1434.

Ancora prima dell'incarico di esecuzione del reliquiario della lingua di Sant'Antonio, che lo impegnò dal 1433 al 1436, gli furono affidati alcuni lavori che aprirono le porte nella città veneta ad una carriera assai proficua. In particolare è interessante che egli sia rimasto in contatto con artisti toscani che si erano trasferiti in Veneto, come lo scultore Pietro Lamberti figlio del più celebre in patria Niccolò, e che in alcuni casi abbia fatto loro da tramite⁴¹.

Il suo lungo soggiorno terminò prima del 1440 anno in cui, il 26 gennaio si immatricolò come orafo all'Arte di Por Santa Maria⁴², tardiva adesione avvenuta con il beneficio del fratello Guccio immatricolato assai prima, il 27 marzo del 1416⁴³. Dalla portata al Catasto e dalle immatricolazioni risulta che anche il nonno si chiamava Guccio, da cui è derivato il cognome della dinastia di orafi che operò a Firenze per tutto il secolo⁴⁴. Dal primo semestre del 1458 al primo semestre del

³⁷ A. VON SCHMARSOW, *Juliano Florentino, ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia*, Leipzig, 1911. Carlos Jordán de Urriés y Pérez Salanova, che inizialmente era stato seguace dell'antipapa Bemedetto XIII, l'aveva poi abbandonato ed era stato da lui ripudiato. Accolto di nuovo in seno alla chiesa di Roma da papa Martino V, davanti al quale si prostrò durante la sua permanenza a Firenze nel 1418, morì a Roma due anni dopo. Fu forse questo uno dei motivi per i quali Giuliano lasciò Valenza, non essendo più protetto dal committente che lo aveva invitato nella città spagnola.

³⁸ ASFi, Catasto, Santo Spirito, Gonfalone Ferza, 66, c. 274 v-275 r.

³⁹ Gaetano Milanese.

⁴⁰ A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, in *Fonti e Studi per la storia del Santo a Padova*, a cura di C. FILLARINI, IV, Vicenza, 1976, pp. 132a, 176a-b, 343a-346a.

⁴¹ PICCIAU, *Giuliano ... cit.*, p. 751.

⁴² ASFi, Arti, Arte della Seta, n. 8, c. 106 v.

⁴³ ASFi, Arti, Arte della Seta, n. 7, c. 79 r.

⁴⁴ Da un manoscritto, in corso di stampa, trascritto dalla compianta Lisa Venturini e curato nell'edizione critica da Nicoletta Baldini, che qui desidero affettuosamente ringraziare, risulta che Bernardo di Giovanni, figlio del fratello di Giuliano, fu maestro di Domenico Ghirlandaio, avvalorando la formazione di questi come orafo in una delle più prestigiose botteghe del Quattrocento ("Ghirlandaria". *Un libro di ricordi della famiglia Ghirlandaio*, a cura di L. VENTURINI, con introduzione e note al manoscritto di N. BALDINI, Firenze, in corso di stampa). Il Vasari, nella vita di Antonio del Pollaiuolo, lo definisce «orafo d'ottone». (VASARI, *Le Opere ... cit.*, III, p. 289, n. 2), che significa che egli aveva una notevole esperienza nel campo della fusione del bronzo, ereditata ovviamente dal padre e dallo zio.

1460 fu sentenziatore della Zecca per l'oro⁴⁵. Costituì una società con altri orafi, che non vengono menzionati, e con loro fu pagato 13 fiorini d'oro nel 1443 per una coppia di ampolline d'argento per Santa Maria del Fiore a Firenze⁴⁶. Nel '27, gravato da innumerevoli debiti, possedeva ancora delle terre a Poggibonsi e aveva, come uniche persone a carico, la moglie Giuliana, di 29 anni, e la madre Celia, di 75. Egli non appare nelle Prestanze del 1420, mentre versavano le proprie tasse il padre Giovanni e lo zio Giuliano⁴⁷. La mancanza di notizie tra il 1412 e il 1422 è un indizio in ogni caso che egli fosse assente da Firenze ed è possibile che avesse già soggiornato nel Veneto in anni precedenti a quelli documentati⁴⁸. In questo quadro, continua a rimanere un rebus la croce, normalmente riferita ad ambito ghibertiano sia per lo stile del Cristo, sia

per quello delle formelle, che presenta nei campi dei bracci un'anomala, decorazione a smalto filigranato, tecnica che in Italia era usata quasi esclusivamente a Venezia ma che apparteneva anche alla tradizione ispanica, mai usata a Firenze; consisteva nel colare lo smalto entro alveoli formati da un sottile cordoncino metallico saldato sulla superficie del metallo, creando campi di colore assai delicati e leggeri⁴⁹ (Fig. 28). La croce datata 1422, proveniente da San Michele Arcangelo di Carpineto a Vignole, ora conservata nel Museo Diocesano di Pistoia, al di là degli evidenti rimaneggiamenti presenta qualche rapporto con alcune formelle valenzane (Fig. 29). Ad esempio le figure dalla testa massiccia e dal naso carnoso e prominente, i capelli riuniti in ciocche disordinate, la barba divisa in due sezioni simmetriche e curvilinee che si uniscono in basso di alcune delle formelle

Per questo motivo, Bernardo del fu Guccio del fu Giovanni Gucci del popolo di San Niccolò, quartiere di Santo Spirito, si immatricolò come orafo il 15 luglio 1437 senza pagare alcuna tassa (ASFi, Arti, Arte di Por Santa Maria, n. 8, c. 25 r). Aveva una bottega in Calimala appartenente alla chiesa di Orsanmichele, diverse proprietà, alcune delle quali ancora a Poggibonsi, e sei figli. Nel 1480 dichiara di avere 65 anni (ASFi, Catasto, 996, 1480, Gonfalone Ferza, Quartiere di Santo Spirito, cc. 213 r-213 v.

⁴⁵ BERNOCCHI, *Le monete* ... cit., pp. 386-389.

⁴⁶ Nel documento è citato con l'appellativo di "Fachino" (VASARI, *Le Opere* ... cit., III, p. 289, n. 2; POGGI, *Il Duomo* ... cit., II, p. 91, doc. 1888.

⁴⁷ ASFi, *Monte Comune o delle Graticole*, 140, c. 54 v.

⁴⁸ Per la bibliografia e la cronologia delle opere cfr.: A. SARTORI, *Il reliquiario della lingua di S. Antonio di Giuliano da Firenze*, in «Rivista d'arte», XXXIV (1959), pp. 123-149; A. SARTORI, *I reliquiari della lingua di S. Antoni*, in «Il Santo», III, 1 (1963), pp. 39, 42-46; L. MONTBOBBIO, *L'attività padovana dell'orafo-scultore Giuliano da Firenze (1430-1438)*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, lettere ed Arti», 83 (1970-1971), pp. 271-285; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, in *Fonti e Studi per la storia del Santo a Padova*, a cura di C. FILLARINI, Vicenza, 1976, IV, pp. 176-178; per il reliquiario della Lingua di Sant'Antonio, cfr.: A.M. Spiazzi, in *La basilica del Santo. Le oreficerie*, Padova, 1995, pp. 110-113; G. CHIAROT, *L'arte orafa a Padova. Opere, tecniche e norme dal Medioevo al Rinascimento*, Padova, 2001, pp. 47, 93 n. 21; PICCIAU, *Giuliano* ... cit., pp. 749-753; L. BAGGIO, *Botteghe artigiane dal medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI, Saonara (Padova), 2006, p. 30; G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna*, Saonara (Padova), 2006, pp. 69-77; F. LUCCHINI, «Disjecta membra»: circolazione di reliquie e reliquiari al Santo nel primo Quattrocento, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di Santo Antonio di Padova nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Padova, 25-26 settembre 2009) a cura di L. BERTAZZO-G. BALDISSIN MOLLI, Padova, 2010, pp. 321-322.

⁴⁹ G. MARCHINI, *Note brevi su inediti toscani*, in «Bollettino d'Arte», XXXVII (1952), pp. 183-185; *Mostra d'Arte Sacra* ... cit., p. 23; MARCHINI, *L'altare* ... cit., pp. 146-147 135-147; L. Crociani, in *Lorenzo Ghiberti* ... cit., p. 135; Eadem, in *Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 15 giugno-7 settembre 1986), a cura di A.P. DARR-G. BONSANTI, Milano, 1986, p. 110; C. Barni, in *Il complesso monumentale di San Michele Arcangelo in Vignole: la storia, l'arte e il restauro*, a cura di C. BARNI-M. LAZZARI, Pistoia, 2005, pp. 28, 63-69, doc. 2, p. 147, doc. 7 p. 151, pp. doc. 17 pp. 159-160, doc. 28 pp. 167-171, doc. 30 pp. 173-175; G. Donati, in *Bagliori dorati* ... cit., p. 216.



28. Orafo Fiorentino; Croce, 1422, Chiesa di San Michele Arcangelo di Carpineto a Vignole (Pistoia)

della croce sono accostabili alla medesima matrice ⁵⁰ (Fig. 30). Tratti simili si trovano, anche se semplificati, in due dei sigilli del Monastero di Sant'Agata al Paradiso prima citati, il che farebbe pensare ad una comune discendenza stilistica da Bartolo di Michele. Le notizie fin qui raccolte su alcuni di colo-



29. Giuliano Di Nofri, Assunzione della Vergine, part. del retablo, Valencia, Duomo, 1418-1424, Valencia, Cattedrale

ro che lavorarono alle ultime fasi della Porta Nord, alle prime della Porta del Paradiso e degli orafi che e sono elencati come debitori di Lorenzo Ghiberti fanno emergere una rete di rapporti piuttosto fitta, ma che ancora non chiariscono la reale funzione di ciascuno di loro nella realizzazione di arredi eseguiti senza dubbio su disegno del maestro. Un ulteriore approfondimento in questa direzione illuminerebbe sulla matrice delle innumerevoli croci, genericamente attribuite "ad ambito ghibertiano", in larga misura diffuse sul territorio toscano e in particolare pistoiese ⁵¹. Ad esempio, la croce della chiesa di San Matteo di Pietrabuona, nei pressi di Pistoia, e la croce datata 1420, donata da Monna Papina

⁵⁰ Alcune delle formelle della croce sono visibilmente di altra mano e, dunque, non sappiamo se derivanti dalla presenza di altre maestranze nella bottega o se siano frutto di una sostituzione avvenuta forse quando è stata aggiunta la base utilizzando parti di un'altra croce.

⁵¹ Cfr. *Museo diocesano di Pistoia*, a cura di M. CHIARINI, Firenze, 1968, pp. 10-12.



30. Orafo Fiorentino; *Croce, part. con San Giovanni*, 1422, Chiesa di San Michele Arcangelo di Carpineto a Vignole (Pistoia)

e da suo figlio nel 1420 alla chiesa dei Santi Marcello e Lucia a Vinacciano (Serravalle Pistoiese), mostrano inequivocabili rapporti stilistici che le riconducono alla medesima bottega e la raccordano con la già citata croce di San Michele Arcangelo di Carpineto a Vignole, sebbene con tratti discontinui in alcune formelle⁵². Il ristretto arco di anni in cui furono completate queste croci e quella di Santa Maria dell'Impruneta fanno supporre

l'esistenza di una o più botteghe in cui operavano i tanti allievi e collaboratori di Ghiberti. Come abbiamo già visto alcuni erano originari a Pistoia e vi avevano lavorato con una certa continuità. Viene subito alla mente la già citata bottega di Cipriano di Bartolo che nella portata di Lorenzo del 1427 risultava suo creditore e teneva una bottega a Pistoia, pur lavorando alla terza porta del Battistero fiorentino⁵³.

⁵² MARCHINI, *Note brevi* ... cit., pp. 182-183; *Mostra d'Arte Sacra Antica*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo del Comune, 4 dicembre 1950), Pistoia, 1950, p. 23; CAROBBI, *Smalti* ... cit., pp. 57-60; G. Donati, in *Bagliori dorati*... cit., p. 216.

⁵³ Cfr. nota n. 78.

