

Nel cantiere del Ghiberti.  
Un concorso singolare

DORA LISCIA BEMPORAD

La bottega di Lorenzo Ghiberti è stata per almeno tre generazioni la fucina dove si formarono i maggiori artisti della prima metà del Quattrocento, eredità che continuò ben oltre la morte del Maestro, imprimendo un segno inconfondibile sui suoi allievi.<sup>1</sup> I collaboratori ufficiali citati nei contratti stipulati tra Lorenzo e l'Arte di Calimala non furono i soli che si educarono alla sua ombra e anche coloro la cui partecipazione durò uno spazio relativamente breve ebbero modo di accogliere i suoi insegnamenti e di subire la sua indiscussa autorità.<sup>2</sup> Alla luce del ruolo di Ghiberti nelle vicende artistiche del Quattrocento devono essere interpretati i punzoni che sono stati scoperti sulla parte posteriore dell'anta di destra in occasione del lungo lavoro di restauro della Porta del Paradiso.<sup>3</sup> Delle oltre quaranta figure tra le più varie, la maggior parte si trova sul telaio, particolarmente nella parte centrale ed alta; gli altri sei punzoni sono stati rilevati sulle zone retrostanti le formelle.<sup>4</sup> Le stampigliature accostate in una sorta di puzzle risultano essere per lo più parti del diritto e del rovescio del fiorino, rispettivamente, il giglio e il san Giovanni Battista, patrono di Firenze e solo poche, di uno dei suoi sottomultipli, ossia il soldino.<sup>5</sup> Troviamo, dunque, gigli, fiori, scudi con emblemi araldici, piccoli ganci dal fondo seghettato, la figura di san Giovanni (fig. 1) o parti del suo corpo (testa, busto, braccia, gambe) impresse separatamente ed in diverse varianti,

insieme ad una serie di cerchi intersecantisi tra di loro, incisi in alto a sinistra del telaio.

Fin dal suo nascere nel 1242 il fiorino non mutò sostanzialmente salvo per piccoli particolari che, tuttavia, sono stati utili per individuare con una buona approssimazione il tempo in cui sono state effettuate le impressioni sulla Porta.<sup>6</sup> La spiegazione di questa frammentazione dei diversi particolari risiede nella tecnica tradizionalmente usata per battere le monete e le medaglie, metodo che è stato esaurientemente illustrato sia da Giorgio Vasari, nella introduzione alle *Vite*,<sup>7</sup> sia da Benve-



1. Michelozzo (attribuito), *San Giovanni Battista*.

nuto Cellini, nel suo *Trattato dell'oreficeria*.<sup>8</sup> Il procedimento consisteva nell'intagliare i "ferri" (piccoli scalpelli in acciaio), ad una delle cui estremità si ricavano in rilievo, dunque in positivo, le diverse parti di un soggetto; i ferri poi lasciavano un'impronta in negativo sui due coni di acciaio: quello superiore, detto *torsello*, che riceveva un colpo secco e forte direttamente dal martello nella fase di battitura della moneta, quindi era sottoposto a maggiori traumi, recava l'immagine meno complessa, quello inferiore, detto *pila*, normalmente incastrato nell'incudine, recava la figura più articolata. Tra i due coni veniva interposto il pezzo di metallo più o meno prezioso, già ritagliato in forma. Per ottenere le immagini da trasferire sulla moneta si imprimevano i particolari, mediante i vari ferri, l'uno dopo l'altro sia sul *torsello*, sia sulla *pila*, comprese le membra delle figure, le lettere, che formavano parole o frasi, i simboli, gli stemmi e persino la cornice perlinata (fig. 2). Gli addetti erano orafi, gli unici ad avere le capacità tecniche per portare a buon fine tale delicato incarico.<sup>9</sup> Nel tempo la battitura delle monete usurava i coni che venivano rinnovati utilizzando i medesimi ferri. Poiché, come si è detto, sia le figure sia le lettere delle iscrizioni erano impresse separatamente, sono comprensibili le leggere varianti che riscontriamo sulle monete; questo

nonostante che si utilizzassero gli stessi ferri e che l'intagliatore di coni si servisse di una traccia ottenuta con cerchi concentrici incisi che formavano una sorta di griglia (diversa ovviamente nel diritto e nel rovescio), che serviva da guida per inserire ogni particolare (fig. 3).<sup>10</sup> Sul telaio ne sono stati rilevati tre, di cui due identici, con un cerchio nel cui centro si incontrano quattro semicerchi, il terzo a forma di margherita a dodici petali.

