



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

PER ANDREA DEL VERROCCHIO ORAFO. UNA NUOVA ATTRIBUZIONE

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

Original Citation:

PER ANDREA DEL VERROCCHIO ORAFO. UNA NUOVA ATTRIBUZIONE / D. LISCIÀ. - In: MEDIOEVO E RINASCIMENTO. - ISSN 0394-7858. - STAMPA. - XVI, n. s. XI:(2002), pp. 189-206.

Availability:

This version is available at: 2158/20093 since:

Terms of use:

Open Access

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

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

DORA LISCIA BEMPORAD

PER ANDREA DEL VERROCCHIO ORAFO

La formazione e i primi passi nel mestiere di orafo di Andrea di Michele del Verrocchio sono ancora molto vaghi e poco approfonditi dai pur ampi studi sull'artista. Alcune fonti lo dicono allievo di Donatello¹; sicuramente si formò alla bottega di un orafo che il Del Migliore², nelle sue riflessioni sul Vasari, dice essere stato Giuliano Verrocchi dal quale, quindi, egli trasse il nome³. Tuttavia è necessario (anche se non cambia di molto la sostanza del problema) fare alcune precisazioni. Tra gli immatricolati all'Arte della Seta, o di Por Santa Maria, a cui appartenevano gli orafi, risulta il cognome Verrocchio solo alle date 14 maggio 1422, quando si iscrisse Salvesto del fu Luca del fu Silvestro di Puccio del Verrocchio, e 23 aprile 1436, quando si iscrisse come "orafo aurario" suo fratello Francesco del popolo di San Niccolò. Francesco si immatricolò, senza pagare alcuna tassa, col beneficio del padre

¹ C. FREY (a cura di), *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlino 1892, p. 42; G. MANCINI, *Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli*, « Archivio Storico italiano », 17, 1896, p. 61. La collaborazione con Donatello sarebbe confermata anche da una notizia relativa al fatto che Verrocchio "...nella sagrestia di detta chiesa (San Lorenzo) fece l'hornamento del vaso di Donato da lavare le manj con un falchone et altri ... (hornamenti) intorno" (C. FREY (a cura di), *Il Codice Magliabechiano cl XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo fiorentino*, Berlino 1892, p. 90).

² F. L. DEL MIGLIORE, *Riflessioni al Vasari*, manoscritto magliabechiano.

³ Sulla figura di Giuliano cfr.: D. COVI, *An unnoticed Verrocchio*, « Burlington Magazine », 110, 1968, Gennaio, pp. 4-5.

Luca, il quale era stato già iscritto alla stessa Arte come “calzaiolo”, cioè fabbricante di calze, ma non come orafo⁴. Questo sta ad indicare che i due orafi non erano “figli d’arte” e, mentre niente sappiamo dell’apprendistato del primo, si deve pensare che Francesco abbia compiuto il suo tirocinio presso il fratello maggiore.

Le portate al Catasto di Francesco fanno emergere, però, alcune incongruenze già rilevate da Doris Carl in un suo prezioso saggio⁵. Nel 1480 egli afferma di essere stato “per adrieto orafo e ora non fo più nulla perché sono vechio”⁶. Poco più oltre dichiara di avere 77 anni e di essere “infermo e vechio”; nella stessa casa, in via del Ramerino, abitano il figlio Giuliano, “sviato non fa nulla d’età anni 30”, Girolamo ventottenne, anch’egli disoccupato come l’altro figlio, Alessandro, di 25 anni⁷; tutti risultano essere in cattive acque nonostante che da altre fonti si sappia che erano orafi⁸. Quindi, Giuliano sarebbe nato nel 1447, quando Andrea aveva circa dodici anni. È ovvio che, almeno per motivi cronologici, il suo maestro sia stato Francesco; questi, tra l’altro, fu un padre tardivo poiché nella portata al Catasto del 1446 la moglie Margherita è detta “gravida” di quel Giuliano che nascerà l’anno successivo⁹. Cinque anni dopo, nella portata al Catasto del 1451, dichiara che ha a carico la vecchia madre ottantaquattrenne, la moglie e quattro

⁴ Archivio di Stato di Firenze (da questo momento ASFi), Arti, Por Santa Maria, n. 8, c. 214r.

⁵ Le portate al catasto di Francesco di Luca Verrocchi sono state segnalate da Doris Carl nel 1982. (D. CARL, *Zur Goldschmiedefamilie Dei mit neuen Dokumenten zu Antonio Pollaiuolo und Andrea del Verrocchio*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 26, 1982, 2, p. 155, nn. 127-128).

⁶ ASFi, Catasto, 1003, 1480, Quartiere di Santa Croce, Gonfalone Bue, c. 383r.

⁷ Ibidem. Che si tratti dello stesso nucleo familiare da mettere in relazione all’apprendistato di Andrea lo si vede dal confronto con la citazione fatta in nota alle *Vite* del Vasari del 1849 pubblicata da Le Monnier. “Il chiamarsi Verrocchio o del Verrocchio non fu ch’è derivata dalla famiglia de’ Verrocchi, nominata molto nelle scritture di quei tempi; e appresso di me son molte altre note di parentadi ed altro in persona di Giuliano, di Alessandro e di Girolamo, il quale piglia per moglie la Lessandra di Pierozzo de’ Castellani, figliuoli di Francesco di Luca Verrocchi”. (*Le vite de’ più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti di Giorgio Vasari* pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti Belle, vol. V, Firenze 1849, p. 139, n. 2).

⁸ D. CARL, *Zur Goldschmiedefamilie Dei* cit., p. 155, n. 123.

⁹ Nel 1451 Francesco aveva 48 anni e afferma già che a causa della sua infermità è impossibilitato a ‘trafficare’ nella bottega per non più di cento fiorini l’anno (ibidem). Curiosa è anche l’annotazione che egli avesse affittato parte di una casetta di sua proprietà in borgo Tegolaio a Bernardo Ciuffagni, noto scultore fiorentino.

figli “2 femine e due maschi che maggiori sono le femine”¹⁰. Possiamo allora capire che il piccolo Andrea, discepolo nella sua bottega in Calimala, fosse per lui, prima di avere una discendenza diretta, una sorta di figlio adottivo ed erede nel mestiere, tanto più che già nel 1446 Francesco dichiara di essere infermo per una malattia ad una gamba “che ogni anno al chaldo si rompe”¹¹, infermità cui si appella per avere uno sgravio dalle tasse anche in tutte le portate successive.