Il reliquiario di San Biagio

Non conoscendo il loro stile, eccetto marginalmente quello di Giuliano di ser Andrea e di Giuliano di Giovanni, i nomi dei collaboratori o dei seguaci fin qui citati rimangono a questo stato delle ricerche privi di una fisionomia, sebbene attraverso l'analisi delle opere di oreficeria che attribuiamo alla bottega del Maestro, dalle notizie tratte dai *Commentari* e dalle altre fonti si tragga la convinzione che la produzione orafa fosse sufficientemente vasta. Ad avvalorare questa ipotesi, di recente è emerso dal mercato antiquario un reliquiario dedicato a San Biagio, inseribile per confronto nel gruppo delle opere ghibertiane ¹ (Prato, Museo Diocesano)(Fig. 31). Fu donato nel 1425 da ser Bernardo, canonico della Cattedrale di San Romolo a Fiesole, come documenta l'iscrizione eseguita a niello nella fascia a metà del braccio vero e proprio: +OSSUS BRACHI S(ANCTI) BLAXII EP(ISCOP)I CO(NDA)M ORNATUS SU[MP]TIBUS D(O)M(N)I BERNARDI /CANONICI FESULANI - AN[N]O D(OM)INI MCCCCXXV ME(N)SE O[C]TOBRIS. La mano aperta reca un occhio circolare attraverso il quale è visibile una reliquia di Sant'Alessio, mentre una seconda, probabilmente un omero di San Biagio (manca il cartiglio esplicativo o è coperto dalla parte metallica), è distinguibile attraverso una finestra ogivale; altri due ossi sono reliquie di San Simone e San Taddeo apostolo, nella teca superiore del basamento, e un teschio

di un Santo Innocente, nella teca inferiore, sulla quale si aprono monofore a sesto acuto. Il tutto è sorretto da sei leoncini accucciati (Fig. 32). La forma del reliquiario, assai comune nel periodo gotico, è da porre in relazione con i molteplici oggetti di analoga forma che subirono l'influenza francese, come ad esempio quello di San Zeno a Pistoia (Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno), eseguito dal provenzale Enrico Belandini nel 1369, il cui basamento poggia su leoncini quasi identici ². La formella con lo smalto traslucido al centro del nostro reliquiario è rettangolare, con il profilo leggermente lobato che nelle cuspidi include a smalto rosso *champlevé* ripetuto quattro volte il simbolo del martirio di Biagio, il pettine da cardatore con cui fu scorticato. A sinistra è raffigurato il donatore (il Bernardo citato nell'iscrizione) inginocchiato davanti a San Biagio, paludato nelle vesti vescovili e coronato dalla mitria (Fig. 33a). Tiene nella mano destra il pastorale, dal nodo strutturato in forma di tempietto, (Fig. 33b) e un libro nella sinistra. La figura monumentale si erge coperta dagli ampi panneggi del piviale, le cui pieghe, chiuse al collo da una grande fibbia ovale smaltata di blu, sono raccolte su un lato e piegate sul braccio sinistro. Dalla mitria spuntano i capelli che si uniscono alla barba rotondeggiante, le cui ciocche, ordinatissime, sono divise simme-

¹ *Sotheby's*, catalogo di vendita, 8 luglio, 1998; R. FANTAPPIÈ, *Oreficerie del XIV-XV secolo*, in *Il museo disperso. Capolavori d'Arte da collezioni private pratesi*, catalogo della mostra (Prato, Museo della pittura murale, 18 settembre 2009-5 aprile 2010), Prato, 2009, pp. 6-22, 11-12; D. Liscia Bemporad, in *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra, (Torino, Venaria Reale, 1 aprile-1 agosto 2010) a cura di T. VERDON, Milano, 2010, pp. 288-289; Eadem, in *Il primato dei Toscani nelle Vite del Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, Basilica Inferiore di San Francesco, 3 Settembre 2011-9 gennaio 2012) a cura di P. REFICE, Firenze, 2012, pp. 298-301. Desidero ringraziare don Renzo Fantappiè e Claudio Cerretelli per avermi permesso lo studio del reliquiario e per avermi aiutato nella lettura dell'iscrizione.

² Figure di piccoli leoni simili furono aggiunti, come abbiamo già segnalato, anche al reliquiario di San Jacopo ad opera di Cipriano di Bartolo (BACCI, *Gli orafi fiorentini ... cit.*, p. 11, n. 1; A.C.Pi, S. Jacopo, n. 6, reg. II c. 38).



31. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Biagio*, 1425, Prato



32. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Biagio*, part. dei leoncini della base, 1425, Prato

tricamente. Le mani forti e massicce sono presentate prospetticamente con le unghie ovali e perfettamente disegnate. Di tutt'altro tenore, ma sempre di grande qualità, è la figura del donatore inginocchiato; mentre le fattezze di san Biagio sono idealizzate, quelle di Bernardo sono paragonabili ad un vero e proprio ritratto, poiché egli è raffigurato di profilo, come una persona relativamente giovane, con un'ampia tonsura e una veste dal grande cappuccio marrone. Della restante parte del saio non vediamo altro perché è coperta da una sopravveste orlata da un gallone dorato, forse di identico colore; la lettura è incerta poiché non sono rimasti altro che minuscoli frammenti di smalto nei solchi delle pieghe assai ricche e profonde (Fig. 34).

Una delle questioni non risolte relativa al donatore riguarda l'ordine religioso tra i



33. a) attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Biagio, part. dello smalto con san Biagio e il donatore*, 1425, Prato; b) attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Biagio, part. dello smalto con pastorale*, 1425, Prato

tanti che si trovavano all'interno della Diocesi di Fiesole. Se fosse un frate francescano, come appunto suggeriscono la tonsura e il colore del cappuccio, il risalto conferito alla figura di Bernardo e l'importanza della reliquia sarebbero da mettere in relazione al lungo e aspro contrasto che vide contrapposti Conventuali e Osservanti all'interno dell'Ordine. Fiesole ebbe un ruolo determinante, poiché è lì che nel 1432 nacque il primo convento dell'Osservanza francesca-

na, movimento favorito da alcuni esponenti del patriziato fiorentino. In questo quadro, l'unico, che potrebbe essere collegato al personaggio inginocchiato davanti a san Biagio, è Bernardo di Giovanni Benvenuti, che, oltre a essere stato priore di San Pietro al Terreno e di San Pier Maggiore di Firenze fu anche Canonico di Fiesole³. Il legame tra la Chiesa fiorentina e quella fiesolana era strettissimo, dove la seconda subiva una sorta di severa sudditanza, circostanza che

³ Inoltre, fondò un suo Canonicato nella Metropolitana di Firenze. Il 22 giugno 1438 Bernardo fu nominato canonico fiesolano e fiorentino, mentre ricopriva la medesima carica nella sola diocesi di Fiesole nel 1425 e di Firenze nel 1428. «Insigne per la pietà. Ha il titolo di Venerabile». Morì il 27 ottobre nel 1443, S. SALVINI, *Catalogo cronologico dei canonici della chiesa metropolitana fiorentina*, Firenze, 1782, p. 38, n. 327. Ringrazio Don Renzo Fantappiè per avermi segnalato questa citazione.



34. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Biagio, part. dello smalto con il donatore*, 1425, Prato

era vissuta con notevole insofferenza⁴. Tuttavia, le brevi note biografiche che possiamo non informano se Bernardo Benvenuti sia appartenuto all'ordine francescano o a qualsiasi altro ordine religioso.

È possibile che la reliquia provenisse dalla chiesa di San Biagio, in antico nella diocesi di Fiesole⁵. Il santo era oggetto di una intensa devozione popolare poiché si attribuiva alla sua intercessione la capacità di guarire dai mali della gola e dalla peste⁶. È plausibile allora che il dono del prezioso reliquiario sia stato una sorta di ex voto di Bernardo per la ritrovata salute, tanto più che nel 1424 si era verificata a Firenze una ripresa della terribile epidemia che aveva costretto anche Ghiberti ad allontanarsi dalla città.

Nelle carte dell'Archivio Vescovile di Fiesole la reliquia di san Biagio, insieme a quelle di altri santi, è nominata negli inventari a partire dal 1631, anno in cui fu stilato il primo elenco in nostra mano: «Inventario di tutte le reliquie che si trovano nella nostra Sagrestia in quattro reliquiari dua indorati grandi et dua in argentati piccoli tondi. Nel primo grande indorato della reliquia di S. Sebastiano martire di S. Bernardo, di S. Filippo, di S. Biagio, di S. Donato fiesulano, di S. Petronilla vergine Martire»⁷.

Non abbiamo alcuna notizia degli altri tre sacri resti racchiusi nel basamento del medesimo reliquiario, due ossa delle braccia di san Simone e di san Taddeo, nella parte superiore (Fig. 35), e il cranio di un Santo Innocente, in quella inferiore (Fig. 36). Tali reliquie, non coerenti con il tema dell'arredo, potrebbero essere andate a sostituire altri frammenti del corpo di san Biagio ora perdute ed essere

⁴ Zanobi, vescovo di Firenze, aveva avuto un ruolo importante nel riordino della diocesi fiesolana. Venuto a conoscenza dello scarso numero di canonici che afferivano alla cattedrale di Fiesole, poiché il vescovo Vinzone aveva dilapidato ingenti ricchezze ed essi erano costretti a procacciarsi il sostentamento in luoghi diversi dalla città, prese immediatamente risoluzioni atte a ristabilire l'ordine: «Come andassero le bisogne [...], il diranno que' pochi canonici della cattedrale di S. Alessandro, allorché nel 967 interrogati dal vescovo loro Zanobi II, per qual ragione essi fossero cotanto scarsi di numero, risposero: per la distruzione e dissipazione de' beni della chiesa fiesolana, che a quel tempo trovavasi affatto smunta, desolata e in rovina. Commosso da tanta miseria il pio prelado fece loro donazione di molti beni, alla condizione che i preti inservienti le due chiese maggiori, il duomo e S. Alessandro vivessero in comune nella loro canonica» (F. INGHIRAMI, *Memorie storiche per servire di guida all'osservatore in Fiesole*, Fiesole, 1839, p. 27).



35. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Biagio, part. della mano*, 1425, Prato



36. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Biagio, part. del basamento*, 1425, Prato

giunte relativamente tardi nella cattedrale di San Romolo, forse nel XVIII secolo, come suggerisce la grafia dei cartigli.

Per quanto riguarda la struttura, non esistono reliquiari fiorentini in forma di braccio datati agli stessi anni, ma il basamento architetto-

nico consente di stabilire stringenti paragoni con i già citati reliquiari di San Jacopo di Pistoia e di Sant'Andrea di Città di Castello: identica è la forma della struttura con gli oculi quadrifogliati, identiche le monofore trilobate, identici i contrafforti che ritroviamo anche

⁵ Come giustamente ha suggerito Anna Benvenuti a proposito del trittico di San Giovanale, dipinto da Masaccio nel 1422 per la chiesa di Reggello, i Santi che affiancano la Vergine con il Bambino avevano la funzione di mantenere vivo il culto, allorché le chiese loro dedicate furono soppresse. San Biagio, infatti, era contitolare della stessa chiesa di Reggello a partire dal primo Trecento, dopo che la cappella con il suo nome, situata nel castello di Ostina Vecchia, fu distrutta da un'azione militare compiuta dai fiorentini contro i Guidi. A. BENVENUTI, *Culto e agiografia dei santi raffigurati nel trittico di San Giovanale*, in *Masaccio. Il trittico di San Giovanale e il primo '400 fiorentino*, a cura di C. CANEVA, Milano, 2001, pp. 183-189.

⁶ Gli esempi di reliquie tratte dal suo corpo sono innumerevoli dato il potere taumaturgico che gli si attribuiva. Per questo motivo la reliquia più preziosa era quella dell'osso della gola del santo. Custodita a San Biagio dell'Anello, fu portata a San Pietro in Vaticano per volontà di Eugenio IV. Rubata durante il sacco di Roma, fu poi riacquisita e conservata fin dal 1617 nella chiesa romana dei Santi Biagio e Carlo ai Catinari. Il cranio del Santo è conservata a Dubrovnik e il corpo intero a Maratea.

⁷ ACFi (Archivio Capitolare di Fiesole), XVI 6/1, *Libro delli Inventari della Sagrestia di Fiesole*, 1631-1746, c. 10 r.



37. Lorenzo Ghiberti, *Santo Stefano, part.*, 1427-1428, Firenze, Orsanmichele

nei leggi degli Evangelisti e dei Padri della Chiesa nella zona inferiore della Porta Nord. Inoltre, le torrette smerlate diventano quasi una sigla della bottega ghibertiana, ripetuta, interpretandola con diverse declinazioni. La corrispondenza stilistica tra le strutture, indubbiamente uscite dalla stessa bottega, trova conferma nei confronti tra gli smalti. In particolare, l'orafo ha impostato la figura di

san Biagio secondo uno schema collaudato, in relazione con quello dei profeti nelle placchette del basamento del reliquiario di San Jacopo. Anche il disegno che sottende all'incisione della lastra prima della stesura delle paste vitree è frutto della stessa mente ideatrice.