A questo punto possiamo solo proporre ipotesi sui motivi per i quali tali punzoni sono stati impressi in così largo numero sulla Porta e perché Ghiberti lo abbia permesso. Se queste congetture risultassero attendibili, ci aiuterebbero a situare in un periodo estremamente ristretto l'esecuzione del telaio iniziata nel luglio del 1439 e terminata dodici anni dopo.<sup>11</sup> È evidente che si poté imprimere i punzoni quando la Porta non era ancora montata sui cardini e giaceva distesa nella grande fonderia di fronte all'ospedale di Santa Maria Nuova. Nella questione, assai dibattuta, possono venire in soccorso per precisare la datazione anche i piccoli scudi araldici che sono presenti sia integralmente, sia con alcune loro parti che li compongono. Infatti era uso che accanto alla mano destra del san Giovanni fossero posti gli scudetti, appartenenti ai Signori e Ufficiali della Zecca, la cui elezione spettava per l'oro



2. Cornice della moneta e san Giovanni Battista.



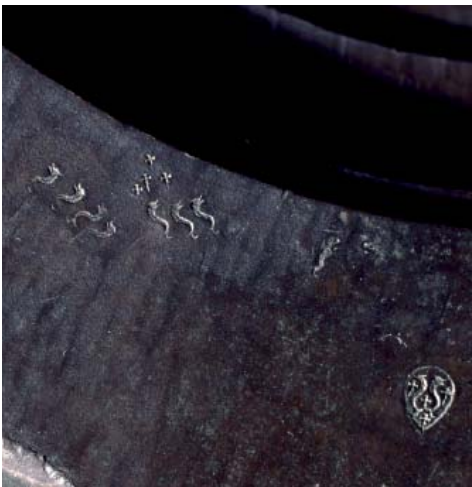
3. Traccia per la impressione sul conio delle varie parti del fiorino.

all'Arte di Calimala e per l'argento all'Arte del Cambio.<sup>12</sup> Essi avevano il compito di gestione e di controllo sull'operato della Zecca, ruolo di responsabilità che imponeva che la loro elezione fosse rinnovata di sei mesi in sei mesi per garantire imparzialità e per impedire contraffazioni.<sup>13</sup> Ciascuno utilizzava il proprio stemma familiare, così che è relativamente semplice accostare i nomi dei Signori e Ufficiali a quelli elencati nel *Libro della Zecca* che si iniziò a compilare, su iniziativa di Giovanni Villani, nel 1316.<sup>14</sup> I particolari che troviamo sul telaio conducono ai nomi di Carlo di Zenobio da Diaceto, signore della Zecca nel primo semestre del 1448, il cui stemma è «troncato d'oro e di nero al leone dell'uno nell'altro attraversato da un rastrello di rosso ai quattro pendenti»;<sup>15</sup> quello di Antonio di Andrea Pazzi, signore della Zecca nel secondo semestre del 1448, il cui stemma è «d'azzurro ai due delfini addossati d'oro accompagnati da cinque crocette rincrociate e fitte dello stesso» (fig. 4);<sup>16</sup> quello di Giovanni di Antonio Canigiani, signore della Zecca nel primo semestre del 1449, il cui stemma è «d'argento al crescente montante d'azzurro superato dal rastrello a quattro pendenti di rosso».<sup>17</sup> In quel breve arco di tempo vi fu il passaggio di consegne tra due intagliatori di ferri, ovvero Michelozzo di Bartolomeo, che cessò il suo ufficio con il primo semestre del

1448, e Bartolomeo Cennini, che gli *successse* il semestre successivo.

Michelozzo aveva cominciato il suo incarico presso la Zecca fiorentina nel 1410,<sup>18</sup> giovanissimo, a soli quattordici anni, essendo nato nel 1396, come emerge dalla portata al catasto del 1427.<sup>19</sup> Si deve la sua precoce fortuna ad una situazione familiare molto solida, essendo figlio di Bartolomeo di Gherardo, sarto di origine lionese, il quale poté fornire al figlio un'istruzione adeguata che, unita alle sue abilità di orafo, non sappiamo acquisita dove, gli procacciò appena quattordicenne un incarico di responsabilità quale era quello di intagliatore di con. Da questo lavoro, non particolarmente oneroso, ricavava la consistente cifra di 20 fiorini l'anno, motivo non secondario del suo attaccamento all'incarico, anche se non bilanciato da equivalente assiduità.<sup>20</sup> Si allontanò spesso da Firenze e, divenuto famoso, si caricò di una serie infinita di incarichi impegnativi che lo distraevano dal suo compito,<sup>21</sup> tra cui fin dal 1417 la collaborazione con Lorenzo Ghiberti all'esecuzione della Porta Nord del Battistero.<sup>22</sup> La fusione del grande telaio bronzeo era un compito di responsabilità che necessitava di competenze eccezionali, tanto che era andato a monte il primo tentativo. Dopo questo incidente, oneroso sia in termini di tempo che di denaro, Michelozzo fu affiancato da tre nuovi artefici, Domenico di Diveth, Iacop Ghaglieth e Nicolos Andrat, originari della Borgogna, non inclusi in alcuno dei contratti ufficiali stipulati con l'Arte di Calimala.<sup>23</sup>

Ritornato a Firenze da Venezia nel 1431, dove si era recato con Giuliano di Averardo de' Medici, riprese il lavoro alla Zecca, ma l'anno successivo gli fu affiancato un altro intagliatore, Tommaso Scarlattini, che lo sostituì quasi del tutto. Michelozzo figurava solo nominalmente nel ruolo, perché nello stilare la portata nel 1433 non fa alcun riferimento allo stipendio per il proprio lavoro. Le successive intercessioni a suo favore non avevano avuto alcun esito, anche perché il rapporto con i consoli della Zecca si *era* ulteriormente *deteriorato* a causa dei viaggi a Lucca, a Roma e a Montepulciano, che ne rendevano estremamente discontinua la presenza a Firenze.<sup>24</sup> Tuttavia, il 27 novem-