Poco dopo, in occasione di un fatto grave, in cui il nostro artista fu coinvolto, entrò nella sua vita un orafo ben più importante. Infatti, il nome di Francesco di Luca Verrocchi si legò a quello di Antonio Dei, dalla Carl ritenuto il vero maestro di Andrea, quando, nel 1453, quest’ultimo fu prosciolto dall’accusa di aver ucciso un giovane, Antonio di Domenico, e ambedue gli orafi furono presenti alla *Pax* firmata con il padre del ragazzo¹². Il rapporto con il Dei avrebbe avuto inizio proprio quell’anno e Doris Carl, in base alla notizia che Andrea sia stato “fattorino”, cioè discepolo, nella bottega di Antonio Dei, fratello di quel Miliano con il quale si erano formati Jacopo del Pollaiuolo e il fratello Piero, ritiene che lì abbia compiuto il suo apprendistato di orafo¹³ fino al 1457, quando, nella portata del maestro, il rapporto tra i due è ormai definitivamente risolto¹⁴. Va considerato, però, che Andrea di Michele aveva già diciotto anni, troppi per essere un semplice apprendista, ma non abbastanza per avere la responsabilità di una bottega. È più probabile che egli avesse avuto come primo maestro Francesco di Luca Verrocchi, presso il quale si era formato, e che, a seguito della sua malattia, avesse avuto, almeno negli ultimi tempi della sua permanenza con lui, un ruolo di maggiore responsabilità rispetto a quella che generalmente competeva ad un discepolo, situazione che lo ha reso noto ai contemporanei con il nome di Andrea del Verrocchio. Non essendosi mai immatricolato all’Arte di Por Santa Maria, fu costretto, se voleva

¹⁰ ASFi, Catasto, Portate dei cittadini, 690, 1451, Quartiere di Santa Croce, Gonfalone Bue, c. 433v.

¹¹ D. CARL, *Zur Goldschmiedefamilie Dei* cit., p. 155, n. 127 (ASFi, Catasto, 660, 1446, Quartiere di Santa Croce, Gonfalone Bue, c. 437r)

¹² Ivi, cit, p. 154, n. 114. Francesco di Luca Verrocchi dichiara nella portata al Catasto del 1457 di avere una mezza entrata di una bottega di orafo in via Vacchereccia nella quale lavora Miliano Dei (ASFi, Catasto, 800, Quartiere di Santa Croce, Gonfalone Bue, 1457, 578r).

¹³ D. CARL, *Zur Goldschmiedefamilie Dei* cit., p. 162.

¹⁴ Ivi, p. 141.

esercitare il mestiere di orafo, a servirsi del nome e della garanzia di un maestro. A conferma vi è una frase del Cellini che, nel suo trattato dell'Oreficeria, riferisce che egli “stette all'orefice insino che gli era un uomo fatto”¹⁵, che sembra indicare, alla luce di quanto detto, una convivenza alla pari in bottega con altri orafi, piuttosto che una semplice indicazione dell'esercizio del mestiere.

Questa ipotesi è convalidata da un'annotazione nella *Vita* di Andrea scritta dal Vasari, il quale ci dice che, mentre “attese all'orefice”, compì molti studi di scienze e in particolare di geometria e che egli fece, oltre ad innumerevoli altre cose, “alcuni bottoni da piviale che sono in Santa Maria del Fiore di Firenze” e “grosserie, particolarmente una tazza, la forma della quale, “piena di animali, di fogliami e d'altre bizzarrie, va attorno et è da tutti gl'orefici conosciuta et un'altra parimenti dove è un ballo di puttini molto bello”¹⁶. Una tale indipendenza, negli anni in cui lavorava nella bottega di Antonio Dei, va al di là del semplice ruolo di discepolato. Naturalmente nessuna delle opere elencate ci è giunta, ma è interessante che il Vasari riferisca che, in virtù dell'abilità dimostrata in tali occasioni, si sia aggiudicato una delle commissioni più ambite dagli orafi contemporanei: la formelle per una delle due ‘testate’ dell'altare di San Giovanni nel Battistero fiorentino (Fig. 1).

Riassumerò brevemente le vicende che portarono a conclusione l'opera dopo più di un secolo dall'inizio della sua costruzione. Un primo passo verso il completamento dell'impresa, iniziata nel 1367 con l'esecuzione dell'intelaiatura e delle formelle della facciata ad opera di Leonardo di ser Giovanni, Betto di Geri, Cristofano di Paolo e Michele di Monte si era avuta nel 1445, quando Tommaso Ghiberti eseguì la nicchia al centro destinata ad accogliere sette anni dopo la statua del Battista compiuta da Michelozzo¹⁷. La decisione di aggiungere le storie iniziali e conclusive della vita del Santo sulle due fiancate, rispettivamente a sinistra l'*Annuncio a Zaccaria* e la *Nascita*, a destra la *Decollazione* e il *Festino di Erode*, risale al 1477, anno in cui l'Arte di Calimala commissionò le quattro formelle a due artisti, Andrea del Verrocchio e An-

¹⁵ B. CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. MILANESI, Firenze 1857, p. 12.

¹⁶ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G. MILANESI, Firenze 1878-85, p. 357-358.

¹⁷ Per maggiori notizie sulla storia del dossale resta insuperata la scheda compilata da Luisa Becherucci e Giulia Brunetti nel catalogo del Museo dell'Opera del Duomo (*Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, vol. II, Milano s.d. ma 1969, pp. 215-228).

tonio del Pollaiuolo, i quali il 2 agosto 1478 presentavano già i modelli in cera e in terracotta¹⁸. Sappiamo anche che la scelta dei committenti non fu gradita ad altri orafi allora operanti a Firenze, tanto che l'anno dopo ancora, nel 1479, le quattro formelle furono suddivise tra altrettanti artisti. Ai due precedenti si aggiunsero Bernardo Cennini per l'*Annunciazione a Zaccaria* e i compagni Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni per il *Festino di Erode*. È stato ipotizzato che intervenissero pesantemente nella decisione dei commissari le pressioni esercitate da Giuliano da Maiano¹⁹. L'artista, negli stessi anni, era capomastro di Santa Maria del Fiore ed è probabile che avesse imposto il cognato, Antonio di Salvi, marito di sua sorella Francesca, benché ancora non fosse particolarmente famoso. Se poi è vera la supposizione del Caglioti, seguendo un'indicazione della Ciardi Dupré, che Bernardo Cennini fosse solo l'esecutore di un progetto di Benedetto da Maiano, fratello minore di Giuliano, è probabile che l'Arte di Calimala non avesse avuto scelta²⁰.