Nonostante i quasi venti anni di lontananza tra i due arredi, l'origine è la medesi-

ma, il che rende il reliquiario di San Biagio di estremo interesse, sia perché si colloca in un periodo importante della storia dell'oreficeria agli esordi del Rinascimento, sia perché emerge in ogni dettaglio una qualità altissima, da riferire senza dubbio ad un artista di notevole livello attivo a Firenze. Ciò che colpisce di più è l'atteggiamento da pittore, piuttosto che da smaltatore. La stesura dei colori è pastosa, ricca di sfumature con sottolineature in nero dei particolari, che danno come risultato una perfetta resa fisiognomica dei personaggi e una accentuazione delle caratteristiche dei lineamenti, inconfondibili rispetto ad altre opere orafe del primo quarto del Quattrocento. Malgrado non si sia chiarita del tutto l'identità del colto committente del reliquiario fiesolano, è palese che egli si sia rivolto ad una bottega famosa, che proponiamo sia stata quella ghibertiana. Non solamente prudenti confronti con le opere plastiche del Maestro confortano in questa attribuzione, ma anche lo stile delle paste vitree che qualifica questo e gli altri smalti appartenenti alla sua produzione. Il profilo di Bernardo, ad esempio, nella dolcezza dei tratti e nella regolarità dei lineamenti si accosta ai medesimi caratteri della statua bronzea di Santo Stefano per Orsanmichele (Fig. 37) e alla figura di san Francesco del reliquiario di Città di Castello (Fig. 38).



38. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario delle braccia di sant'Andrea, part. con san Francesco*, 1420, Città di Castello, Pinacoteca Comunale

La mitria del vescovo Leonardo Salutati

Non più per la struttura ma per le strette somiglianze degli smalti con quelli dei due precedenti reliquiari, è opportuno aggiungere al gruppo dioreficerie ghibertiane un altro arredo molto noto, ma fino ad ora privo di una paternità certa. Infatti, se accettiamo l'attribuzione proposta per il reliquiario di San Biagio, che abbiamo collocato all'estremità superiore del percorso cronologico dell'attività orafa di Ghiberti, possiamo compiere un ulteriore passo. L'impianto della figura di san Biagio solida e paludata in ampi panneggi presenta somiglianze stupefacenti con alcune delle placchette della mitria donata dal vescovo Leonardo Salutati al Duomo di Fiesole¹ (Figg. 39-40). Tipico, ad esempio, è il modo di disegnare la barba, simmetricamente spartita a metà e ordinatamente divisa in ciocche che si riuniscono al centro in una specie di parentesi tonda, mentre i capelli si dispongono ai lati della testa anch'essi in ciocche parallele²; la bocca forma una spe-

cie di arco sottile che conferisce al viso un sembiante severo; il naso, largo alla base, è segnato da due brevi narici; gli occhi sono grandi e a forma di mandorla assottigliata verso le tempie. Salvo minime differenze, gli stessi particolari segni distinguono, ad esempio, la figura a mezzo busto di san Zanobi (Fig. 41), quasi copia palmare del san Biagio (Fig. 42). Per quanto l'esecuzione spetti a mano diversa, uno dei profeti del reliquiario di San Jacopo visto frontalmente presenta analogo disegno (Fig. 43), elementi che possiamo identificare nelle grandi figure con Ioanan, figlio di Resa e di Giuseppe, figlio di Mattatia di una delle vetrate i cui cartoni furono consegnati per il Duomo di Firenze da Ghiberti e portate a termine tra il 1435 e il 1443 dal maestro vetraio Francesco di Giovanni (Fig. 44).

Altra caratteristica che li accomuna è la struttura delle mani, grandi e poste in prospettiva, con le dita segnate dalle unghie ovali, plasticamente realistiche. Le uniche figure

¹ La mitria è stata variamente attribuita. La tendenza prevalente l'ha considerata opera fiorentina, salvo alcune eccezioni. Per la fortuna critica dell'opera cfr.: F. BARGILLI, *La Cattedrale di Fiesole*, Firenze, 1883; O. GIGLIOLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma, 1911, pp. 144-146; *Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, catalogo della mostra (Firenze, Convento di San Marco, 1933), Firenze, 1933, p. 104; F. ROSSI, *La mostra del tesoro di Firenze sacra: leoreficerie*, in «Bollettino d'arte», XXVII, 3. ser. (1933/1934), p. 222; D. LISCIA BEMPORAD, *Tesori della Diocesi di Fiesole*, in *L'origine della diocesi fiesolana e di alcuni suoi tesori dioreficeria*, catalogo della mostra (Fiesole, chiesa di Sant'Alessandro, luglio 1977), Fiesole, 1977, senza numerazione ma pp. 8-22; *Dintorni di Firenze*, a cura di A. CONTI, Firenze, 1983; G. RAGIONIERI, in *I dintorni di Firenze ... cit.*; A. CAPITANIO, in *Oreficeria sacra in Italia. Museo Nazionale del Bargello*, a cura di A. CAPITANIO-M. COLLARETA, Firenze, 1990, p. 101; CAPITANIO, *Scultura ... cit.*, p. 269; D. LISCIA BEMPORAD, *Il busto di San Donato di Scozia*, in *I volti della fede. I volti della seduzione*, Atti del convegno di studi (Firenze, 29-30 Maggio 2003), a cura di L. CASPRINI-D. LISCIA BEMPORAD, E. NARDINOCCHI, Firenze, 2003, p. 166; D. Liscia Bemporad, in *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, 1 aprile-1 agosto 2010) a cura di T. VERDON, Milano, p. 289; Eadem, in *Il primato dei Toscani nelle Vite del Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, Basilica Inferiore di San Francesco, 3 Settembre 2011-9 gennaio 2012) a cura di P. REFICE, Firenze, pp. 298-301

² Questi caratteri, che ritroviamo nella figura di Cristo benedicente nel coronamento di uno dei portali laterali della chiesa di San Francesco ad Urbania, ora espunto dal catalogo del Ghiberti, farebbero pensare in ogni caso a una relazione con il Maestro nel momento in cui lavorava a Pesaro.



39. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati (recto)*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



40. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati (verso)*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo

smaltate affini a questo gruppo, per le quali qui avanziamo l'attribuzione al Ghiberti, e di epoca appena precedente, sono San Mattia (Fig. 1) e San Zeno (Fig. 2) nell'altare di San Jacopo a Pistoia; se fossero anch'esse riconducibili allo stesso ambito, saremmo ora in grado di abbozzare un primo "stemma" tipologico che fa capo a Bartoluccio di Michele. La mitria, donata da Leonardo Salutati alla Cattedrale di San Romolo di Fiesole, risulta fondamentale nel precisare le attri-

buzioni proposte. Il suo vescovado, che si è svolto dal 1450 al 1466, è sempre stato considerato il riferimento dove collocare l'esecuzione dell'oggetto. Leonardo, dottore in *utroque iure*, era stato chierico della Camera Apostolica e in stretto rapporto di amicizia con papa Eugenio IV. Successivamente divenne canonico del Duomo di Firenze e preposto del Capitolo dei canonici della Cattedrale di Fiesole³. Questa doppia carica ci induce ad addentrarci nei

³ G. RASPINI, *Il pesciatino Leonardo Salutati vescovo di Fiesole (145-1466)*, in *Atti del Convegno su personaggi nella storia della Valdinievole* (Buggiano, Castello, 25 giugno 1994), Buggiano, 1995, p. 28. Vedi anche SALVINI, *Catalogo ... cit.*, Firenze,



41. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con san Zanobi*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



43. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Jacopo (part. di un profeta)*, 1407, Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno



42. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario di San Biagio, part. dello smalto con san Biagio*, 1425, Prato

complessi rapporti tra la chiesa fiorentina e quella fiesolana. Il 10 maggio 1419 papa Martino V elevò la sede fiorentina al grado arcivescovile, concedendole come suffraganee le diocesi di Pistoia e di Fiesole, la quale da sempre era stata soggetta alla Santa Sede. La necessità di tenere legata a sé la diocesi fiesolana derivava sia dal timore che questa potesse costituire un baluardo del ghibellinismo in funzione anti fiorentina, alleandosi con esuli e fuoriusciti, sia perché, come abbiamo visto, era stata sede del primo convento dell'Osservanza francescana di cui il patriziato fiorentino era protettore. Poiché il vescovo di Firenze aveva bisogno del consenso del Capitolo

1782, p. 40, n. 348: «Leonardo Mess. Francesco Giudice di ser Lupero Salutati J. C. Canonico di Pisa, e di Fiesole. Piovano di S. Giuliano a Settimo. Cappellano, e chierico di Camera di Eugenio IV, e di Niccolò V. Consigliere di Ferdinando re di Napoli. In luogo di Francesco Salviati Vescovo di Fiesole nel 1450. Morto nel 1466. Illustre per la pietà, e celebre Giureconsulto».



44. Lorenzo Ghiberti, *Vetrata con Ioanane, figlio di Resa e Giuseppe figlio di Mattatia (part.)*, 1435-1443, Firenze, Santa Maria del Fiore

fiesolano per compiere alcuni atti, si consolidò l'abitudine di nominare canonici del Duomo fiorentino sacerdoti che fossero a capo del Capitolo flesolano, in modo che non lo contrastassero nelle decisioni⁴. Si stabiliva così una sorta di controllo incrociato tra le due diocesi. La soggezione di quella flesolana fu sancita con l'obbligo ai vescovi e ai canonici di risiedere nel palazzo situato accanto alla chiesa di Santa Maria in Campo, che godeva dell'extraterritorialità diocesana, essendo stata ceduta a Fiesole per volontà del pontefice Gregorio IX nel 1228. Lì andò ad abitare Leonardo Salutati dopo essersi insediato nel 1450 sulla cattedra vescovile di San Romolo. L'ingerenza del papa in una situazione tanto delicata accadde quando Martino V, di ritorno da Costanza, dopo un breve soggiorno a Mantova fu costretto a fermarsi a Firenze per circa un anno e mezzo a partire dal 26 febbraio 1419⁵. Vi rimase in attesa che la situazione assai critica nella quale ancora si dibatteva la sede apostolica trovasse una tregua e che egli potesse insediarsi di nuovo sul trono di San Pietro, cosa che avvenne il 20 settembre 1420⁶. I rapporti tra Fiesole e Firenze sono un ulteriore elemento che ci porta a riconsiderare la cronologia della mitria, anche se la figura di Leonardo Salutati non è marginale in questa revisione. Infatti, la data della donazione, da collocare dunque tra il 1450 e il 1466, è sempre stato un rebus per gli studiosi; benché l'opera sia stata unanimemente riconosciuta come pienamente rinascimentale, risulta pur sempre immatura stilisticamente per

gli anni centrali del secolo, quando gli orafi stavano abbandonando il retaggio gotico per affrontare i nuovi temi improntati sul recupero dell'antico. Un accostamento alla bottega ghibertiana ed in particolare a quella del figlio Vittore era già stata avanzata da Maria Grazia Ciardi Dupré in una comunicazione al convegno *Lorenzo Ghiberti, nel suo tempo* svoltosi in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita dell'artista, attribuzione che la studiosa non ha ripreso nella versione a stampa⁷, e successivamente dalla sottoscritta⁸; in tutti e due i casi si sottolineava il ritardo stilistico con cui l'artista ha lavorato rispetto alle nuove istanze che stavano maturando negli anni alla metà del secolo, in primis con Maso Finiguerra e Antonio del Pollaiuolo. Tali dubbi trovano ora una conferma e una soluzione potendo disporre finalmente di un appiglio nelle somiglianze palmari di alcuni santi della mitria con la figura di san Biagio del reliquiario omonimo. La data 1425 nella scritta dedicatoria del reliquiario flesolano consente di anticipare l'esecuzione dell'arredo che, malgrado le manomissioni subite nel corso di quasi sei secoli di vita, mantiene ancora una ricchezza artistica di rara qualità. In ambedue i casi, l'orafo si è espresso usando un linguaggio in sintonia con il momento cronologico assegnabile ad anni a cavallo tra il primo e il secondo quarto del secolo XV, anni che videro un nuovo fervore maturato, anche in oreficeria, attraverso l'esperienza del primo Rinascimento e, in particolare, della "scuola" ghibertiana della Porta Nord del Battiste-

⁴ Ivi, p. 29.