4. Stemma di Antonio di Andrea de' Pazzi.

bre del 1433 i consoli della Zecca reintegrarono Michelozzo nel ruolo di intagliatore di coni, pur affiancato da Tommaso Scarlattini,<sup>25</sup> e di nuovo “per deficiencia” nel 1441.<sup>26</sup> Da questo momento in poi il *Libro della Zecca* documenta costantemente la sua attività fino al 1448. Sia nelle portate al catasto, sia in molti altri documenti, l'appellativo di intagliatore accompagna il nome di Michelozzo, nonostante la sua posizione sempre più precaria.

Nel frattempo aveva ripreso il lavoro a fianco di Ghiberti. Già è documentata la sua attività nella sua bottega al tempo della Porta Nord,<sup>27</sup> e quella svolta quando l'Arte di Calimala aveva deciso di finanziare la Porta del Paradiso, incarico durato appena due mesi e finito nel 1425, anno in cui Michelozzo formò una compagnia con Donatello durata fino al 1434. Tornò a fianco del maestro dal 1437 al 1442, non come allievo, ma in qualità di collaboratore con uno stipendio molto alto, ben 100 fiorini l'anno, la metà di quanto riscuoteva lo stesso Ghiberti, forse in virtù della abilità acquisita nella fusione del telaio, che nessun altro possedeva a Firenze; per i medesimi motivi nel 1445 ricevette, insieme a Luca della Robbia e a Maso di Bartolomeo, con i quali aveva formato una nuova compagnia, l'incarico di eseguire le porte bronzee della Sagrestia Nord di Santa Maria del Fiore commissionate dall'Opera del Duomo.<sup>28</sup>

Molto diversa è la biografia di Bernardo Cennini e il suo rapporto con la Zecca. Egli è stato uno dei più geniali e, per certi versi, poco noti orafi fiorentini.<sup>29</sup> Nacque nel 1415 e si immatricolò nell'Arte di Por Santa Maria il 4 settembre 1444 dopo aver giurato l'anno precedente, il 20 marzo.<sup>30</sup> La compagnia formata con Jacopo di Filippo da Bisticci si sciolse nel 1446, con un debito nei confronti di quest'ultimo di 102 fiorini.<sup>31</sup> Rimangono poche notizie sulla attività successiva fino al 2 aprile 1448 quando entrò nella bottega del Ghiberti per collaborare alla Porta del Paradiso, dove ricevette la paga di 15 fiorini.<sup>32</sup> È probabile che a quell'altezza cronologica, quando l'esecuzione delle formelle era ormai terminata, il suo compito fosse limitato al completamento della cornice per accelerare, vista la sua

esperienza di orafo e cesellatore, l'ultima fase, quando l'Arte di Calimala stava facendo forti pressioni sul Maestro per il rapido compimento della Porta. Egli non era un giovane allievo, ma un orafo già più che trentenne, nella piena maturità, ed è stato scelto per questo motivo dal Ghiberti. Michelozzo se ne era andato da cinque anni; Benozzo Gozzoli, il cui ruolo nella bottega non è ancora ben chiaro, era entrato il 2 gennaio 1444 con una paga molto alta, ben 60 fiorini, ma si ritiene, allo stato attuale delle ricerche, che non fosse in grado, a causa della sua formazione e dell'esperienza maturata esclusivamente nel campo della pittura, di intervenire con competenza nel lavoro di cesellatura e di rinettatura delle figure, mentre è plausibile che fosse impiegato per la doratura delle formelle.<sup>33</sup>

Bernardo Cennini, esperto nell'intaglio dei metalli, poté applicare la pratica acquisita presso la Zecca fiorentina per impiantare, insieme al figlio Domenico, una tipografia nei locali presi in affitto dalle suore domenicane in via della Scala.<sup>34</sup> Dalla prassi di imprime-re sul conio d'acciaio i ferri recanti i singoli particolari che, una volta composti insieme, concorrevano a riprodurre una figura o una scritta, gli dovette venire l'idea di velocizzare la scrittura di libri mediante caratteri mobili. Non è da escludere che avesse già avuto sentore dell'invenzione di Johann Gutenberg e degli altri stampatori tedeschi che lo hanno preceduto o affiancato, senza tuttavia conoscerne l'applicazione, che con ogni probabilità inventò autonomamente, contando sul proprio intuito.<sup>35</sup> Insieme ad uno dei figli, allora di venticinque anni, pubblicò tra il 1471 e il 1472 il primo libro stampato a Firenze, il *M. Servii Honorati commentarii in Virgilio Opera*,<sup>36</sup> dove nell'epigrafe apposta alla fine della *Bucolica*, recante la data 1472, egli definisce Domenico *filius egregiae indolis adolescens*.<sup>37</sup> L'incarico alla Zecca garantiva un discreto stipendio a Bernardo e a Domenico, che subentrò al posto del padre nel primo semestre del 1475.<sup>38</sup> Due anni dopo, il 6 ottobre del '77, questi si immatricolò all'Arte con il beneficio del padre,<sup>39</sup> formando contemporaneamente una compagnia con un altro orafo.<sup>40</sup> Domenico continuò