È curioso che in questa suddivisione dei compiti, così poco limpida, si siano recuperati orafi di formazione e stile completamente differenti: Bernardo Cennini apparteneva alla vecchia generazione degli orafi fiorentini, essendo nato nel 1415 ed immatricolato nel 1444 dopo tre anni di collaborazione con Lorenzo Ghiberti alle Porte del Paradiso, dal 1448 al 1451; Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni erano, invece, molto giovani e alle prime armi, essendosi immatricolati solo nel 1474 dopo essere stati discepoli nella bottega del Pollaiuolo per sei anni²¹.

Per quanto riguarda il Verrocchio, come abbiamo visto, si formò come orafo, 'scuola' tradizionalmente seguita da qualsiasi giovane che mostrasse un qualche talento in campo artistico; avrebbe abbandonato l'attività solo perché, come scrive nella portata al Catasto del 1457, non rendeva a sufficienza. Nello stesso anno era fallita la bottega di Antonio Dei, coincidenza che induce a pensare che egli, dopo questa esperienza, non abbia più aspirato al ruolo di maestro²². Il passo verso la scultura fu conseguente, dopo un apprendistato insieme ad uno scultore, forse

¹⁸ Ivi, p. 225.

¹⁹ Ivi, p. 226.

²⁰ F. CAGLIOTI, *Benedetto da Maiano e Bernardo Cennini nel Dossale argenteo del Battistero fiorentino*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. BERGDOLT e G. BONSANTI, Venezia 2001, pp. 331-348.

²¹ D. LISCIA BEMPORAD, *Appunti sulla bottega orafa di Antonio del Pollaiuolo e di alcuni suoi allievi*, « Antichità Viva », 19, 1980, 3, pp. 47-48.

²² D. CARL, *Zur Goldschmiedefamilie Dei* cit., p. 162.

Desiderio da Settignano, con cui nel 1461 era in competizione per la commissione della cappella della Madonna della Tavola nella Cattedrale di Orvieto. A quella data era già completamente emancipato e incamminato verso attività che, a suo dire, erano più proficue dell'oreficeria.

Ci possiamo chiedere, allora, per quale motivo l'Arte di Calimala quindici anni dopo scelse per un impegno di tanto prestigio, come il completamento delle fiancate dell'altare di San Giovanni Battista, un orafo oramai 'fuori mercato', quando altri, certamente più sperimentati in questo mestiere, agivano sulla scena cittadina. Purtroppo è andata perduta tutta la produzione preziosa che occupò il Verrocchio per molti anni, essendo sopravvissuta solo la scena della *Decollazione del Battista* che con la sua impostazione scultorea e l'ardita prospettiva, frutto certo degli studi di geometria da lui compiuti, trova scarsi punti di contatto con l'oreficeria contemporanea²³.

Come è noto, Andrea del Verrocchio fu, fin dal 1464, in rapporti con la famiglia Medici per l'esecuzione della lastra tombale di Cosimo il Vecchio in San Lorenzo. Successivamente, tra il 1469 e il 1472, portò a termine la tomba di Piero e Giovanni de' Medici nella Sagrestia Vecchia della medesima chiesa per la quale progettò, negli stessi anni, il lavabo della sagrestiola adiacente e l'esecuzione del David bronzeo, che da Lorenzo e Giuliano fu venduto nel 1476 alla Signoria fiorentina. La commissione dell'*Incredulità di San Tommaso*, voluta dall'Arte di Mercatanzia e portata a termine dal Verrocchio tra il 1466 e il 1467, fu fortemente sostenuta dai Medici. L'apostolo Tommaso rappresentava un esempio di quella giustizia a cui il governo mediceo si ispirava, così come l'intera scena si collegava alla politica laurenziana, che si indicava come la migliore per la città²⁴.

Di nuovo il nome di Lorenzo compare a più riprese quando questi fu interpellato, come giudice, per un problema sorto riguardo alla commissione del Cenotafio del Cardinale Forteguerra da porre nel Duomo di Pistoia. Inizialmente fu preferito il modello plasmato dal Verrocchio, successivamente, quello di Piero del Pollaiuolo, presentato forse in ritardo. I due rilievi in creta furono mandati a Lorenzo il Magnifico, che li

²³ Tra le opere che sono state attribuite al Verrocchio vi è la cassetina reliquiario in pietre dure conservata nel Museo dell'Opera del Duomo. Mancano documenti che comprovino tale paternità, ma chiunque sia l'autore dell'arredo ha tenuto come modello il sarcofago della tomba di Giovanni e Piero de' Medici nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. Cfr. G. BRUNETTI, in *Catalogo del Museo* cit., pp. 249-250.

²⁴ L. DOLCINI, *La scultura del Verrocchio; itinerario fiorentino*, Firenze 1992, p. 28.

doveva giudicare e decidere la congruità della buonuscita richiesta dal Verrocchio come saldo per il lavoro di progettazione già compiuto. Non conosciamo la risposta, ma il fatto che il monumento sia stato affidato a quest'ultimo artista chiarisce verso chi si diresse il giudizio favorevole del Signore di Firenze ²⁵.

Il 19 gennaio 1468 (67, anno fiorentino) Verrocchio fu convocato insieme ad altri artisti, scultori e orafi, per dare un giudizio sul metodo da seguire per portare a compimento la palla di rame che doveva essere posta a coronamento della lanterna della cupola brunelleschiana. In precedenza era stata tentata una fusione, probabilmente affidata a Bartolomeo di Fruosino, il quale già aveva eseguito il bottone, cioè il contrappeso inferiore, fusione che sembra non fosse andata a buon fine. Si decise, allora, di optare per lo sbalzo con cui si ottenevano sei spicchi uniti insieme, tecnica più facilmente controllabile in un'opera così grande ²⁶. Tra i maggiorenti della città, che facevano parte della commissione, vi era anche Lorenzo il Magnifico, il quale è probabile che desse qualche indicazione per la scelta, avvenuta il 10 settembre 1468, dell'esecutore, che fu poi, appunto, il Verrocchio ²⁷. Nel documento relativo al pagamento, saldato l'anno dopo, egli viene indicato come orafo.

Dunque, è possibile che questa affinità culturale e di gusto tra committente e artista avesse avuto altri sbocchi. È attraverso una nuova attribuzione, legata alla famiglia Medici, che cercherò da un lato di arricchire il catalogo dell'autore, dall'altro di spiegare come nel 1477 egli

²⁵ G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori* cit., 1878, pp. 369-370. Per un'analisi complessiva del monumento cfr. F. FALLETTI, *I Medici, il Verrocchio e Pistoia. Storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di San Zeno*, Livorno 1996.