⁵ Abitò nel convento domenicano di Santa Maria Novella, in una stanza appositamente allestita, che per lungo tempo fu chiamata "Sala del papa". L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo. Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento*, Roma, 1958 I, pp. 222-223.

⁶ VON PASTOR, *Storia dei Papi ... cit.*, p. 224.

⁷ M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Proposte per Vittore Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 18-21 ottobre 1978), Firenze, 1980, pp. 245-265.

⁸ LISCIA BEMPORAD, *Il busto ... cit.*, pp. 19-34.

ro. Sappiamo, ancora una volta attraverso le parole del Vasari, che Ghiberti aveva una buona preparazione nel campo della pittura oltre che nella lavorazione dei metalli, perfezionata quando nel 1400 si era allontanato da Firenze a causa della peste, e che aveva lavorato a fianco di un pittore che è stato identificato da Salmi in Mariotto di Nardo⁹.

Non abbiamo ulteriori notizie riguardo alla sua formazione pittorica anche se sono state avanzate alcune ipotesi: Raghianti, ad esempio, ha proposto una vicinanza con il Maestro della Madonna Griggs¹⁰, forse da identificare secondo Bellosi con Giovanni Toscani¹¹. Certamente l'attività pesarese del Ghiberti ha avuto un peso nei futuri sviluppi della sua opera di smaltista. Ad ora non sono emersi documenti che permettono di identificare con certezza la sua mano nel corpus dei dipinti fiorentini, ma affinità di caratteri stilistici e un nerbo talvolta lontani dai modi di Mariotto di Nardo emergono da alcuni degli affreschi dei pilastri nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze, proposta che già era stata avanzata da Boskovits¹². Le grandi figure del san Pietro o del Giovanni Battista presentano senza dubbio stilemi tipici del modo di dipingere di Mariotto, ma nello stesso tempo tratti assai più pesanti, saldi ed espressivi, dove le membra e i panneggi

rivelano una corposità non completamente in sintonia con il maestro, anche se gli appartengono i tipici piedi quasi ribaltati sul piano e percorsi longitudinalmente da rigide nervature. Ancora Boskovits aveva supposto che la collaborazione tra il pittore e Ghiberti non si fosse interrotta dopo il ritorno da Pesaro e che anzi vi fosse stato un intervento di Mariotto nell'esecuzione della vetrata per l'occhio della facciata di Santa Maria del Fiore con la *Madonna Assunta*. Lì i due maestri avrebbero lavorato di nuovo fianco a fianco, nonostante che Lorenzo abbia in seguito rivendicato la totale paternità dell'ideazione dell'opera¹³. Anche le strutture, che inquadrano le figure monumentali di Santa Maria Maggiore, sono originali, vere e proprie nicchie chiuse da un arco inflesso, coronato all'esterno da un bocciolo e profilato da ricche foglie di acanto, e, all'interno, da una regolare smerlatura; le edicole, affiancate da colonnine tortili e da pinnacoli ogivali, sembrano realmente opere di oreficeria nello stile del reliquiario di San Jacopo e di quello di Sant'Andrea, nonché del braccio di San Biagio, nel caso che questo sia veramente della bottega ghibertiana (Fig. 45).

In definitiva possiamo trovare fedeli riscontri nel già citato disegno per un'opera di oreficeria (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 17E), che si pensa

⁹ L'artista, che si era formato alla scuola di Agnolo Gaddi, aveva lavorato intorno al 1394 nel Duomo fiorentino, dipingendo gli sguanci dei finestroni delle navate, occasione durante la quale probabilmente Ghiberti l'ha conosciuto. (M. SALMI, *Lorenzo Ghiberti e Mariotto di Nardo*, in «Rivista d'Arte», XXX (1955), pp. 147-152). Non dobbiamo dimenticare che il pittore aveva lavorato nel 1388 nella chiesa di Truosina, vicino a Pelago, città natale del padre di Lorenzo, Bartolo, e che intorno al 1495 aveva affrescato la navata della chiesa di Santa Brigida al Paradiso (O. SIRÉN, *Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti: Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo*, in «L'arte», XI (1908), p. 179-196), dove di lì a pochi anni avrebbe fornito alcuni arredi anche Bartolo (cfr. nota 31). Forse questa contiguità fece sì che Mariotto portasse con sé Lorenzo quando si recò a Pesaro. Per un approfondimento sull'artista cfr. S. CHIODO, *Mariotto di Nardo di Cione (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, 2007, LXX, pp. 585-592.

¹⁰ C.L. RAGGHIANI, *Aenigmata Pistoriensia*, in «Critica d'Arte», (1954), p. 424.

¹¹ L. BELLOSI, *Il Maestro della Crocifissione Griggs: Giovanni Toscani*, in «Paragone Arte», 17 (1966), n. 193, pp. 44-58.

¹² M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, 1975, pp. 140-141.

¹³ IDEM, *Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardo-gotico a Firenze negli anni intorno al 1400*, in «Antichità viva», VII, 6 (1968), p. 24.



45. Attr. a Mariotto Di Nardo, *Maria Maddalena* (part. della *nicchia*), fine sec. XIV, Firenze, Santa Maria Maggiore

tracciato da Lorenzo Ghiberti, e in alcune opere che sono unanimemente attribuite all'artista¹⁴ (Fig. 7). Il reliquiario di San Jacopo di Pistoia è un esempio calzante, con il fiorire di pinnacoli che scandiscono gli spigoli e che si ergono sui contrafforti. Una sovrabbondanza di questi elementi negli affreschi è estranea alla cultura figurativa e orafa toscana ma, sia che si tratti della mano di Mariotto, sia che si veda anche la mano di Ghiberti, dobbiamo individuarne la matrice nella cultura di alcune manifatture al di là degli Appennini, in particolare di Bologna e della costa adriatica, a loro volta fortemente intrise di influenze venete e transalpine. Le stesse opere di oreficeria presenti a Pistoia databili alla secon-

da metà del secolo XIV, pur eseguite da artefici locali o fiorentini, come il reliquiario di Sant'Eulalia, hanno caratteristiche che non conosciamo nelle opere realizzate per chiese di Firenze¹⁵. Ne è una ulteriore dimostrazione l'altare di San Jacopo, che risulta un compendio di presenze stilistiche eterogenee, dove orafi di estrazione completamente diversa si sono trovati a lavorare insieme, armonizzando le proprie corde, capaci di assorbire quanto i colleghi suggerivano e di proporli in base alla propria sensibilità. Il reliquiario di San Jacopo, ad esempio, è uno dei primi casi in Toscana dove il basamento oblungo è sollevato su torrioni coronati da terrazze a merli, quasi in difesa delle sacre reliquie, elementi architettonici più o meno identici a quelli del basamento del reliquiario di Sant'Andrea a Città di Castello. Gli stessi moduli compositivi si ripetono con poche varianti nei tre reliquiari ghibertiani, nei quali sono applicate le medesime formule, tra le quali è inconfondibile la teoria di cerchi tangenti, con all'interno motivi quadrilobi, che si dispongono lungo la fascia della base.

Naturalmente la mitria, per la sua stessa forma e funzione, non è paragonabile agli altri arredi, ma offre in ogni caso sufficienti spunti di riflessione. Attualmente, oltre agli smalti, che, come vedremo, non seguono più una coerente successione iconografica, sono presenti pietre nei colori bianco, ver-

¹⁴ G. BRUNETTI, *Oreficeria del Quattrocento in Toscana*, in «Antichità Viva», XXI, 4 (1987), p. 21.

¹⁵ Pistoia era infatti la prima tappa dei pellegrini che varcavano le impervie strade dell'Appennino e che portavano con sé preziose custodie di reliquie, veicolo formidabile di trasmissione di modelli culturali e figurativi immediatamente recepiti da artisti di diversa formazione presenti in città. Un esempio emblematico è costituito dal reliquiario che conteneva in origine una reliquia della Croce (Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno) acquisita dalla città di Pistoia nel 1357 e che probabilmente andò distrutta nell'incendio del 1558 che devastò la "Sagrestia de' belli arredi". In seguito fu sostituita da una reliquia della Vergine, tuttora conservata nella teca in cristallo. Fu eseguito da Romolo di Salvo, insieme a Filippo d'Andrea e Andrea di Piero Braccini, tra il 1379 e il 1383. Nonostante l'origine fiorentina, Romolo risulta piuttosto legato alla tradizione nordica con cui venne in contatto certamente attraverso l'ambiente artistico che ruotava attorno all'esecuzione dell'altare argenteo di San Jacopo. Certo i modelli non sono locali, a cominciare dal largo basamento su cui si aprono monofore, forse un tempo smaltate e sormontate da cupole coniche da cui partono curiosi ponticelli.



46. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. di un castone*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo

de, azzurro, viola giallo (alcune probabilmente paste vitree). Sono fermate da griffe entro castoni a calice sorrette da quattro foglie rotondeggianti con al centro un foro attraverso il quale passa il filo che le tiene fissate al velluto rosso del fondo. Alcuni castoni sono perduti, come risulta dall'impronta rimasta sul velluto. Le pietre sono di forma ovale, quadrata, rettangolare e a losanga; alcune sono sfaccettate, altre tagliate a *cabochon*. La forma dei castoni, con il calice alto rispetto al sostegno, che conferisce una particolare luminosità alle pietre, è quella adottata in età gotica fino al Quattrocento inoltrato, il che pone un ulteriore problema interpretativo (Fig. 46). Infatti, la prima notizia della mitria risale al 1572, quando presente in un elenco inventariale della sagrestia del Duomo di Fiesole: «[...] più pietre di più colori, legate in argento, che erano già alla Mitria del Vescovi Salutati. n. venti tre»¹⁶. Nell'occasione la mitria è descritta

separatamente dal busto reliquiario di San Romolo¹⁷, con il quale è messa in rapporto nell'inventario del 28 di aprile 1631 dove si parla di «una mitria preziosa tutta ricamata di perle per la testa di Santo Romolo»¹⁸, ed è citata insieme ad altre tredici («Una mitria pretiosa di teletta d'argento tutta ricamata di perle, e seta; Dodici mitrie di più colori») ¹⁹, descrizione che si ripete negli analoghi documenti successivi. Nell'inventario del 1684 si ricordano gli smalti come «pietre smaltate legate in argento»²⁰. Mentre nelle elencazioni è specificato il colore del tessuto dei paramenti, non lo è mai quello della mitria Salutati, dando per scontato che fosse in velluto rosso accordato con il parato impreziosito da ricchi ricami istoriati e con l'arme del Vescovo: «Una pianeta di velluto rosso grave con stola e manipolo fregiata con fregio di alcuni Santi fatti di punto d'oro e seta con l'arme di Monsignor Salutati»²¹; «Un paliotto di velluto rosso con fregi di più colori con l'arme di Monsignor Salutati»²². Esisteva anche un altro parato composto da «una pianeta verde di Raso con stola e manipolo con fregio d'oro e seta orata con l'arme di Monsignor Salutati»²³, ma di cui indubbiamente non faceva parte l'arredo oggetto di questo studio.

Nel 1571, dunque, la mitria aveva già perso la sua struttura originale e l'aspetto complessivo non era dissimile sia dalla mitria di Pio II (Pienza, Museo Vescovile) databile intorno al 1462, anch'essa ampiamente rimaneggiata, sia da quella di Leone X (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee) databile intorno al 1520; la loro superficie è di stof-

¹⁶ ACFI, *Libro di Entrate e uscite*, 1558-1571, Segnato A, c. 137 r.

¹⁷ Il busto fu eseguito probabilmente da Girolamo di Martino Spigliati nel 1585 (LISCIA BEMPORAD, *Il busto ... cit.*, p. 29).

¹⁸ ACFI, XVI 6/1, *Libro delli Inventari della Sagrestia di Fiesole*, 1631-1746, c. 2 v.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, c. 3 r.

²¹ *Ivi*, 1631-1746, c. 13.