5. Bernardo Cennini (attribuito), *San Giovanni Battista e parti del giglio*.

il suo lavoro di intagliatore di conii fino al secondo semestre del 1498, poiché già nel primo del successivo non risultava nei ruoli.<sup>41</sup>

La ricostruzione dell'attività di Michelozzo e di Bernardo Cennini come intagliatori di conii e della loro collaborazione con Ghiberti può essere utile per suddividere la paternità dei punzoni rilevati sulla cornice della Porta. Infatti, una serie di immagini è riferibile al fiorino che ancora veniva coniato quando Michelozzo era intagliatore per la Zecca. Si tratta della tipologia di san Giovanni Battista in uso nel 1446, con il mantello agganciato sul petto e una tunica stretta in vita, che presenta solamente lievi modifiche rispetto all'immagine rilevata nel fiorino in corso. È di Bernardo Cennini l'immagine simile alla precedente, utilizzata a partire dal 1449, ma che si differenzia per piccoli dettagli, come i capelli raccolti in ciocche, la tunica più drappeggiata e leggermente più ampia, la muscolatura accentuata, una differente positura delle gambe (fig. 5).<sup>42</sup>

Gli altri punzoni, o parti di essi, presentano varianti della figura del santo in piedi, secondo l'iconografia più tradizionalmente

consegnataci dall'arte del Quattrocento, ovvero vestito dell'abito di pelliccia, con la croce tenuta nella mano sinistra e la destra con l'indice puntato verso l'alto e sono attribuibili a Michelozzo.<sup>43</sup> In un'altra serie di punzoni troviamo sia diverse prove della veste di pelliccia, con la cintura ed un ampio mantello che si gonfia sulle spalle, sia le prove di braccia, più corpose e meno stilizzate, e di visi, volti maggiormente di tre quarti rispetto non solo a quelli assolutamente frontali del Battista del fiorino, che egli stesso aveva intagliato fino al 1448, ma anche delle altre figure presenti sul telaio che possiamo ascrivere alla sua mano.

La sua proposta, forse troppo moderna, non fu accolta, salvo poi essere adottata dallo stesso Bernardo Cennini, almeno nella veste di pelliccia, a partire dal 1461. Per questo motivo ritengo che uno dei punzoni con il san Giovanni Battista ancora abbastanza stilizzato, ma con la veste di pelliccia coperta dal mantello appuntato sul petto sia una variante proposta da Bernardo.<sup>44</sup>

Per suggerire una conclusione a questa vicenda conviene riassumere alcune date: il 2

aprile 1448 Bernardo Cennini entra a lavorare nella bottega del Ghiberti; il 25 marzo 1448, Michelozzo riceve l'incarico di intagliatore di coni per il primo semestre; il 25 settembre 1448 Bernardo Cennini gli succede; gli stemmi dei Signori della Zecca, sul telaio della Porta, coprono un arco di circa un anno e mezzo poiché vanno dal primo semestre del '48 al primo del '49, iniziato il 25 marzo di quell'anno. Sappiamo che il signore della Zecca era scelto alternativamente tra i banchieri del Foro vecchio e del Foro nuovo ma, anche se ci si era accordati preventivamente e non palesemente sul nome del successore, è improbabile che addirittura un anno prima se ne potesse conoscere l'identità. Poiché l'ultimo stemma di un signore della Zecca in ordine cronologico è di Giovanni di Antonio Canigiani, eletto nel primo semestre del 1449, l'impressione dei punzoni non può essere avvenuta altro che intorno all'inizio di aprile di quell'anno. I contendenti per ottenere l'incarico di intagliatore, come abbiamo visto ambito per lo scarso impegno che richiedeva (si trattava di pochi giorni l'anno), erano Michelozzo, ormai invisato a Calimala per le continue assenze e per la scarsa assiduità, e Bernardo, meno noto del rivale, ma probabilmente più affidabile. In questa tenzone, Ghiberti potrebbe essere stato scelto per fare da arbitro nel difficile frangente, poiché conosceva i meriti e i difetti di ciascuno, avendo avuto modo di valutarne le capacità durante il lavoro delle porte. Michelozzo ha giocato l'ultima carta con una soluzione non più in linea con quanto egli stesso aveva fatto quando ricopriva l'incarico, ispirandosi ad un'altra iconografia, altrettanto nota, che si trova anche sulla legatura trecentesca del *Fiorinaio*.<sup>45</sup> Tale soluzione gli permetteva di esprimere le sue capacità di modellare il metallo, di conferire alla linea una maggiore incisività e di meglio esprimere il suo stile secco e vigoroso. Tentò di imprimere anche nel giglio una dinamica più fantasiosa e ricca, rendendolo frastagliato nei particolari in netto contrasto con la compostezza degli altri gigli conformi alla tradizione che era invalsa a Firenze fin dal XII secolo e che si trovano riprodotti su tutti gli atti pubblici del Comune e su moltissimi edifici.