²⁶ D. A. COVI, *Verrocchio and the Palla of the Duomo*, in *Art the Ape of Nature, Studies in honour of H. W. Janson*, a cura di M. MARASH e L. FREMAN SANDLER, New York 1981, p. 151.

²⁷ C. GUASTI, *La cupola di Santa Maria del Fiore, illustrata con i documenti di archivio dell'Opera Secolare*, Firenze 1857, pp. 111-113. Il bottone della palla era stato allogato ad un orafo, Bartolomeo di Fruosino, il cui lavoro fu giudicato da Luca della Robbia, Andrea del Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo e Banco di Filippo. Filippo di Bancho potrebbe essere invece Filippo di Baldo immatricolatosi il 28 gennaio 1439 come orafo aurario (ASFi, Arti, Por Santa Maria, n. 8, c. 72r.) Le modalità di lavoro della palla furono esaminate da: "Luca della Robbia, Corso..., orafo; Carlo del Maestro Bartolomeo; Giannotto di Bruno, orafo; Mino, intagliatore; Antonio di Taddeo, orafo; Antonio del Pollaiuolo; Bancho ...orafo; Andrea del Verocchio; Amerigho, horafo; Taddeo di ser Bartolomeo; Zanobi Talani; Francesco..., horafo; Gusto..., orafo; Giovanni di Bartholomeo, intagliatore". Carlo di Bartolomeo, orafo e ritagliatore, si immatricolò il 17 dicembre 1449 (ASFi, Arti, Por Santa Maria, n. 8, c. 48. r.)

sia potuto entrare in lizza, per compiere le fiancate dell'altare, contro orafi ben più famosi di lui.

Per questo motivo desidero soffermarmi sulla montatura di un boccale appartenuto alla collezione medicea, attualmente conservato nel Museo degli Argenti di Firenze (Fig. 2). È uno dei pezzi più belli sia per forma che per materiale, essendo stato intagliato in un blocco di sardonice scuro con striature e macchie grigie²⁸. Il collo è stretto e il corpo si arrotonda in un contenitore affiancato da un'ansa, che non è altro che il corpo di un drago con la schiena dalle ruvide scaglie. Si tratterebbe di un vaso eseguito intorno al VII secolo in area orientale, forse Bisanzio, sotto l'influenza della cultura sassanide, stimato per la sua bellezza ben 2000 fiorini nell'inventario mediceo del 1492²⁹.

Alla montatura, come a quelle degli altri vasi della collezione, gli studiosi hanno prestato scarsa attenzione forse perché risulta sostanzialmente molto difficile giungere a precise conclusioni, mancando a Firenze validi termini di confronto nell'ambito dell'oreficeria profana. In passato ho tentato di stabilire una successione cronologica nell'esecuzione delle montature in base alla tecnica e allo stile delle strutture metalliche³⁰, cronologia che ha trovato un punto di riferimento importante nella scoperta di un punzone su uno dei vasi in cristallo di rocca, ora contenente le reliquie di Sant'Anastasia, ma originariamente quelle dei santi Cosma e Damiano, che non solo lo colloca in ambito fiorentino ma anche entro un arco di anni limitato: il 1487 e il 1492³¹.

Nella stessa occasione tentai, inoltre, di trovare una paternità ad alcune delle incastonature dei vasi e suggerii il nome del Verrocchio per il boccale in sardonice, attribuzione che ora voglio precisare e circostanziare³². La montatura è costituita da una base fortemente rialzata su di un gradino che

²⁸ D. HEIKAMP, in *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Repertorio delle gemme e dei vasi*, a cura di N. DACOS - A. GIULIANO - D. HEIKAMP - U. PANNUTI, Firenze 1980, pp. 228-231.

²⁹ *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. SPALLANZANI e G. GAETA BERTELÀ, Firenze 1992, p. 34 (c. 17).

³⁰ La conferenza dal titolo *Le montature dei vasi di Lorenzo il Magnifico* ebbe luogo nel 1992 nell'ambito dell'*Itinerario Laurenziano nel Museo degli Argenti* presso il Museo degli Argenti di Firenze, in occasione delle celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo il Magnifico.

³¹ D. LISCIA BEMPORAD, in *San Lorenzo. I documenti e i tesori nascosti*, catalogo della mostra (Firenze settembre-dicembre 1993), Venezia 1993, pp. 159-160.

³² Questa attribuzione fu ripresa dallo Scalini (*La formazione del tesoro quattrocentesco, la sua dispersione e il ritorno a Firenze dei preziosi medicei*, in *Tesori delle collezioni medicee*, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT, Firenze 1997, pp. 29-50) e recentemente da von Gladiss

dopo una gola si inserisce nella pietra dura. La cornice più esterna è costituita da una serie di foglie piccole e larghe, nervate al centro, e quella più interna da un tralcio costituito da un sottile ramo di vite che termina in una foglia e che include un fiore il cui stelo nasce dallo stesso punto. Il versatoio di forma cilindrica animata da morbide pieghe si innesta su di una ghiera, applicata sulla bocca, decorata da due volute contrapposte incise da motivi seghettati (Fig. 3). Il vaso è chiuso da un coperchio a cupola movimentata da scaglie e sormontata da una corona a gigli che circonda l'emblema mediceo formato da una sfera mobile, sulla quale sono smaltate le palle rosse dello stemma; la sfera è inserita entro i tre cerchi con il diamante, insegna della famiglia. Un'ala di pipistrello lega il coperchio all'ansa in sardonice e forma la cresta del drago, la cui coda risale, scolpita, sul corpo del vaso (Fig. 4).

Si tratta, quindi, di un oggetto di grande interesse e certamente un unicum. Per quanto riguarda la datazione della montatura, questa è stata variamente indicata dagli studi fin qui compiuti, anche se ultimamente è stata portata senza troppi dubbi alla seconda metà del Quattrocento. Lo Heikamp pone l'esecuzione prima del 1465³³, poiché sulla sommità del coperchio manca nella sfera, dipinta con lo stemma mediceo, la palla azzurra gigliata tra quelle rosse, concessa a Piero il Gottoso da parte del re di Francia Luigi XI (Fig. 5). La presenza o meno di tale onorificenza ha costituito un termine cronologico di riferimento per la datazione dell'araldica medicea e, di conseguenza, degli oggetti in cui gli stemmi sono raffigurati. Ma una ispezione più accurata dell'arredo, suggeritami dall'allora direttrice del Museo degli Argenti, Kirsten Ashengreen Piacenti, ha rivelato che all'interno dello stesso coperchio, quindi non visibile dall'esterno, è smaltato lo stemma "d'oro a cinque palle di rosso sormontate da una sesta d'azzurro, caricata di tre fiordalisi del primo" (Fig. 6)³⁴. La scoperta porta a due considerazioni: da una parte, evidenzia la disinvoltura con cui i Medici utilizzavano divise ed emble-

(*Islam specchio di Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 2002), Livorno 2002, p. 79).