²² *Ivi*, XVI 6/1, *Libro delli Inventari della Sagrestia di Fiesole*, 1631-1746, c. 14 r

²³ *Ibidem*.

fa rinforzata da una impalcatura interna ma ambedue sono prive di cornici metalliche. Purtroppo esistono pochissimi arredi simili coevi o precedenti. A Firenze è necessario citare naturalmente la mitria che copre il capo del busto reliquiario di San Zanobi (Firenze, Santa Maria del Fiore), eseguita da Andrea Arditi nel 1331, dove tuttavia la disposizione delle placchette smaltate del *circulus* e del *titulus* è completamente diversa. Poiché le mitrie, insieme agli altri paramenti liturgici, subirono una profonda trasformazione a partire dalla metà del XVI secolo a seguito dei dettami controriformati, è naturale che la mitria Salutati, non più adeguata alle norme conciliari nella struttura e nell'abbondanza delle figurazioni, sia stata tolta dall'uso liturgico, ma nel contempo sia stata ritenuta degna, a causa della sua antichità, di coprire la testa del prezioso reliquiario di San Romolo, cui la Cattedrale fiesolana era dedicata, pur privandola delle pietre e dei castoni. Attualmente sono applicate sedici pietre, ma sul velluto sono rimasti impressi i segni di almeno altri sei castoni (uno di meno rispetto ai ventitre che si elencavano ancora nel XVI secolo), perduti nel lungo periodo di tre secoli che li ha visti separati dalla mitria. È necessario usare il termine *castone* poiché alcune pietre sfaccettate "alla moderna" non possono appartenere al Quattrocento, quando l'arredo fu eseguito. Anzi, sul verso, le quattro pietre ora visibili sono state montate in epoca relativamente recente entro castoni dalla cornice dentellata che non appartengono alla struttura originaria del manufatto (Fig. 47). Il montaggio, così come si presenta al giorno d'oggi, è avvenuto con ogni certezza intorno al 1874, quando la sede vescovile ritornò da Firenze a Fiesole per volontà del vescovo Luigi Corsani e si decise di celebrare degnamente tale avvenimento. Se le vicende documentarie sollevano più dubbi che certezze sulla storia dell'oggetto, sono



47. Orafo Fiorentino, *Castone della Mitria del vescovo Leonardo Salutati*, ca. 1874, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo

ancora meno utili per ricostruire la sua vera origine e per aiutare a definire con precisione l'autore. La struttura metallica, forse con qualche lieve modifica, rimase certamente quella originaria, come possiamo dedurre dal confronto tra la decorazione della cuspidale con quella delle creste nella cupola del reliquiario del braccio di San Filippo eseguito nel 1425 (Fig. 48).

Abbiamo notizia di due mitrie eseguite da Lorenzo Ghiberti, che egli descrive nei *Commentari*.

«Venne papa Martino a Firenze, alogommi a fare una mitria d'oro et uno bottone d'uno piviale nel quale feci otto meze figure d'oro et nel bottone feci una figura d'uno nostro Signore che segna. Venne papa Eugenio ad abitare nella città di Firenze, fecemi fare una mitria d'oro la quale pesò l'oro di detta mitria libbre quindici, pesarono le pietre libbre cinque et mezo. Furono stimate da' gioiellieri della nostra terra trentotto migliaia di f(iorini), furono balasci, zaffiri et smaraddi et perle. Furono in detta mitria perle sei grosse come auillane. Fu ornata con molte figure et con moltissimi adornamenti et nella parte dinanzi uno trono con molti angioletti intorno, è uno Nostro Signore in mezo, dalla parte di drieto similmente una Nostra Donna co' medisimi agnoletti intorno al trono; sono in compassi d'oro et quattro vangelisti et sono

moltissimi agnoletti nel fregio dua da piè, è fatta con grande magnificentia»²⁴.

La ricchezza degli arredi commissionati per i due pontefici, i quali risedettero a Firenze nel pieno delle loro prerogative di capi della Chiesa di Roma, non può essere messa a confronto con quella fiesolana, ma ravvisiamo alcuni punti di tangenza. Ipotizzando che la mitria del vescovo Salutati sia stata eseguita nella bottega del Ghiberti, è plausibile che sia stata tenuta a modello almeno quella eseguita per Martino V, quale prototipo di prestigio.

Se interpretiamo correttamente i documenti, la mitria nel corso dei secoli ha subito radicali trasformazioni e forse in occasione dell'ultima, sul finire del XIX secolo, è stata cambiata la disposizione delle placchette, che non seguono più un'organica successione. È necessario di nuovo ripercorrere la storia fiorentina e fiesolana, quando vi era uno stretto rapporto, talvolta di sudditanza, tra le due diocesi, ed entro questi confini circoscrivere la lettura delle placchette. Alcuni santi, ad esempio, sono riconoscibili solamente se messi in relazione con la storia agiografica delle due città e anche in questa prospettiva la interpretazione risulta difficoltosa. L'impaginazione seguiva, a mio parere, il seguente schema: sul recto, entro la cuspidale, la colomba dello Spirito Santo (Fig.

48) vista frontalmente; immediatamente sotto, Cristo benedicente, (Fig. 49) e più in basso, rispettivamente, a sinistra, l'Angelo annunciante, (Fig. 50) a destra, la Madonna Annunciata; (Fig. 51) lungo il *circulus*, San Pietro, (Fig. 52) San Giovanni Evangelista, (Fig. 53) San Giovanni Battista (Fig. 54), San Paolo (Fig. 55); sul verso, nella cuspidale l'Agnus Dei accoccolato sul libro dei sette sigilli; (Fig. 56) e più in basso, in successione, Sant'Agostino, (Fig. 57) San Gregorio Magno, (Fig. 58) e San Giovanni Damasceno²⁵ (Fig. 59), sotto lo stemma Salutati²⁶ (Fig. 60). Lungo il *circulus*: San Romolo, (Fig. 61) San Lorenzo, (Fig. 62) Sant'Alessandro (?) (Fig. 63) e San Zanobi; (Fig. 64) nelle placche sulle infule, San Girolamo (Fig. 65) e Sant'Ambrogio (Fig. 66); nella parte inferiore delle infule erano incastonate placchette rettangolari, di cui è rimasta una sola, con *droleries* (Fig. 67).

L'identificazione che lascia più dubbi riguarda sant'Alessandro, che non ha simboli riconoscibili. Tuttavia, partendo dalla convinzione che tutta l'iconografia della mitria stabilisce un parallelismo tra i santi fiorentini e quelli fiesolani, le ipotesi si riducono a poche possibilità. Infatti, le chiese dedicate rispettivamente a san Lorenzo e a sant'Alessandro sono il simbolo della nascita delle comunità dei credenti, essendo le più antiche rispettivamente nelle due città. Vi sono due date che possono essere considerate

²⁴ Ghiberti, *I Commentari* ... cit., p. 44.

²⁵ «D'azzurro alla branca di leone d'oro in banda tenente il giglio astato sradicato d'oro, accostata da quattro stelle a otto punte». Non è chiaro se Leonardo Salutati, come era uso, ha assunto tale stemma al momento in cui è diventato vescovo di Fiesole. Infatti, chi non possedeva un emblema familiare poteva fregiarsi di un'arma purché non fosse uguale a quella di altre famiglie. In questo caso la presenza del giglio, simbolo di Firenze, e delle quattro stelle ad otto punte (nello stemma della mitria è solo a sei punte), simbolo di Fiesole, confermerebbe le ipotesi fin qui formulate.

²⁶ L'identificazione con San Giovanni Damasceno è avvalorata dal fatto che egli indica con l'indice della mano destra una mezzaluna. Arabo di fede cristiana, vedeva nel Corano un parallelismo con il Verbo e, nel clima di tolleranza religiosa che viveva in Palestina, divenne consigliere del califfo. Caduto in disgrazia, gli fu amputata una mano. Divenuto monaco, fu nominato vescovo di San Saba, città tra Betlemme e Gerusalemme. La scelta potrebbe essere stata compiuta poiché in quegli anni si stava consumando la caduta dell'Impero di Bisanzio ad opera degli Ottomani e il Santo era il simbolo di una possibile conciliazione tra le due culture.



48. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con la colomba dello Spirito Santo*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



49. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con Cristo benedicente*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



50. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. l'Angelo annunciante*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



51. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con Vergine annunciata*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



52. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Pietro*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



53. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. San Giovanni Evangelista*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



54. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Giovanni Battista*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



55. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Paolo*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



56. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con l'Agnus Dei*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



57. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con Sant'Agostino*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



58. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Gregorio Magno*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



59. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Giovanni Damasceno (?)*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



60. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con lo stemma Salutati*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



61. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Romolo*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



62. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Lorenzo*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo

significative per racchiudere la cronologia dell'opera: la prima è l'arrivo a Firenze di Martino V nel 1419 e la sua azione mirante ad emancipare Fiesole da Firenze; la seconda è la protezione offerta da Eugenio IV a

Fiesole quindici anni dopo. Sappiamo che Martino V era molto interessato all'aspetto scenografico del suo ruolo di capo della Chiesa Cattolica, così profondamente minato dallo scisma avignonese, e, benché fos-



63. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con Sant' Alessandro (?)*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



64. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Zanobi*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo

se tacciato dai contemporanei di avarizia, «molto curava di comparire ovunque, ma specialmente nelle azioni di culto, in tutta la sua magnificenza». Fin da quando risiedeva a Firenze ordinò un piviale sontuosamente ricamato e, soprattutto, la mitria d'oro commissionata a Ghiberti, della cui bellezza si parlava ancora decenni più tardi²⁷. Eugenio IV, fuggito nel 1434 dopo le sommosse del popolo romano, si trovò a Firenze per la consacrazione di Santa Maria del Fiore, occasione solenne per la quale si dovette predisporre un apparato degno, impiegando le botteghe più importanti. La miniatura eseguita intorno al 1470 da Francesco d'Antonio in un Antifonario per Santa Maria del Fiore (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana) ne è uno straordinario documento: il 25 marzo 1436 Filippo Brunelleschi fece abbattere il muro tra le navate e il corpo absi-

dale, dove fino ad allora era stato allestito il cantiere, rivelando al Pontefice e al popolo la grande cupola, che sarebbe diventata immediatamente l'emblema della città.

Il termine dell'impresa avvenne qualche mese dopo, nell'agosto dello stesso anno, celebrato con una cerimonia solenne nella quale il vescovo di Fiesole ebbe una parte di rilievo, ruolo che potrebbe spiegare la commissione della mitria. Infatti, il 31 di quel mese Benozzo Federighi, su delega dell'arcivescovo Giovanni Maria Vitelleschi, benedì l'edificio brunelleschiano e, dopo essere salito sulla sommità della cupola, pose l'ultima pietra. La presenza dei rappresentanti delle due diocesi, quella fiorentina e quella fiesolana, testimoniava anche la funzione che si attribuiva alla cupola, segno del dominio di Firenze sugli altri popoli della Toscana, di cui Fiesole

²⁷ Un altro campo in cui investì molto denaro fu l'arte ricamatoria con la commissione dei molti vessilli riccamente istoriati, nei quali risaltava l'arme della Chiesa e del papa, spesso con l'aggiunta di figure di santi, che erano esibiti dai gonfalonieri e dai capitani della chiesa. Affidò importanti commissioni a ricamatori per la decorazione di mitrie e dalmatiche. Per queste ed altre ordinazioni, Martino V si servì quasi esclusivamente di officine fiorentine, poiché Roma si era così impoverita di maestranze che non esisteva nessuno capace di eseguire opere di tale qualità. VON PASTOR, *Storia dei Papi* ... cit., p. 230.



65. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con Sant' Ambrogio*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



66. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Girolamo*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



67. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con drolerie*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo



68. Antonio di Piero del Vagliente, *Reliquiario di San Filippo (part.)*, 1425, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

era forse uno dei sudditi meno docili. Non è da escludere che la mitria sia stata eseguita per tale occasione e che Leonardo Salutati, allora canonico di Santa Maria del Fiore, l'abbia ricevuta, apponendo il proprio stemma nel momento in cui nel 1450 divenne vescovo di Fiesole come segno della avvenuta riconciliazione.

In ogni caso, la mitria non può essere stata eseguita negli anni del suo vescovado, visti i caratteri stilistici, ma in anni precedenti, non lontani dalle altre opere di oreficeria attribuite alla bottega ghibertiana, ossia il reliquiario di San Jacopo, il reliquiario di Sant'Andrea, la croce dell'Impruneta e, infine, il reliquiario di San Biagio.