In alternativa a questa spiegazione potremmo pensare che tutti i punzoni siano stati eseguiti da Bernardo Cennini, il quale avrebbe adoperato anche quelli usati dal suo predecessore, quindi da Michelozzo; infatti nel caso di usura dei coni si ricorreva ai punzoni già esistenti fino a quando, a loro volta, questi non si fossero deteriorati, con l'eccezione del punzone con l'emblema del signore della Zecca che veniva rinnovato continuamente. Ma il fatto che ci sia tra le immagini impresse lo stemma di Carlo di Zenobio da Diacceto in carica nel semestre in cui Michelozzo era ancora attivo presso la Zecca induce a ritenere la prima proposta come quella valida. Tuttavia la questione è estremamente intricata e non dobbiamo chiudere le porte ad altre ipotesi.

Nel caso che i punzoni appartengano a due mani diverse, è intuibile il ruolo che ha avuto Lorenzo Ghiberti. Egli conosceva bene ambedue i concorrenti, anche se i suoi rapporti con Michelozzo non furono sempre sereni e si erano ormai interrotti da sette anni. Michelozzo era un artista più che affermato, in una condizione economica agiata, poiché la moglie Francesca Galigari gli aveva portato una dote di ben 425 fiorini d'oro che lo toglievano da ogni problema di sussistenza; inoltre, i numerosi incarichi di architetto, ottenuti in parte con i buoni uffici di Cosimo il Vecchio, lo avevano reso uno dei maggiori protagonisti della Firenze rinascimentale. Nel 1446, oltre a essere stato incaricato di eseguire le porte della Sagrestia Nord del Duomo, dopo la morte di Brunelleschi era divenuto capomastro della fabbrica.<sup>46</sup> Michelozzo, protetto dai Medici era un artista famoso, Bernardo assai meno. Solamente Ghiberti, con l'autorevolezza del ruolo di anziano maestro e di capo della bottega in cui ambedue gli artisti avevano lavorato, poteva emettere un giudizio accolto senza contestazioni. Non sappiamo neppure se sia stata l'Arte di Calimala, come abbiamo visto coinvolta in ambedue le imprese, a scegliere il campo neutro della bottega della Porta del Paradiso, oppure siano stati i due contendenti. È certo che Ghiberti non avrebbe accettato di far imprimere tanti punzoni sul telaio della

“sua” Porta, se non avesse avuto un ruolo nella faccenda e che nello stesso tempo l’Arte di Calimala fosse al corrente di quanto avveniva, se non addirittura la promotrice.

Bernardo ebbe l’incarico alla Zecca che tramandò poi al figlio Domenico, Michelozzo continuò la sua carriera certamente non penalizzato da questo incidente, tutto sommato, marginale. Forse trovò una piccola rivalse

nell’incarico che ebbe nel 1451 dalla stessa Arte di Calimala per completare con la statua del Battista il frontale dell’Altare d’argento per il Battistero di Firenze. Può essere questa la conferma che la porta destra dell’ultima fatica del Ghiberti abbia rappresentato il campo nel quale si scontrarono due generazioni di orafi e due modi antitetici di leggere la tradizione civica fiorentina.

Questo medesimo testo appare anche nel libro *Il Paradiso ritrovato. Il restauro della Porta del Ghiberti*, in c.d.s.

1 Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, in collaborazione con Trude Krautheimer-Hess, Princeton, N.J. 1956; Giovanna Biagiotti, *L’organizzazione della bottega del Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti: “materia e ragionamenti”*, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell’Accademia-Museo di San Marco, 1978-1979), a cura di Luciano Bellosi, Firenze 1978, pp. 289-290; Aldo Galli, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell’artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Roberto Cassinelli, Milano 1998, pp. 87-108; Carlo La Bella, *Ghiberti, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma 2000, pp. 695-705; Gary M. Radke, *Lorenzo Ghiberti: uomo d’affari, imprenditore e politico*, in Annamaria Giusti, Gary M. Radke, *La Porta del Paradiso. Dalla bottega di Ghiberti al cantiere del restauro* (pubblicato anche in inglese con il titolo *The Gates of Paradise from the Renaissance Workshop of Lorenzo Ghiberti to the Modern Restoration Studio*), Firenze 2012, pp. 58-67; Dora Liscia Bemporad, *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*, Firenze 2013.

2 Per le notizie e i documenti della Porta del Paradiso si fa riferimento a Krautheimer 1956, cit.

3 Le prime conclusioni relativamente all’identificazione dei punzoni sono state riferite in occasione del workshop, reso possibile dal fondamentale contributo della Andrew Mellon Foundation e organizzato dall’Opificio delle Pietre Dure, dal High Museum of Art e dal Metropolitan Museum of Art, che si è svolto a Firenze il 2 e il 3 febbraio 2006 e sono state successivamente pubblicate dalla scrivente (Dora Liscia Bemporad, *I punzoni per il fiorino sulla Porta del Paradiso. Michelozzo e Bernardo Cennini*, «Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell’Università di Firenze», XX/n.s. XVII, 2006, pp. 227-243).