³³ D. HEIKAMP, in *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico* cit., p. 231.

³⁴ Desidero qui ringraziare Kirsten Ashengreen Piacenti, la quale non solo mi ha concesso di esaminare i vasi, ma ha anche condiviso con me alcune osservazioni da lei compiute permettendomi di dare inizio a questo studio. Per quanto riguarda l'araldica medicea cfr.: F. FUMI CAMBI GADO, *Araldica ed emblematica medicea*, in *Ceramica e araldica medicea, catalogo della mostra* (Monte San Savino, giugno-agosto 1992) a cura di G. C. BOJANI, Città di Castello 1992, pp. 55-70.

mi, senza troppo preoccuparsi della esattezza araldica; dall'altro che la compresenza dei due stemmi sposta più avanti l'anno di esecuzione della montatura rispetto al termine generalmente accettato. A questo punto abbiamo due date di riferimento: il 1465 e il 1492, morte di Lorenzo il Magnifico, la cui sigla è incisa sul corpo del vaso. Proprio il fatto che le due divise siano state usate contemporaneamente fa concludere che non si doveva essere troppo lontani dalla data in cui il re di Francia aveva concesso la palla azzurra gigliata. Probabilmente dovrà ritenersi verosimile che tale uso sia durato per qualche anno ancora, ma non ci si potrà avventurare molto più in là del terzo quarto del secolo, momento che preciserò più avanti.

Come è noto, i documenti tacciono sull'identità degli autori delle montature, anche se è stata proposta qualche attribuzione, come quella a Giusto da Firenze per una serie omogenea³⁵, e le notizie di archivio hanno portato alla luce il nome di Michelangelo di Viviano, stimatore del tesoro al momento della dispersione del patrimonio mediceo e orafo di fiducia di Lorenzo³⁶. Persino il marchio con una "d" minuscola gotica in campo a forma di stella apposto insieme al marchio dell'Arte della Seta (Figg. 7-8) nel già citato reliquiario di Sant'Anastasia non è stato, fino ad ora, ricondotto ad alcun nome³⁷, né, come si è detto, abbiamo validi termini di paragone con altri oggetti di oreficeria profana, cui le montature possono essere in qualche modo avvicinate, dal momento che non conserviamo suppellettili domestiche dello stesso periodo, per-

³⁵ Questa attribuzione era stata suggerita dal Middeldorf (U. MIDDELDORF, *Zur Goldschmiedekunst des Quattrocento*, « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », 6, 1937-1940, p. 437) ma rivista dalla scrivente a seguito di nuove attribuzioni a Giusto da Firenze di oggetti che risultano assai diversi nella concezione generale e nel modo di impostare le decorazioni (*Un gruppo di montature dei vasi del Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, cultura, Arte*, atti del convegno (Pisa-Firenze-Siena 1992) a cura di R. FUBINI, vol. I, Pisa 1996, pp. 204-206).

³⁶ Per maggiori notizie su Michelangelo Viviani cfr.: D. LISCIA BEMPORAD, in *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, a cura di D. LISCIA BEMPORAD, vol. I, Firenze 1993, p. 442.

³⁷ Il marchio dell'orafo, che in un esame diretto ho riconosciuto come una lettera "d", potrebbe essere quella della bottega di Deo o di Domenico, ambedue figli del fu Deo di Domenico Dei (nipoti quindi del già citato Miliano di Domenico), del popolo di San Felice in Piazza (Quartiere di Santo Spirito), che si immatricolano all'Arte di Por Santa Maria il 15 dicembre 1453 (ASFi, Arti, Por Santa Maria, n. 8, c. 57r.). La mia proposta si basa sul fatto che la lettera "d" è l'iniziale del nome dei due orafi, di quella del padre e degli avi. I due orafi si immatricolarono insieme al cugino Domenico, figlio di Bernardo.

dute, perché fuse al fine di recuperare metallo prezioso in occasioni di difficoltà familiari o per sostenere spese belliche o perché, quando non erano più di moda, sono state aggiornate o rifatte.

In definitiva, dobbiamo affidarci a paragoni stilistici con prodotti artistici diversi da quelli sontuosi, per suggerire il nome di Andrea del Verrocchio nell'esecuzione del boccale medico. È bene premettere che molti dei particolari, su cui mi soffermerò, fanno parte del patrimonio decorativo comune alla produzione artistica della seconda metà del Quattrocento, rilevabili su manufatti orafi sacri, su sculture in legno, in pietra, in marmo, in bronzo. Tuttavia è la coesistenza in un unico oggetto di tali motivi, che ricorrono continuamente nell'opera verrocchiesca, a convincermi a proporre un'attribuzione così spinosa.

Le foglie corte e larghe attraversate da una nervatura centrale e che si piegano leggermente verso la punta della prima cornice sono riprodotte identiche nell'aureola del Cristo nel gruppo dell'*Incredulità di San Tommaso*, pagato dall'Arte di Mercatanzia nel 1486 per essere posto nella nicchia, disegnata da Donatello e Michelozzo, ad Orsanmichele. Tale somiglianza è accentuata ancora di più dalla doratura del rame che permette di percepire, dopo la recente pulitura, lo stesso modo di trattare il metallo (Fig. 9).

La seconda cornice trova invece qualche attinenza con il fregio della corazza della figura centrale del gruppo di sinistra della *Decollazione del Battista* nell'altare argenteo.

Le due volute, disposte con andamento contrapposto rispetto ad una foglia centrale e collocate all'imboccatura del boccale, bordano anche il gonnellino della figura sulla sinistra nella stessa formella. Lo stesso motivo, ancora più somigliante, essendo segnato da una sorta di seghettatura, profila l'elmo indossato da Bartolomeo Colleoni nel monumento equestre eseguito tra il 1479 e il 1488 a Venezia (Fig. 10).

Un altro segno di paternità è offerto dall'ala di pipistrello che a simboleggiare il male si erge a mo' di cimiero sull'elmo del soldato sulla destra della medesima formella. Anch'essa è presente su molte delle opere verrocchiesche; cito per tutte gli stessi elementi della formella e i lavabi della sagrestiola della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (Fig. 11), dove le ali, abbracciando la vasca, proseguono a creare una sorta di corazza dell'arpia. Sottili cerchi – occhi che guardano e difendono – inquietanti si rivolgono verso lo spettatore³⁸.