Ricostruzione dell'iconografia della mitria (recto - verso)



Colomba dello Spirito Santo



Cristo Benedicente



Angelo Annunziante



Madonna Annunziata



San Pietro



San Giovanni Evangelista



San Giovanni Battista



San Paolo



Agnus Dei



San Gregorio Magno



Sant'Agostino



Stemma Salutati



San Giovanni Damasceno



San Romolo



San Lorenzo



Sant'Alessandro



San Zanobi



Sant' Ambrogio



San Girolamo

La croce di Santa Maria dell'Impruneta e il reliquiario di Sant'Andrea a Città di Castello

Rispetto ai quattro arredi sopra elencati, la mitria, nonostante i rimaneggiamenti subiti, è caratterizzata nelle placchette da una maggiore maturità in senso rinascimentale, con figure plastiche e monumentali che dominano lo spazio delle formelle quadrilobe. Ad esempio, sono di una potenza straordinaria, frutto dell'invenzione di un artista considerevole, le due grandi placchette delle infule con sant'Ambrogio (Fig. 65) e san Girolamo (Fig. 66), che si ergono l'uno assiso sul trono con i sontuosi panneggi dei paramenti ecclesiastici che modellano il corpo; l'altro eretto fieramente nonostante la veste di penitente, modestamente legata alla vita da una corda, che forma pieghe schiacciate in cannoni prospettici e voluminosi da cui escono i piedi larghi e ben piantati sul terreno e con le mani che afferrano saldamente i sassi, strumenti del martirio che si infliggeva durante il suo eremitaggio nel deserto. Il Cristo benediciente è stato disegnato con una sensibilità alla modellazione della superficie e alla espressione del volto, che può essere paragonata senza alcuna esitazione ad esempi plastici proposti dallo stesso Ghiberti, come il Cristo nella formella del Battesimo del fonte battesimale di Siena o più ancora alla figura di Dio Padre nello sportello del ciborio per la chiesa di Sant'Egidio, opera estrema del Maestro (Fig. 69), ma anche al Cristo che domina dall'alto la Vergine Assunta nella vetrata del rosone di Santa Maria del Fiore, eseguito tra il 1404 e il 1405 da Mariotto di Nardo in collaborazione col giovane Ghiberti.

Nonostante la sostanziale coerenza stilistica, dobbiamo riconoscere in alcune formelle



69. Lorenzo Ghiberti, *Sportellino di tabernacolo con la benedizione di Dio Padre*, 1450, Firenze, Arcispedale di Santa Maria Nuova

le un disegno più corsivo, effetto accentuato dalla quasi totale scomparsa delle paste vitree, evidentemente frutto di un assistente che ha lavorato alla mitria. I colori, là dove ancora è possibile apprezzarli, come nelle ali dell'Angelo annunciante, sono vivaci e intensi, con una gamma cromatica giocata sul verde e sull'azzurro (Fig. 70). Non conoscendo l'opera pittorica di Ghiberti, le vetrate del Duomo, di recente restaurate, offrono confronti credibili per definirne lo



70. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con l'Angelo annunciante*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo

stile. In particolare la raffigurazione di Giuseppe, figlio di Mattatìa, eseguita in anni vicini, tra il 1434 e il 1443, si avvicina straordinariamente alle formelle della mitria, pur filtrata attraverso la sensibilità dell'esecutore, il maestro vetraio Francesco di Giovanni ¹ (Fig. 44).



71. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Croce astile, part.*, 1420-1425, Impruneta (Firenze), Museo del Tesoro della basilica di Santa Maria

In questo contesto, dove vediamo una linea di continuità tra il primo arredo attribuito a Ghiberti, il reliquiario di San Jacopo, e l'ultimo, la mitria del vescovo Leonardo Salutati, passando per il reliquiario di San Biagio, osserviamo alcune note stonate proprio nei due arredi che unanimemente sono ritenuti opera della bottega ghibertiana, ossia il reliquiario di Sant'Andrea di Città di Castello (Fig. 38) e la Croce dell'Impruneta (Fig. 26). Nella Croce ², le figure a tutto tondo sono indubabilmente da accostare a numerose figure delle formelle della Porta Nord: nella

¹ POGGI, *Il Duomo di Firenze ...cit.*, I, doc. 191, p. 32. BRUNETTI, *Oreficeria del Quattrocento ... cit.*, p. 21.

² *Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, catalogo della mostra (Firenze, Convento di San Marco, 1933), Firenze, 1933; R. KRAUTHEIMER, *Ghibertiana*, in «The Burlington Magazine», LXXI, 412 (1937), pp. 68-80; KRAUTHEIMER-KRAUTHEIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1982, pp. 116, n. 7; *Mostra d'arte sacra antica*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo-20 aprile 1961), Firenze, 1961, p. 29; A. PAOLUCCI, *Ghiberti orafa: l'arte al servizio della liturgia*, in *Ghiberti e la sua arte nella Firenze del '3-400*, ciclo di conferenze organizzato dallo Studio Teologico per Laici di Santa Croce e della rivista «Città di vita» in collaborazione con la chiesa fiorentina (Firenze, Santa Croce, 21 al 29 ottobre 1978) a cura di M.G. ROSITO, Firenze, 1979, p. 39; A. PAOLUCCI, *Il tesoro di Santa Maria dell'Impruneta*, in «Città e Regione», I, gennaio (1976), p. 67; D. LISCIA BEMPORAD, *Crocifisso*, in *L'oreficeria nella Firenze del '400*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno, 1977) a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Firenze, 1977, pp. 390-391; A. PAOLUCCI, *Mostra di oreficerie sacre restaurate nella Basilica di Santa Maria dell'Impruneta*, in «Prospettiva», XI (1977), pp. 86-87; L. Crociani, in *Lorenzo Ghiberti ... cit.*, pp. 132-135; L. Crociani, in *Donatello ... cit.*, p. 110; S. CAROBBI, *Smalti fiorentini del Quattrocento: la croce di Pietrabuona*, in «Bollettino d'Arte», XXXXIII, supplemento (1987), pp. 59-60; R. Caterina Protopisani, in *Il Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta*, a cura di A. PAOLUCCI-B. PACCIANI-R. CATERINA PROTOPISANI, Firenze, 1987, pp. 34-35; G. RONCAGLIA, *Un inventario di beni mobili*



72. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Mitria del vescovo Leonardo Salutati, part. con San Paolo*, ca. 1435, Fiesole, Cattedrale di San Romolo, Cappella di San Jacopo

croce, il Cristo è la trascrizione fedele della medesima figura nella scena della crocifissione della Porta Nord, con il corpo teso nella sofferenza ma reso morbidamente con un modellato privo di tensioni, tranne nelle braccia sottili e che superano la testa piegata in avanti e affiancata dai capelli che scendono sulle spalle. Il perizoma, che supera le ginocchia e che trae origine dalla scultura maggiore dell'ultimo quarto del Trecento, diventa un elemento distintivo delle altre croci attribuite ad ambito ghibertiano, comprese quelle eseguite in Abruzzo da Nicola da Guardiagrele a partire dal 1431. Attingono, invece, al repertorio comune all'oreficeria del primo quarto del Quattrocento gli elementi decorativi: i sottili motivi vegetali, come ciuffi di saggina che riempiono la for-

mella quadriloba dietro la testa del Cristo (Fig. 71), presenti in alcune formelle della Mitria di San Romolo (ad esempio, nelle legature dei libri tenuti dal Cristo benedicente e da san Paolo) (Fig. 72) e nella vetrata di Santa Maria del Fiore con *Ioanan, figlio di Resa e Giuseppe figlio di Mattatia*.

Gli smalti, invece, presentano differenze notevoli dai tratti che abbiamo considerato caratteristici dello stile pittorico di Lorenzo Ghiberti. Quelli della croce sono estremamente aggraziati, di sapore fortemente goticeggiante, con le figure in posizioni sinuose e manierate, (Figg. 73-74) che niente hanno a che vedere con la solida impostazione di quelle della formella della mitria di Fiesole, del reliquiario di San Biagio e persino di quelle del reliquiario di San Jacopo, che pure è stato eseguito quasi venti anni prima. Semmai, vediamo maggiori contiguità con le formelle della croce della chiesa dei Santi Marcello e Lucia a Vinacciano, datata 1420, particolarmente nel Cristo benedicente. La figura, identificata con San Zanobi nella croce, unitamente al fatto che l'arredo non è elencata nell'inventario del 1432 della Pieve dell'Impruneta³, ha fatto supporre che fosse destinata in origine ad una chiesa fiorentina. Certamente si trattava di un luogo di culto dedicato a Maria, ipotesi suffragata dalla iterazione della figura della Vergine, sia a fianco del Cristo, sia sul verso all'incrocio dei bracci, che, senza prove documentarie, è stata identificata in Santa Maria del Fiore⁴. È più verosimile che provenga invece da un altro santuario mariano, gemello di quello di Santa Maria

della chiesa plebana di S. Maria dell'Impruneta, in «Rivista d'Arte», XXXVIII, s. IV, 2 (1986), p. 280; R. CATERINA PROTOPISANI, *Il Museo di Santa Maria dell'Impruneta*, Firenze, 1996, pp. 62-64; GALLI, *Nel segno ... cit.*, pp. 92-93; CAPITANIO, *Scultura ... cit.*, p. 261; C. Barni, in *Il complesso ... cit.*, pp. 66-67; *Museo del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta. Guida alla visita del Museo e alla scoperta del territorio*, a cura di C. CANEVA, Firenze, 2005, pp. 54-56; A. GALLI, *Lorenzo Ghiberti*, Roma, 2005, p. 61; IDEM, *Attorno al giovane Luca della Robbia, "ex aurifice plastes"*, in *Luca della Robbia: il dialogo tra le arti nel Rinascimento*, cura di G. GENTILINI, Milano, 2009, p. 22; G. Donati, in *Bagliori dorati ... cit.*, schede n. 51-52, pp. 204-205.

³ RONCAGLIA, *Un inventario ... cit.*, p. 280.

⁴ CANEVA, *Museo del Tesoro ... cit.*, pp. 54-56.



73. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Croce astile, part. con la Madonna col Bambino*, 1420-1425, Impruneta (Firenze), Museo del Tesoro della basilica di Santa Maria



74. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Croce astile, part. con Cristo benedictente*, 1420-1425, Impruneta (Firenze), Museo del Tesoro della basilica di Santa Maria

dell'Impruneta, come, ad esempio, la basilica della Santissima Annunziata, dove, nell'inventario del 1468, sono citate diverse croci in argento ⁵, delle quali solamente due, delle cinque possedute, furono consegnate alla Repubblica fiorentina per essere fuse insieme a molti ex voto e altri arredi al fine di sostenere la città durante l'assedio posto dalle truppe di Carlo V ⁶. Il santo Vescovo della croce imprunetina potrebbe essere della stessa mano che ha eseguito gli smalti del Pastorale Corsini (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), sebbene, anche ora che sono stati ripuliti dalla vernice ad olio stesa per coprire le ampie lacune

delle paste vitree, le figure appaiono decisamente deboli. Probabilmente, a causa dei legami con la tradizione di un gotico assai aggraziato, gli smalti del pastorale sono da porre vicini al momento in cui Amerigo Corsini, dopo essere stato nominato vescovo nel 1411, ebbe il titolo arcivescovile nel 1419 fino al 1435, anno della sua morte ⁷ (Fig. 75). Inoltre, la struttura appare molto pesante, ben diversa dalla leggerezza dell'architettura dei reliquiari eseguiti nella bottega di Ghiberti, in particolare della grande costruzione che ospitava le reliquie di Sant'Andrea ⁸. Lo stile degli smalti poi è assai diverso da quello che impronta la

⁵ «Memorie della chiesa e convento» della SS. Annunziata di Firenze di p. Filippo M. Tozzi dei Servi di Maria, a cura di E.M. CASALINI-P. IRCANI MENICCHINI, Firenze, 2010, pp. 86-87.

⁶ Ivi, pp. 87-94.

⁷ Per le vicende del pastorale cfr. in particolare L. BECHERUCCI, *Il pastorale Corsini*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, a cura di L. BECHERUCCI-G. BRUNETTI, Firenze, s. d. ma 1969, II, pp. 245-246; G. Donati, in *Bagliori dorati ... cit.*, schede n. 51-52, pp. 204-205.