4 Non si tratta di punzoni di garanzia, benché questi fossero imposti dalle Arti anche su metalli non nobili,

come vediamo talvolta su oggetti di ottone o di acciaio, documentati, questi ultimi, in un prezioso repertorio tuttora conservato presso l’Archivio di Stato di Firenze (ASFi, *Arte dei Fabbri*, n. 4). Generalmente gli statuti dell’Arte della Seta, o di Por Santa Maria, cui gli orafi si iscrivevano imponevano il marchio di garanzia sugli oggetti di oro e di argento perché ci fosse la possibilità di certificare l’avvenuto saggio che dichiarava la bontà del metallo, ovvero che la percentuale di metallo prezioso rispetto a quello di lega fosse conforme alle norme prescritte. I primi marchi reperiti su oggetti d’argento, quello dell’orafo e quello dell’Arte, sono stati rilevati per la prima volta a Firenze in un pezzo del 1487, il reliquiario di san Girolamo, opera di Antonio di Salvi; sono minuscoli simboli o lettere delle dimensioni di non più di un millimetro e mezzo, inseriti in un “campo” o stampigliati “fuori campo”, ma sempre di calibro costante. Per maggiori notizie sulla punzonatura a Firenze cfr. *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologia e marchi*, a cura di Dora Liscia Bemporad, 3 voll., Firenze 1992-1993.

5 Per le notizie relative alla moneta fiorentina cfr. Mario Bernocchi, *Le monete della Repubblica fiorentina. I. Il libro della Zecca*, revisione del testo, note e introduzione a cura di Renzo Fantappie, Firenze 1974; Mario Bernocchi, *Le monete della Repubblica fiorentina. II. Corpus Nummorum Florentinorum*, Firenze 1975; Id., *Le monete della Repubblica fiorentina. III. Documentazione*, Firenze 1976; Tim Parks, *Il Fiorino, immagine di Firenze nel Mondo*, in *Denaro e Bellezza: i banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2011-2012), a cura di Ludovica Sebregondi e Tim Parks, Firenze 2011, pp. 121-136.

6 I notai della Zecca nei loro documenti chiamano con poche variazioni i due lati rispettivamente *ex parte una imago beati Iohannis* ed *ex alia parte lilium comunis Florentie* (si veda Bernocchi 1974, cit., p. xvi, n. 3).

7 Giorgio Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, ... riviste et ampliate, 3 voll., in Fio-



renza, appresso i Giunti, 1568, ed. in Id., *Le Vite...* nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, I, p. 104: «*De' conii d'acciaio per fare le medaglie di bronzo o d'altri metalli, e come elle si fanno di essi metalli, di pietre orientali e di cammei.* Volendo fare le medaglie di bronzo, d'argento o d'oro come già le fecero gl'antichi, debbe l'artefice primieramente con punzoni di ferro intagliare di rilieuo i punzoni nell'acciaio indolcito a fuoco a pezzo per pezzo; come, per esempio, la testa sola di rilieuo ammassato in un punzone solo d'acciaio, e così l'altre parti che si commettono a quella. Fabbricati così d'acciaio tutti i punzoni che bisognano per la medaglia, si temprano col fuoco et in sul conio dell'acciaio stemperato, che debbe servire per cavo e per madre della medaglia, si va improntando a colpi di martello e la testa e l'altre parti a' luoghi loro. E doppo l'auere improntato il tutto, si va diligentemente rinettando e ripulendo e dando fine e perfezzione al predetto cavo che ha poi a servire per madre. Hanno tuttauolta usato molti artefici d'incavare con le ruote le dette madri, in quel modo che si lavorano d'incavo i cristalli, i diaspri, i calcidonii, le agate, gli ametisti, i sardonii, i lapislaz[z]uli».

8 Descrivendo la tecnica delle monete scrive: «In prima è son dua ferri, e quali stampano le monete, che l'un de' dua è chiamato pila, e l'altro è domandato torsello. La pila è in forma d'una ancudinetta, in su la quale s'intaglia quel che tu vuoi che la moneta getti; e l'altra parte che si domanda torsello, questo è cinque dita alto, et è della grossezza, in nella testa sua, che ha da essere la moneta che tu vuoi stampare ... Di poi farai di auere le tue seste, con che tu hai da segnare il circuito della granitura della moneta, che viene a appunto la grandezza che ha da essere la detta moneta. Di poi si piglia un altro paio di seste, con le quali tu segnerai dove hanno a stare le lettere, che vanno intorno alle monete ... Fatto che tu hai queste diligenzie, cioè segnato per le tue graniture il sito delle lettere, metti la tua pila in un grosso tassello di piombo ... E perché gli è di necessità di fare questi ferri secondo il bisogno che t'insegna l'opera che tu vuoi fare, volendo fare una testa fara'la di dua pezzi; e volendo fare un reverso poi alla tua moneta, dove vadino più figure, queste si fanno di molti pezzi, secondo il buon giudizio di quello che opera, perché sono stati alcuni che l'hanno fatte di pochi pezzi ... Piglierai le tua madri, o punzoni che noi diciamo, ... darà'gli un colpo con il martello ... Così in questo modo medesimo tu commetterai le figure con alcune manine, con alcune testoline, secondo il modo che t'insegna l'arte e la esperienza. Di poi commetterai tutte le altre cose, come s'è dire arme, contrassegni, facendo di auer fatto il tuo alfabeto di lettere bellissime, et il medesimo il tuo granito per far la granitura» (Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura* [1568], novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano per cura di Carlo Milanese, Firenze 1857, pp. 111-113).