³⁸ Per il demoniaco nell'arte rinascimentale cfr.: *Devils in Art. Florence, from the Middle Ages to the Renaissance*, a cura di L. LORENZI, Firenze 1997.

Se questa attribuzione fosse accettabile, diverrebbero ancora più palesi gli stretti i legami tra Lorenzo e Andrea. La scelta dell'Arte di Callimela fu condizionata, a mio parere, proprio dalla pressione del potente protettore, in virtù dell'amicizia e della stima per l'artista, tanto più che aveva avuto modo di godere della sua abilità nell'arte dell'oreficeria, forse, in occasione della esecuzione del boccale e quando portò a termine una figura femminile d'argento da porsi sopra l'elmo per la giostra di Giuliano de' Medici nel 1474³⁹. Senza essere fraintesi, potremmo interpretare la commissione della formella con *La decollazione del Battista* ad Andrea del Verrocchio come frutto di una più o meno esplicita raccomandazione da parte del Signore di Firenze per imporre il suo protetto in un campo dove egli da molto tempo non si cimentava⁴⁰. Diversamente dal Pollaiuolo, che per tutta la vita continuò l'arte all'interno della quale si era formato, fiero di questa appartenenza, il Verrocchio si era allontanato bruscamente dall'oreficeria, tanto che solo i documenti, come abbiamo già visto, certificano il suo apprendistato. È curioso il fatto che, quando egli compì la palla di bronzo dorato per la cupola brunelleschiana, tra i componenti della commissione chiamata a giudicare la congruità vi fossero molti orafi, tra cui Pollaiuolo stesso e Giusto da Firenze, forse un segno che la sua distanza con il mestiere di orafo non era poi così grande.

A mio parere è possibile leggere all'interno della formella dell'altare di San Giovanni una citazione, che interpreto come l'omaggio che Verrocchio dedicò al suo illustre mecenate e, forse, il segno di questa protezione offertagli al momento dell'allogazione. Si tratta della figura del carnefice, il reale protagonista della scena, che, con la spada alzata, è pronto a colpire san Giovanni inginocchiato. La scena si divide in due parti nettamente distinte. A sinistra vi sono tre figure, che stanno quasi a proteggere il santo, agitandosi in un appena percettibile danza, inserite entro le tre nicchie del fondo, delineate da un leggerissimo stacciato⁴¹. Il loro atteggiamento, che oscilla tra l'orrore per l'imminente decapita-

³⁹ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori* cit., p. 361, n. 2.

⁴⁰ A contraddire questa attribuzione può essere portata l'assenza della citazione del vaso nell'elenco delle opere fornite dal Verrocchio alla famiglia Medici stilato da suo fratello Tommaso e consegnato agli ufficiali ribelli e ai sindaci dei beni dei Medici nel 1495, all'indomani della loro cacciata (C. FABRICZY, *Andrea del Verrocchio al servizio de' Medici*, « Archivio Storico Italiano », S. II, 1, 1895, 2, p. 163).

⁴¹ A mio parere, le tre figure sono molto più deboli delle altre nella stessa formella. Sarei propensa, quindi, ad attribuirli a collaboratori di bottega.

zione e un senso di pietas e di ammirazione per la serenità di Giovanni Battista nella attesa del tragico evento, contrasta con quello dei due soldati sulla destra, corrucciati in un dialogo in cui pare di avvertire un rinfacciarsi di responsabilità per quanto sta accadendo; la loro posizione contrapposta, la minuziosa attenzione al loro armamento, la staticità delle figure, ben piantate sui piedi appiattiti sul pavimento sono accentuazioni fondamentali in questa sorta di sacra rappresentazione. Tuttavia l'elemento centrale della scena è il boia, il quale fa da cerniera a tutto l'avvenimento.

Intanto, è chiaro che si tratta di una citazione dall'antico. Il torso è nudo, a differenza delle altre figure; la schiena è solcata da profondi segni per esaltare la muscolatura tesa nello sforzo di alzare la sciabola per colpire il santo; la posizione chiastica mette in risalto la tensione nelle gambe. Questo atteggiamento, che appare eccessivo e innaturale nelle riprese fotografiche frontali, come solitamente, purtroppo, vengono eseguite, poiché il carnefice sembra quasi arrampicarsi su una parete a picco, riprende il suo armonico equilibrio se, come accadeva in origine ed era stato previsto dall'artista, la visione si sposta dal basso verso l'alto. Da questo punto di vista, la scena, costruita all'interno di una "L", disegnata dai classici palazzi dello sfondo, riacquista il suo respiro spaziale e una circolarità che ci consente di leggere l'immagine nella sua interezza. Probabilmente Verrocchio tenne presente nel costruire la figura del boia una statua antica, un rilievo di un sarcofago o un bronretto tra i tanti presenti nello studiolo di Palazzo Medici; ritengo, tuttavia, che il modello principe sia stato il così detto *Gnudo della paura*, tra i più replicati nel Rinascimento (Fig. 12). Certamente Lorenzo ne possedeva uno; l'inventario stilato alla sua morte lo cita a carta 28 verso come "uno gnudo di bromzo di tutto rilievo, tondo, d'alteza di br. 3/4 incircha, vochato lo gnudo della paura"⁴². Non sappiamo quando entrò nella collezione, ma fin dall'inizio e per lungo tempo la sua iconografia fu fraintesa, poiché si è ritenuta la rappresentazione di un personaggio che si ritraeva spaventato alla vista di qualche cosa. Si tratta, piuttosto, di un satiro, identificato come Marsia, nell'atto di suonare il doppio flauto che doveva essere appoggiato sulla fascia, la *phorbeia*, che gli copre la bocca. Attualmente, nelle repliche note, lo strumento è scomparso, così che sembra che le braccia siano alzate in un atteggiamento di difesa. Questa posizione così particolare, disegnata in un mo-

⁴² *Libro d'inventario ...cit.*, p. 52.

mento di straordinario moto, uno scatto che mette in risalto le potenzialità materiche del metallo, dovette essere uno degli elementi che spinse bronzisti e plasticatori del Rinascimento a riprodurne le fattezze. Anche Cellini chiese in prestito la statuetta della collezione medicea, nel 1546, probabilmente per ricavarne una o più copie⁴³. Nel Rinascimento era uso utilizzare le statue antiche come oggetto di studio, ma certamente Cellini non le sostituiva ai modelli veri⁴⁴. La copia dall'antico gli serviva per studiare l'impostazione dei corpi soprattutto in funzione della grande figura del Perseo che si accingeva a gettare in bronzo. Che poi nel Rinascimento fossero fatti calchi di opere plastiche sia per mantenerne la memoria, che per modificarne alcuni particolari in funzione di un riuso, è cosa nota⁴⁵.