⁸ G. MAGHERINI-GRAZIANI, *Il Rinascimento a Città di Castello: memoria letta nella tornata del 26 settembre 1901*, Spoleto, 1902, pp. 12-13; L. VENTURI, *La Storia dell'arte italiana: La scultura del Quattrocento*, Milano, 1908, VI, p. 172; U. MIDDELDORF, *Zur Goldschmiedekunst der toskanischen Frührenaissance*, in «Pantheon», XVI (1935), pp. 279-282; KRAUTHEIMER-KRAUTHEIMER-



75. Orofo Fiorentino, *Pastorale Corsini, part. degli smalti*, ca. 1419, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

croce dell'Impruneta: nonostante i pochi anni di differenza, le incisioni derivano da un diverso modo di intendere la lavorazione della lastra: in un caso più attente ai particolari e più delicate, nell'altro più semplificate e piatte. Nonostante ciò, la formella con il vescovo nella base del reliquiario di Città di Castello è forse quella che presenta minori difficoltà attributive, poiché gli occhi distanti e a mandorla, la barba disegnata in ciocche parallele e simmetriche, che finiscono in una specie di zazzera, come nel San Girolamo della mitra, il naso largo e leggermente appiattito sono caratteri presenti negli altri smalti di Lorenzo (Fig. 76). Nella croce solamente il Vescovo sul recto della formella inferiore del braccio lungo e il Cristo benedicente ci portano a non escludere, una vicinanza ai modi del Ghiberti e della sua cerchia. Tra il 1420 e il 1425 il cantiere della Porta Nord aveva sostanzialmente finito il com-

pito più arduo, cioè modellare le formelle, gettarle in bronzo, rinnettarle e dorarle. Nonostante le difficoltà incontrate, anche il telaio era stato felicemente portato a termine da alcuni artefici particolarmente esperti tra i quali non erano inclusi coloro che avevano avuto un ruolo di altro calibro e significato artistico. Vi erano, dunque, molti dei collaboratori che, pur facendo parte della bottega, non avevano compiti specifici da svolgere ed è gioco forza che fossero stati impiegati in altri incarichi. A questo punto è difficile isolare i nomi dei diversi maestri, aiutanti o allievi, a cui attribuire l'esecuzione materiale del reliquiario di Città di Castello e della croce dell'Impruneta, che, come abbiamo visto, furono personalità distinte. In ogni caso è stato Ghiberti a fornire i disegni che rivelano sempre stringenti rapporti con il modo di lavorare del Maestro. Ad esempio, i motivi vegetali che si arrampicano nei campi della croce dell'Impruneta (Fig. 77)

HESS, *Lorenzo Ghiberti ... cit.*, p. 119; ULRICH MIDDELDORF, *Additions to Lorenzo Ghiberti's work*, in « The Burlington Magazine », CXIII (1971), p. 76; D. Liscia Bemporad, in *Lorenzo Ghiberti ... cit.*, pp. 135-138; G. BRUNETTI, *Lorenzo Ghiberti orafo*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978), Firenze, 1980, I, pp. 223-244; BRUNETTI, *Oreficeria del Quattrocento ... cit.*, pp. 21, 30-33; F.F. MANCINI, *Reliquiario del braccio di Sant'Andrea. 2 Scultura e arti decorative*, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello*, a cura di F.F. MANCINI, Perugia, 1998, pp. 67-73; GALLI, *Nel segno ... cit.*, pp. 91-94; BELLOSI, *Come un prato ... cit.*, p. 25; B. Montevecchi, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. LAUREATI-L. MOCHI ONORI, Milano, 2006, pp. 268-269.



76. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario delle braccia di sant'Andrea, part. con santo vescovo*, 1420, Città di Castello, Pinacoteca Comunale

sembrano la traduzione dei motivi analoghi sul sarcofago della tomba di Maso degli Albizzi, morto nel 1417, eseguito per la chiesa di San Pier Maggiore e oggi in San Paolino a Firenze o sul coperchio della cassa dei Santi Proto, Giacinto e Nemesio per il Monastero di Santa Maria degli Angeli (Fig. 78), terminata nel 1427, o ancora nella cornice del Tabernacolo dei Linaioli del 1432.

È suggestiva l'ipotesi che uno degli autori potesse essere stato Giuliano di Giovanni da Poggibonsi documentato ancora nel 1422 a Firenze, quando gli Operai del Duomo gli commissionarono la figura di un

profeta da porre sulla facciata di Santa Maria del Fiore che guarda verso il campanile. Nel documento relativo all'allogazione egli è definito "aurifex", attributo che definisce il suo ruolo principale all'interno della società degli artisti. Purtroppo, il reliquario della Lingua di Sant'Antonio, che quasi certamente è stato eseguito da Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, non reca smalti figurati che avrebbero costituito un termine di confronto molto utile, ma egli è uno dei pochissimi, tra i tanti che si sono avvicinati al servizio del Maestro, di cui possiamo tracciare un minimo profilo stilistico⁹. Degli

⁹ Cfr. nota n. 59.



77. Attr. a Lorenzo Ghiberti, *Croce astile*, part, 1420-1425, Impruneta (Firenze), Museo del Tesoro della basilica di Santa Maria

altri, di cui i documenti continuano a rivelarci nuove notizie, non possediamo opere



78. Lorenzo Ghiberti, *Cassa dei Santi Proto, Giacinto e Nemesio*, part. del coperchio, 1427, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

che ci aiutano nell'analisi. A questo si aggiunge che la spiccata personalità di un artista come Ghiberti e l'uso consolidato che allievi e collaboratori fossero addestrati a seguire lo stile e i modi del maestro di bottega sono fatti che non aiutano ad avanzare un nome o più nomi plausibili; caso tipico è quello di Giuliano di ser Andrea che nel rilievo con la *Cattura* del fonte battesimale di Siena ripete fedelmente moduli e stilemi del suo maestro.

Se la paternità degli oggetti qui esaminati fosse confermata in tutti i casi, non solamente avremmo arricchito le vicende artistiche di Lorenzo Ghiberti, ma avremmo trovato un appiglio solido per raccogliere attorno a lui alcune delle tante opere pittoriche ancora senza nome di questo periodo così fecondo della primo Rinascimento.

Bibliografia

- F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, in Firenze, Stecchi & Pagani, III, 1767-1774
- S. SALVINI, *Catalogo cronologico dei canonici della chiesa metropolitana fiorentina*, Firenze, per Gaetano Gambiagi Stampatore Granducale, 1782
- F. INGHIRAMI, *Memorie storiche per servire di guida all'osservatore in Fiesole*, Fiesole, Poligrafia Fiesolana, 1839
- M. GUALANDI, *Memorie originali di Belle Arti*, serie 4°, Bologna 1843
- G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, Presso Onorato Porri, II, 1854
- G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio: Pescia e i suoi dintorni; guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia, tip. Cino, 1854
- B. CELLINI, *Trattati dell'oreficeria e della scultura*, a cura di C. MILANESI, Firenze, Felice Le Monnier, 1856
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, scelte e annotate da 1872 G. MILANESI, Firenze, G. Barbera Ed. Tip., II, 1872
- F. BARGILLI, *La Cattedrale di Fiesole*, Firenze, Righi, 1883
- G. GAYE, *Carteggio Inedito di artisti dei secoli XIV, XXV, XVI*, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1889
- ANONIMO FIORENTINO, *Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella dei fiorentini*, a cura di K. FREY, Berlin, Grote, 1892
- G. BEANI, *La Sacrestia "de belli arredi": illustrazione sui reliquiari*, in «Bulettno storico Pistoiese», III, 1-2 (1901), pp. 41-45
- A. MELANI, *Il reliquiario di San Jacopo apostolo nel Duomo di Pistoia*, in «Arte e storia», XXI (1902), pp. 69-70
- G. MAGHERINI-GRAZIANI, *Il Rinascimento a Città di Castello: memoria letta nella tornata del 26 settembre 1901*, Spoleto, Tip. A. Ragnoli, 1902
- O. GIGLIOLI, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze, Lumachi, 1904
- P. BACCI, *Gli orafi fiorentini e il 2° riordinamento dell'altare d'argento di S. Iacopo. Un garzone pistoiese nella bottega del Ghiberti. Documenti dal 1394 al 1444*, estratto da «Bulettno Storico Pistoiese», VII (1905), nn. 3-4, pp. 97-118
- C. VON FABRICZY, *Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole*, in «Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen», 29, 28 (1908), pp. 1-28
- L. VENTURI, *La Storia dell'arte italiana: La scultura del Quattrocento*, Milano, Hoepli, VI, 1908
- O. SIRÉN, *Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti: Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo*, «L'arte», XI (1908), pp. 179-196
- G. POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'Opera*, Berlin, I, 1909 (Rist. anastatica con note a cura di Margaret Haines, Firenze, Edizioni Medicea, 1988)
- A. CHITI, *Pistoia*, Pistoia, Pagnini, 1910
- A. VON SCHMARSOW, *Juliano Florentino, ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia*, Leipzig, Teubner, 1911
- O. GIGLIOLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1911
- P. BACCI, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, Firenze, Gonnelli, 1912
- Cipriano di Bartolo (ad vocem)*, in Thieme Becker *Künstler Lexikon*, 1925, XVIII, p. 271
- I. GONFIANTINI, *Pistoia artistica*, Pistoia, A. Pacinotti, 1927

- Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, catalogo della mostra (Firenze, Convento di San Marco, 1933), Firenze, Tipografia Classica, 1933
- F. ROSSI, *La mostra del tesoro di Firenze sacra: le oreficerie*, in «Bollettino d'arte», XXVII, 3° Ser. (1933/1934), pp. 214-235
- U. MIDDELDORF, *Zur Goldschmiedekunst der toskanischen Frührenaissance*, in «Pantheon», XVI (1935), pp. 279-282
- R. PIATTOLI, *Il monastero del Paradiso presso Firenze nella storia dell'arte del primo Quattrocento*, in «Rivista d'Arte», XVIII (1936), pp. 287-309
- R. KRAUTHEIMER, *Ghibertiana*, in «The Burlington Magazine», LXXI, 412 (1937), pp. 68-80
- M. GUALANDI, *Memorie originali di Belle Arti*, serie 4°, Bologna, 1843
- L. Ghiberti, *I Commentari, Libro secondo*, a cura di OTTAVIO MORISANI, Napoli, Ricciardi, 1947
- R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti and master Gusmin*, in «The Art Bulletin», XXIX (1947), pp. 25-35
- Mostra d'Arte Sacra Antica*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo del Comune, 1950), Pistoia, Camera di commercio, 1950
- G. MARCHINI, *Note brevi su inediti toscani*, in «Bollettino d'Arte», XXXVII (1952), pp. 173-185
- C.L. RAGGHIANI, *Aenigmata pistoriensia*, in «Critica d'Arte», I, 5 (1954), pp. 423-438
- S. FERRALI, *La mostra dell'arredamento liturgico in Cattedrale*, in «Bullettino storico Pistoiese», LVII, 2 (1955), pp. 46-49
- M. SALMI, *Lorenzo Ghiberti e Mariotto di Nardo*, in «Rivista d'Arte», XXX (1955), pp. 147-152
- L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo. I. Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento*, Roma, Desclée & C. Editori Pontifici, 1958 (traduzione di Angelo Mercati), p. 230
- U. PROCACCI, *Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori nel Corso degli Adimari nel XV secolo*, in «Rivista d'Arte», XXXIV, Ser. 3 (1959), pp. 3-70
- A. SARTORI, *Il reliquiario della lingua di S. Antonio di Giuliano da Firenze*, in «Rivista d'arte», XXXIV (1959), pp. 123-149
- Mostra d'arte sacra antica*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo-20 aprile 1961), Firenze, Tipografia S.T.I.A.V., 1961
- A. SARTORI, *I reliquiari della lingua di S. Antonio*, in «Il Santo», III, 1 (1963), pp. 31-61
- G. MARCHINI, *Ghiberti 'ante litteram'*, in «Bollettino d'Arte», L (1965), pp. 181-193
- L. BELLOSI, *Il Maestro della Crocifissione Griggs: Giovanni Toscani*, in «Paragone Arte», XVII, 193 (1966), pp. 44-58
- G. BRUNETTI, *Ghiberti*, Firenze, Sansoni, 1966
- J.T. PAOLETTI, *The Siena Baptistry font: a study of an early Renaissance collaborative program*, 1416-1434, Yale University, Diss., 1967
- M. BOSKOVITS, *Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardo-gotico a Firenze negli anni intorno al 1400*, in «Antichità viva», VII, 6 (1968), pp. 21-31
- Museo diocesano di Pistoia*, a cura di M. CHIARINI, Firenze, ed. Arnaud, 1968
- L. BECHERUCCI, *Il pastorale Corsini*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, a cura di L. BECHERUCCI-G. BRUNETTI, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze-Electa, s. d. ma 1969, II, pp. 245-246
- L. BECHERUCCI, *Reliquiario di due falangi di un dito di San Giovanni Battista*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, a cura di L. BECHERUCCI-G. BRUNETTI, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze-Electa, s. d. ma 1969, II, p. 240
- G. BRUNETTI, *Il reliquiario di San Filippo*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, a cura di L. BECHERUCCI-G. BRUNETTI, Firenze-Milano, Cassa di Risparmio di Firenze-Electa, s. d. ma 1970, II, p. 240
- U. MIDDELDORF, *Additions to Lorenzo Ghiberti's work*, in «The Burlington Magazine», CXIII (1971), pp. 72-79
- A. MOLHO, *Florentine public finances in the early Renaissance*, Cambridge, Harvard University Press, 1971
- L. MONTORBIO, *L'attività padovana dell'orafa scultore Giuliano da Firenze (1430-1438)*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», 3, 83.1970/71, pp. 271-285