9 Si veda Bernocchi 1976, cit., pp. 35-36.

10 Cfr. nota 8.

11 La data di inizio (Krautheimer 1956, cit., p. 374, doc. 59, p. 415, dig. 209) è integrata da una notizia di archivio fornita da Rolf Bagemihl, *La Porta del Paradiso e l'Arte di Calimala. Trascrizione e ricostruzione della documentazione originale relativa alla creazione della porta*, per conto della Mellon Foundation, 2004, di prossima pubblicazione, che porrebbe intorno al 1445 il getto del telaio.

12 I Signori della Zecca erano scelti alternativamente tra i banchieri del Foro vecchio e del Foro nuovo (si veda Bernocchi 1976, cit., pp. 5-6).

13 Ivi, pp. xvii-xix.

14 ASFi, *Ufficiali della moneta, poi Maestri di Zecca*, I. Il *Fiorinaio* offre un quadro completo delle monete coniate dalla Zecca fin dalle origini.

15 Bernocchi 1975, cit., p. 368.

16 Ivi, p. 369.

17 *Ibid.*

18 Ivi, p. 291. L'artista è definito "Michelozzo di Borgognone".

19 *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti da Giovanni [Johann Wilhelm] Gaye, 3 voll., Firenze 1839-1840, I (1839), pp. 117-118: «Io Michelozzo sono alla zecca intagliatore de ferri delle monete, cioè di choniare, per sei mesi per volta e arragione d'anno ne trago fior. 20».

20 Per le notizie relative all'attività di intagliatore di "ferri" alla Zecca di Firenze cfr. Milanese 1906, cit., II, p. 432, n. 1; Bernocchi 1976, cit., p. 31; Harriet McNeal Caplow, *Michelozzo*, 2 voll., New York 1977, I, p. 50; Miranda Ferrara, Francesco Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, prefazione di Franco Borsi, Firenze, 1984, pp. 11, 16-17, 19, 20, 23.

21 Dal dicembre del 1330 era a Venezia insieme a Giuliano de' Medici, il quale scriveva al padre Averardo, pregandolo di intercedere presso Andrea de' Pazzi, signore della Zecca per l'Arte di Calimala, perché mantenesse a Michelozzo l'incarico, adducendo come giustificazione il desiderio dello stesso Giuliano di portarlo con sé a Verona.

22 Per maggiori notizie cfr. Gerardo Doti, Michelozzi, Michelozzo (Michelozzo di Bartolomeo), in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 257-263.

23 Luca Boschetto, *Ghiberti e i tre "compari": un nuovo documento sulla fusione dei telai della seconda porta del Battistero*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», LIII, 2009, pp. 145-149; Liscia Bemporad 2013, cit., pp. 31-32.

24 Ferrara-Quinterio 1984, cit., pp. 16-17.

25 Ivi, p. 19.

26 Ivi, p. 23.

27 *Carteggio inedito d'artisti* 1839, cit., pp. 117-118.

28 Caplow 1977, cit., pp. 428-437; Margaret Haines, *La Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, introduzione di Giuseppe Marchini, traduzione di Laura Corti, Firenze 1983, pp. 122-126.

29 La maggior parte delle notizie sulla vita di Bernardo sono state pubblicate da Federigo Fantozzi, *Notizie*

*biografiche originali di Bernardo Cennini, orafò fiorentino, primo promotore della tipografia in Firenze*, Firenze 1839, pp. 22-23; Bruno Santi, *Bernardo Cennini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma 1979, pp. 563-565. Fondamentale è anche l'articolo di Doris Carl, *Il contratto per una compagnia orafa tra Betto di Francesco di Duccio e Bernardo Cennini*, «Rivista d'Arte», s. IV, XXXVII, 1984, pp. 189-202.

30 Pagò dieci fiorini per la tassa poiché il padre era beccaio, dunque non era iscritto all'Arte, presentando la documentazione di un apprendistato non meglio identificato (ASFi, *Arte della Seta o di Por Santa Maria*, n. 8, c. 214r). Da altri documenti sappiamo che prima entrò in bottega di Giovanni Piacente, setaiolo, e successivamente cominciò la sua attività di setaio.