Questa breve digressione giustifica, quindi, l'ipotesi che Verrocchio avesse tenuto come modello per la figura del carnefice nella formella dell'altare lo *Gnudo della paura*, che aveva avuto modo di contemplare tra le anticaglie di Lorenzo⁴⁶. Una sorta di macchina da presa avrebbe girato intorno al bronzetto immortalando l'inquadratura che meglio ser-

⁴³ J. POPE HENNESSY, *Cellini*, Milano 1986, pp. 225-226.

⁴⁴ Baccio Bandinelli, costringeva i discepoli della sua Accademia a copiare le fattezze dei modelli sostituendoli ad esseri in carne ed ossa. Il Cellini, suo acerrimo nemico, deprecando questo metodo, studiò sempre le figure dal vero (cfr. anche C. DEL BRAVO, *Per il Cellini*, in *Bellezza e pensiero. Scritti sui contemporanei in luogo di prefazione*, Firenze 1997, pp. 145-154).

⁴⁵ In un recente studio sui rapporti tra Nicola da Guardiagrele e Firenze avevo supposto che l'orafo o l'ignoto scultore che aveva avuto occasione di studiare i rilievi della Porta Nord del Ghiberti non avesse semplicemente riprodotto in disegni alcune delle formelle, ma ne avesse fatto dei calchi poi trasportati in Abruzzo. La mia conclusione derivava dall'osservazione che le immagini più fedeli erano quelle più lontane dall'eventuale data del viaggio a Firenze e che, quindi, ci dovesse essere qualche cosa di molto più concreto che un disegno per serbare memoria di tanti particolari. (D. LISCIA BEMPORAD, *Nicola da Guardiagrele e Lorenzo Ghiberti. Il rapporto tra Firenze e l'Abruzzo nella prima metà del Quattrocento*, « Medioevo e Rinascimento », 14, n. s. 11, 2000, pp. 167-182). Il problema dei modelli per gli scultori è stato affrontato per il Medioevo da P. KURMANN, *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII siècle*, « Revue de l'art », 120, 1998, n. 2, pp. 23-34.

⁴⁶ Vasari riporta che Verrocchio tra le anticaglie che Cosimo aveva portato da Roma aveva osservato un "bellissimo Marsia bianco, impiccato ad un tronco per dovere essere scorticato" (G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori* cit., pp. 366-367). Oltre a restaurare quello, secondo Vasari, ne eseguì un altro da dover essere posto all'altro lato di una porta. Per il problema del *Marsia Rosso* cfr. F. FRANCESCO, *Due "restauratori" per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il "Marsia Rosso" degli Uffizi*, « Prospettiva », 72, 1993, pp. 17-42; 73-74, 1994, pp. 74-96.

viva all'artista. Due sono le ragioni che potrebbero confermare questa ipotesi. La prima si basa sull'analisi di una immagine pubblicata, tra gli altri, anche dal Radcliffe nel suo studio sulla formella (Fig. 13)⁴⁷. Si tratta del nudo del boia staccato dal contesto e fotografato dalla parte interna. A parte le braccia, il rapporto del torso con le gambe è identico. Che il bronzetto fosse oggetto di intenso studio lo si vede anche da due disegni (Fig. 14), attribuiti a Raffaello, pubblicati da Middeldorf proprio in rapporto al bronzetto dello *Gnudo della Paura*⁴⁸. La Fusco riprende il problema, approfondendo lo studio delle figure nei dipinti del Rinascimento che risultano essere copie di statue antiche, in particolare del bronzetto di *Marsia*, che sono poi riprodotte come se fossero ruotate su se stesse⁴⁹. Ritiene che Pollaiuolo avesse copiato il *Marsia*, poiché gli serviva un modello plastico come esempio permanente per lo studio dell'anatomia e delle pose del corpo⁵⁰. La Ferino Padgen mette in evidenza come Raffaello avesse recuperato la figura di *Marsia*, ripresa da diversi punti di vista, nei disegni dell'album dell'Accademia di Venezia. Ritiene anche che l'artista avesse preso a modello non il bronzetto, quanto disegni che lo riproducevano⁵¹. È rappresentata una figura muscolosa, vista di spalle nella stessa positura della piccola statua e del carnefice della formella⁵².

Voglio qui citare un brano del Middeldorf che si attaglia perfettamente al ragionamento che sto conducendo: "Nel Quattrocento è cominciata una pratica divenuta poi, a partire dal '500, un procedimento fondamentale dell'arte dell'Accademismo, cioè il guardare la natura attraverso gli occhiali dell'antichità classica; per esempio far posare un modello nudo in attitudini imitanti quelle delle più famose statue antiche. Però, nelle opere del '400 certi ignudi piazzati quali pezzi di bravura

⁴⁷ A. RADCLIFFE, *New light on Verrocchio's Beheading of the Baptist*, in *Verrocchio and late Quattrocento Italian Sculpture*, a cura di S. BULE - A. PHIPPS DARR - F. SUPERBI GIOFFREDI, Firenze 1992, pp. 117-123.

⁴⁸ U. MIDDELDORF, *Su alcuni bronzetti all'antica del Quattrocento*, in *Il mondo antico*, atti del convegno (Firenze, 1956), Firenze 1958, pp. 167-177.

⁴⁹ L. FUSCO, *The use of sculptural models by painters in fifteenth-century Italy*, «The Art Bulletin», 64, 1982, 2, pp. 186-192.

⁵⁰ Ivi, p. 186.

⁵¹ S. FERINO PADGEN, *Galleria dell'Accademia di Venezia. Disegni Umbri*, Milano 1984, pp. 22-23, 49.

⁵² Positure simili viste di fronte e di spalle sono rappresentate anche dal Dürer nella incisione con il *Ratto delle Sabine* del 1495, segno che certi modelli andavano codificandosi attraverso il nuovo mezzo di diffusione artistica.

fra figure meno ricercate di solito si rivelano chiaramente come citazioni classiche”⁵³. Lo stesso studioso dice ancora che il *Marsia* o lo *Gnudo della paura* “fu usato anche per altre figure, come guerrieri in combattimento, cacciatori, ecc. e non è sempre facile il precisare quale origine abbia avuto una derivazione rinascimentale”⁵⁴.