- G. MARCHINI, *L'altare argenteo di S. Iacopo e l'oreficeria gotica a Pistoia*, in *Il Gotico a Pistoia nel suo rapporto con l'arte gotica italiana*, Atti del convegno (Pistoia, Centro italiano di studi di storia dell'arte, 24-30 aprile, 1966), Pistoia, Tip. Centenari, 1972, pp. 135-147
- V. HERZNER, *Donatello und Nanni di Banco: die Prophetenfiguren für die Strebepfeiler des Florentiner Domes*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVII, 1 (1973), pp. 1-28
- L. GAI, *Per la cronologia di Donatello: un documento inedito del 1401*, in «Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII (1974), pp. 355-357
- M. BERNOCCHI, *Le monete della Repubblica Fiorentina*, Firenze, Olschki, II, 1975
- M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, Edam, 1975
- A. PAOLUCCI, *Il tesoro di Santa Maria dell'Impruneta*, in «Città e Regione», I, gennaio (1976), pp. 64-69
- A. SARTORI, *Documenti per la storia del Santo a Padova*, Vicenza, Pozza, 1976
- G. TANTURLI, *Antonio Manetti, 'Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da «La novella del Grasso»*, a cura di D. DE ROBERTIS e note di G. TANTURLI, Milano, 1976
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI. Commento secolare di P. BAROCCHI, Firenze, S.P.E.S., II, 1976
- A. GUIDOTTI, *La 'matricola' di Ser Brunellesco orafo*, in «Prospettiva», 9 (1977), pp. 60-61
- A. GUIDOTTI, *Gli orafi e l'oreficeria a Firenze dalle origini al XV secolo attraverso i documenti d'archivio: posizione sociale ed economica, organizzazione del mestiere*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno, 1977) a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Firenze, S.P.E.S., 1977, pp. 175-176
- A. GUIDOTTI, *Orafi illustri immatricolati: Filippo di Ser Brunellesco*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno, 1977) a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Firenze, S.P.E.S., 1977, pp. 174-175
- D. LISCIA BEMPORAD, *Crocifisso*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno, 1977) a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Firenze, S.P.E.S., 1977, pp. 390-391
- D. LISCIA BEMPORAD, *Tesori della Diocesi di Fiesole, in L'origine della diocesi fiesolana e di alcuni suoi tesori di oreficeria*, catalogo della mostra (Fiesole, chiesa di Sant'Alessandro, luglio 1977), Fiesole, Tipografia del Comune, 1977, senza numerazione ma pp. 8-22
- A. PAOLUCCI, *Mostra di oreficerie sacre restaurate nella Basilica di Santa Maria dell'Impruneta*, in «Prospettiva», XI (1977), pp. 86-87
- A. GUIDOTTI, *L'artista nella società fra Tre e Quattrocento*, in *Lorenzo Ghiberti 'materia e ragionamenti'*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia-Museo di San Marco, 18 ottobre 1978-31 gennaio 1979), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 265, 266
- A. GUIDOTTI, *L'artista nella bottega fra Tre e Quattrocento*, in *Lorenzo Ghiberti 'materia e ragionamenti'*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia-Museo di San Marco, 18 ottobre 1978-31 gennaio 1979), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 268-269
- G. NUNZIATI, *Dati storici e critici*, in *Lorenzo Ghiberti 'materia e ragionamenti'*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia-Museo di San Marco, 18 ottobre 1978-31 gennaio 1979), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 82-88
- A. PAOLUCCI, *Ghiberti orafo: l'arte al servizio della liturgia*, in *Ghiberti e la sua arte nella Firenze del Tre-Quattrocento*, ciclo di conferenze organizzato dallo Studio Teologico per Laici di Santa Croce e della rivista «Città di vita» in collaborazione con la chiesa fiorentina (Firenze, Santa Croce, 21-29 ottobre 1978) a cura di M.G. ROSITO, Firenze, Edizioni Città di Vita, 1979, pp. 115-133
- J. BECK, *Ghiberti giovane e Donatello giovanissimo*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze 18-21 ottobre 1978), Firenze, Olschky, 1980, pp. 111-134
- G. BRUNETTI, *Lorenzo Ghiberti orafo*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 18-21 ottobre 1978), Firenze, Olschki 1980, I, pp. 223-244
- M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Proposte per Vittore Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento,

- 18-21 ottobre 1978), Firenze, Olschki, 1980, pp. 245-265
- R. KRAUTHEIMER (in collaborazione con T. KRAUTHEIMER-HESS), *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton University Press, [1956] 1980
- A. GUIDOTTI, *Gli smalti in documenti fiorentini fra XIV e XV secolo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, III, Ser. 14, 2 (1984), pp. 621-688
- L. GAI, *L'altare d'argento di San Jacopo nel Duomo di Pistoia*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1984
- F. FALLETTI-E. SPALLETTI, *Museo della Cattedrale di San Zeno. Guida breve*, Pistoia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1986
- G. RONCAGLIA, *Un inventario di beni mobili della chiesa plebana di S. Maria dell'Impruneta*, in «Rivista d'Arte», XXXVIII, s. IV, 2 (1986), pp. 277-286
- G. BRUNETTI, *Oreficeria del Quattrocento in Toscana*, in «Antichità Viva», XXI, 4, (1987), p. 21
- S. CAROBBI, *Smalti fiorentini del Quattrocento: la croce di Pietrabuona*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII, supplemento (1987), pp. 57-60
- A. GUIDOTTI, *Del Vagliente Antonio (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Edizioni dell'Enciclopedia Treccani, 1990, XXXVIII, pp. 381-383
- J. POPE HENNESSY, *Donatello Sculptor*, New York-London-Paris, Abbeville Press publishers, 1993
- G. RASPINI, *Il pesciatino Leonardo Salutati vescovo di Fiesole (145-1466)*, in *Atti del Convegno su personaggi nella storia della Valdinievole*, (Buggiano, Castello, 25 giugno 1994), Buggiano, ed. Comune di Buggiano, 1995, pp. 27-61
- R. CATERINA PROTOPISANI, *Il Museo di Santa Maria dell'Impruneta*, Firenze, CFR, 1996
- F. CAGLIOTI-D. GASPAROTTO, *Lorenzo Ghiberti, il "sigillo di Nerone" e le origini della placchetta "antiquaria"*, in «Prospettiva», LXXXV (1997), pp. 2-38
- S. BELLESI, *Ferrucci Simone (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Edizioni dell'Enciclopedia Treccani, 1997, XLVII, pp. 254-256
- A. GALLI, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. CASSINELLI, Milano, 1998, pp. 87-108
- Sotheby's*, catalogo di vendita, 8 luglio, 1998
- F.F. MANCINI, *Reliquiario del braccio di Sant'Andrea. 2 Scultura e arti decorative*, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello*, a cura di F.F. MANCINI, Perugia, Electa editori umbri associati, 1998, pp. 67-73
- L. BONINGER, *Gli artigiani stranieri nell'economia e nella cultura fiorentina*, in *Arti fiorentine. La grande storia dell'Artigianato. Il Quattrocento*, a cura di F. FRANCESCHI-G. FOSSI, Firenze, Giunti, 1999, II, pp. 109-127
- A. CAPITANIO, *Scultura preziosa. Il Quattrocento orafa a Firenze*, in *Arti fiorentine. La grande storia dell'Artigianato. Il Quattrocento*, a cura di F. FRANCESCHI-G. FOSSI, Firenze, Giunti, 1999, II, pp. 251-276
- P. GAURICO-F. DIVENUTO-P. CUTOLO, *De Sculptura*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1999
- L. BELLOSI, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica in Toscana*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 25-26
- D. LISCIA BEMPORAD, *Nicola da Guardiagrele e Lorenzo Ghiberti. Il rapporto tra Firenze e l'Abruzzo nella prima metà del Quattrocento*, in «Medioevo e Rinascimento», XIV, ns XI (2000), pp. 167-183
- A. BENVENUTI, *Culto e agiografia dei santi raffigurati nel trittico di San Giovenale*, in *Masaccio. Il trittico di San Giovenale e il primo Quattrocento fiorentino*, a cura di C. CANEVA, Milano, Federico Motta Ed., 2001, pp. 183-189
- G. CHIAROT, *L'arte orafa a Padova. Opere, tecniche e norme dal Medioevo al Rinascimento*, Saonara (PD), Il Prato, 2001
- M. PICCIAU, *Giuliano di Giovanni da Poggibonsi (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Edizioni dell'Enciclopedia Treccani, LVI, 2001, pp. 749-753
- D. LISCIA BEMPORAD, *Il Busto di San Donato di Scozia alla Badia Fiesolana*, in *I volti della fede. I volti della seduzione*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 29-30 Maggio 2003) a cura di L. CASPRINI-D. LISCIA BEMPORAD-E. NARDINOCCHI, Firenze, ed. Polistampa, 2003, pp. 19-34
- L. GAI, *L'immagine nell'arte sacra con particolare riferimento alla produzione pistoiese*, in *Arte Sacra nei Musei della Provincia di Pistoia*, a cura di C. D'AFFLITTO-M.C. MASDEA, Firenze, Edifir, 2004, pp. 33-70

- Museo del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta. Guida alla visita del Museo e alla scoperta del territorio, a cura di C. CANEVA, Firenze, Polistampa, 2005
- A. GALLI, *Lorenzo Ghiberti*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2005
- L. BAGGIO, *Botteghe artigiane dal medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI, Saonara (PD), Il Prato, 2006
- G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Niccolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna*, Saonara (PD), 2006
- D. LISCIA BEMPORAD, *I punzoni per il fiorino sulla Porta del Paradiso: Michelozzo e Bernardo Cennini*, in «Medioevo e Rinascimento», XX, n. s., 17 (2006), pp. 227-243
- S. CHIDO, *Mariotto di Nardo di Cione (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Edizioni dell'Enciclopedia Treccani 2007, LXX, pp. 585-592
- A. GALLI, *Attorno al giovane Luca della Robbia, "ex aurifrice plastes"*, in *Luca della Robbia: il dialogo tra le arti nel Rinascimento*, cura di G. GENTILINI, Milano, Skira, 2009, pp. 19-25
- L. BOSCHETTO, *Ghiberti e i tre compari. Un nuovo documento sulla fusione dei telai della seconda porta del Battistero*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIII, 1 (2009-2010), pp. 145-149
- «*Memorie della chiesa e convento*» della SS. Annunziata di Firenze di p. Filippo M. Tozzi dei Servi di Maria, a cura di E. CASALINI-P. IRCANI MENICINI, Firenze, Convento della SS. Annunziata, 2010
- A. FRANCI, *Giuliano di Nofri scultore fiorentino*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLV, 3 (2001), pp. 431-468
- F. LUCCHINI, «*Dissecta membra*»: circolazione di reliquie e reliquiari al Santo nel primo Quattrocento, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di Santo Antonio di Padova nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Padova, 25-26 settembre 2009) a cura di L. BERTAZZO-G. BALDISSIN MOLLI, Padova, Centro di Studi Antoniani, 2010, pp. 204-324
- G.M. RADKE, *Lorenzo Ghiberti e la sua bottega*, in *La porta del Paradiso. Dalla bottega di Lorenzo Ghiberti al cantiere del restauro*, a cura di A. GIUSTI-G.M. RADKE, Firenze, Giunti, 2012, pp. 58-67
- «*Ghirlandaria*». Un libro di ricordi della famiglia Ghirlandaio, a cura di L. VENTURINI, con introduzione e note al manoscritto di N. BALDINI, Firenze, S.P.E.S., 2013 (in corso di stampa)

COLLANA ARTI DEL FUOCO

1. *Il gusto esotico nella manifattura di Doccia*

a cura di *Laura Casprini Gentile e Dora Liscia Bemporad*

2. *Artisti per Doccia*

a cura di *Laura Casprini Gentile e Dora Liscia Bemporad*

3. *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*

Dora Liscia Bemporad

Finito di stampare in Italia nel mese di marzo 2013
da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)
per conto di Edifir-Edizioni Firenze



ISBN 978-88-7970609-4



9 788879 706094

€12,00