31 Fantozzi 1839, cit., pp. 9-10.

32 Krautheimer 1956, cit., pp. 265, 419, dig. 626.

33 In occasione della stipula dell'accordo per la compagnia con il setaiolo Betto di Francesco di Duccio, si stabilì che gli erano concessi ogni anno quindici giorni «per poter andare a lavorare i ferri alla Zeccha», senza dover considerare il guadagno come introito della bottega da dividere con il socio. Questi quindici giorni gli sarebbero spettati comunque, anche se il lavoro di intagliatore di conii lo avesse occupato per un tempo inferiore, persino un solo un giorno per intagliare «due ferri all'entrare dei nuovi signori» (Carl 1984, cit., p. 190). Il documento si riferisce esplicitamente agli scudetti con gli emblemi dei Signori della Zecca, che si avvicendavano di sei mesi in sei mesi. In quel caso, ai punzoni vecchi utilizzati per raffigurare il san Giovanni Battista e il giglio bastava aggiungere lo stemma per adeguare il fiorino alla nuova situazione. Diversa era la posizione di Michelozzo nei rapporti contrattuali con Donatello, poiché quando strinse una compagnia con il maestro nel 1425, si decise che egli avrebbe dovuto versare i venti fiorini l'anno dello stipendio come intagliatore di conii nelle casse della società (Caplow 1977, cit., p. 648).

34 Giuseppe Ottino, *Di Bernardo Cennini dell'arte della stampa in Firenze nei primi cento anni dall'invenzione di essa. Sommario storico con documenti inediti*, Firenze 1871; Santi 1979, cit.

35 Fantozzi 1839, cit., pp. 21-22.

36 George Francis Hill, *Domenico Cennini*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme e Felix Becker [poi Fred C. Willis, Hans Vollmer], 37 voll., Leipzig 1907-1950, VI (1912), p. 283.

37 Fantozzi 1839, cit., pp. 22-23. L'invenzione, o l'importazione, della tecnica dei caratteri mobili da stampa non decretò la sua fortuna, poiché la tipografia sopravvisse stentatamente soprattutto per l'ostilità del mondo degli umanisti che vedevano nella sua applicazione una decadenza rispetto alla tradizione degli splendidi codici miniati usciti dalle mani dei copisti e miniatori fiorentini.

38 Cellini, citato alla nota 8, scrive in maniera molto lusinghiera della famiglia Cennini. Riferendosi a Bastia-

no, il figlio di Domenico (erroneamente lo indica come figlio di Bernardo) scrive: «Bastiano di Bernardetto Cennini fu orrefice, et ancora costui lavorò molto universalmente. Li suoi antichi e lui feciono molti anni le stampe delle monete dalla città di Firenze insino a che fu fatto duca Alessandro de' Medici, nipote di papa Clemente. Questo Bastiano nella sua giovinezza lavorò molto bene di grosseria e di cesello: e veramente che questo fu un valente praticone. E se bene io di sopra dico di non volere ragionare di praticonacci, qui bisogna distinguere da quegli che erano praticonacci, a quegli che io chiamo buoni praticoni, perché questi sono degni di lode» (p. 8).

39 ASFi, *Arte della Seta o di Por Santa Maria*, n. 9, c. 33v.

40 Girolamo Mancini, *Il bel S. Giovanni e le feste padronali di Firenze descritte nel 1475 da Pietro Cennini*, «Rivista d'Arte», VI, 1909, 3-4, pp. 185-227.

41 Bernocchi 1974, cit., p. 477.

42 Cfr. Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel, *Monete italiane del Museo Nazionale del Bargello. II. Firenze Repubblica*, Firenze 2005, p. 58, n. 897.

43 Per la raffigurazione del san Giovanni Battista è interessante il raffronto con la legatura del *Fiorinaio* (ASFi, *Ufficiali della moneta, poi Maestri di Zecca*, 1)

44 Per quanto riguarda Michelozzo, presumibilmente bocciate le sue proposte per un fiorino più "moderno" e rimosso dall'incarico alla Zecca, controllata anch'essa dall'Arte di Calimala, presentò il suo modello, come una sorta di rivalsa, in occasione di un altro incarico, ricevuto nel 1452 dagli stessi committenti, e che, a sua volta, suona quasi come un risarcimento morale, ovvero il *San Giovanni* per la nicchia centrale dell'Altare d'argento del Battistero. Il Precursore, con il volto emaciato e segnato dal digiuno e dalle sofferenze, i capelli riuniti in ciocche scomposte, le membra dalla muscolatura allungata ed a rilievo diventa la riproduzione ingigantita delle minuscole figure omologhe impresse sul telaio della Porta. Michelozzo utilizzò lo stesso schema iconografico per un'altra statua di san Giovanni Battista nella chiesa della Santissima Annunziata. Cfr. Cornelius von Fabriczy, *Michelozzo di Bartolomeo*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXV, 1904, supplemento, pp. 34-110; Maria Grazia Vaccari, *Il restauro del San Giovanni Battista di Michelozzo*, in *Michelozzo, scultore e architetto (1396-1472)*, atti del convegno (Firenze-San Piero a Sieve, 2-5 ottobre 1996), a cura di Gabriele Morolli, Firenze 1998, pp. 115-120. In campo orafico, una figura simile fu adottata anche da Maso Finiguerra per la *Pace* (Firenze, Museo del Bargello) eseguita per il Battistero tra il 1452 e il 1455.

45 ASFi, *Ufficiali della moneta, poi Maestri di Zecca*, 1.

46 Haines 1983, cit., p. 123.