La seconda conferma viene dall’esistenza in collezione privata di una terracotta vista da tergo che riproduce il torso del carnefice (Fig. 15). Il Radcliffe la ricollega, giustamente, alla formella dell’altare e la ritiene parte dei modelli che Verrocchio aveva presentato all’Arte di Calimala nel 1477 e che, secondo la testimonianza del Vasari, esistevano ancora nel 1568⁵⁵. Aggiunge che, a suo parere, si tratterebbe dello studio dal vero di un “garzone”, l’equivalente in argilla di uno studio in disegno come quello di Berlino compiuto dal Pollaiuolo, che mostra un giovane nudo in posa di arciere con un pezzo di corda tra le mani⁵⁶. Nella *Vite d’artisti* di Giovanni Battista Gelli troviamo un accenno significativo a questo proposito poiché si dice che Verrocchio “...fecie molti torsi e molti gietti d’ignudi ed altro, et questo fu perché era huomo che si dilettava molto di disegnare”⁵⁷.

Vorrei aggiungere un’altra osservazione. Mentre vi è una similitudine molto netta nella postura delle gambe e nella struttura del tronco, differenze profonde emergono nel modo in cui sono atteggiate le braccia. In questo caso possiamo stabilire un rapporto con alcune figure in opere di Antonio del Pollaiuolo, in particolare quella sulla sinistra nella *Danza dei Nudi* della Villa di Gallina ad Arcetri, nel personaggio che impugna la sciabola nella incisione della *Battaglia dei Nudi* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Fig. 16) e nell’*Ercole e l’Idra* degli Uffizi (Fig. 17). Dobbiamo dedurre che esistesse un altro modello antico, forse un secondo bronzetto, al quale sia Verrocchio che Pollaiuolo si ispirarono per la realizzazione dei rispettivi personaggi, ovviamente interpretati secondo il temperamento artistico di ciascuno⁵⁸.

Il prototipo è stato quasi certamente un Ercole, da cui può essere derivato il bassorilievo del III secolo (attr.) con *Ercole e il cinghiale di*

⁵³ Ivi, p. 168.

⁵⁴ Ivi, p. 171

⁵⁵ RADCLIFFE, *New light on Verrocchio’s Beheading of the Baptist* cit., p. 118.

⁵⁶ Ivi, p. 121.

⁵⁷ G. MANCINI, *Vite d’artisti di Giovan Battista Gelli* cit., p. 62.

⁵⁸ Cfr. S. R. LANGDALE, *Battle of the Nudes*, catalogo della mostra (Cleveland, agosto-ottobre 2002), Cleveland, The Cleveland Art Museum, 2002.

Erimanto nella facciata della Basilica di San Marco a Venezia. Tuttavia un'altra osservazione mi spinge a valutare anche un altro modello. In uno dei fregi con la Battaglia delle Amazzoni del Mausoleo di Alicarnasso, ora nel British Museum di Londra, è rappresentato un guerriero di spalle che impugna una lancia con la mano destra ed è volto di profilo verso sinistra (Fig. 17), il quale presenta alcune straordinarie somiglianze con la figura verrocchiesca del bassorilievo dell'altare, nella posizione, nella modellazione del busto e persino nel profilo del viso con il taglio dei capelli netto sulla nuca. Sicuramente il Verrocchio non poteva conoscere il rilievo, dal momento che il Mausoleo di Alicarnasso fu scoperto nel XIX secolo, ma forse era nota una replica attraverso un sarcofago romano o un fregio esistente già nella prima metà del '400⁵⁹. Una figura molto simile, infatti, è utilizzata anche da Paolo Uccello nell'affresco del *Diluvio* nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella (1446-1450) che sembra essersi ispirato al medesimo modello (Fig. 18)⁶⁰.

Tornando alla terracotta, ritengo che questa fosse uno studio o la rielaborazione del calco del bronzetto con lo *Gnudo della paura* in previsione dell'inserimento della figura nella formella, citazione classica molto più significativa della lorica dei guerrieri nonostante il sovrabbondare di decori trascritti da opere romane quali teste di leone, palmette, embricature e tralci. Anche le dimensioni confermerebbero questa ipotesi. L'intera terracotta è alta 27 centimetri, poco più grande di quella in argento e più piccola di quella dello *Gnudo*, che misura 32 centimetri. Se il modello è frutto di un calco, deve giocoforza essere più grande dell'originale, mentre il risultato della fusione, per la contrazione del metallo, è più piccola.

Verrocchio, in conclusione, si sarebbe ispirato per il personaggio del boia ad un modello antico ed in particolare avrebbe inserito entro la formella dell'altare una rielaborazione del bronzetto del *Marsia*, che egli

⁵⁹ Il fregio del Mausoleo di Alicarnasso, eseguito da Scopa intorno alla metà del IV secolo a. C., raffigura l'Amazzonomachia e fu da Plinio annoverato tra le sette meraviglie del mondo. Potremmo pensare che fosse stata eseguita una copia o un calco in epoca romana, che Verrocchio ebbe modo di vedere durante il suo viaggio a Roma. Il Vasari narra che fu proprio a seguito di questa esperienza che egli decise di dedicarsi alla scultura. "Intanto vedendo Andrea che delle molte statue antiche et altre cose che si trovavano in Roma, si faceva grandissima stima, e che fu fatto porre quel cavallo di bronzo dal papa a S. Ianni Laterano e che de' fragmenti, non che delle cose intere che ogni dì si trovavano, si faceva conto, deliberò d'attendere alla scultura" (VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori* cit., p. 368).

⁶⁰ L. FUSCO, *The use of sculptural models* cit., p. 191, 192 fig. 45.

aveva visto e aveva avuto modo di studiare e di copiare in virtù della frequentazione di Lorenzo il Magnifico, il quale, probabilmente, lo aveva protetto e raccomandato, allora come in altre occasioni. Se l'ipotesi formulata fosse giusta, l'artista aveva offerto prova al Signore di Firenze della sua abilità di orafo con l'esecuzione della montatura di uno dei pezzi più belli e preziosi acquisiti dalle collezioni laurenziane, appunto il boccale in sardonice. In questo caso si potrebbe circoscrivere ulteriormente la datazione dell'intervento verrocchiesco. Lo stemma apposto all'interno del coperchio è quello adottato da Lorenzo il Magnifico, con sei palle di cui una blu gigliata; la montatura risalirebbe, perciò ad un periodo successivo alla morte di Piero il Gottoso, avvenuta nel 1469, e precedente all'allogazione della formella nel 1477, un arco di otto anni ancora troppo vasto, ma che permette di iniziare a mettere ordine nella cronologia delle montature dei vasi medicei.