

ANNA ROSA CALDERONI MASETTI

## FRANCESCO DI GRILLO E ALTRI ORAFI A LUCCA FRA TRE E QUATTROCENTO

A LAUDE-DE LA VER/[GIN]E DALBIANO: QUES[TA /  
CR]OCE-FE FAR-PER DIV[O]ZION]E: LOPERAIO-PUCC[IO] / DI  
MIGHELE-FR / EDIANO:

Questa iscrizione in versi rimati, di cui abbiamo proposto una integrazione plausibile ma non certa, compare sulla croce di Santa Maria Albiano, un paesino della Val Freddana a metà strada fra il capoluogo e Camaiore (figg. 1 e 2).<sup>1)</sup>

Tra i pezzi più conosciuti della suppellettile liturgica ancora presente nella diocesi di Lucca, perchè pubblicata nel 1970 con un corredo di ben sei fotografie,<sup>2)</sup> è stata fatta oggetto di recenti indagini per la presenza, ai lati dell'angelo di San Matteo, di due punzoni contenenti una pantera, correttamente identificata come un contrassegno distintivo della città.<sup>3)</sup>

Questo particolare introduce lo spinoso problema della divergenza fra la precise disposizioni della Corte dei Mercanti e della Curia del Fondaco sull'obbligo di

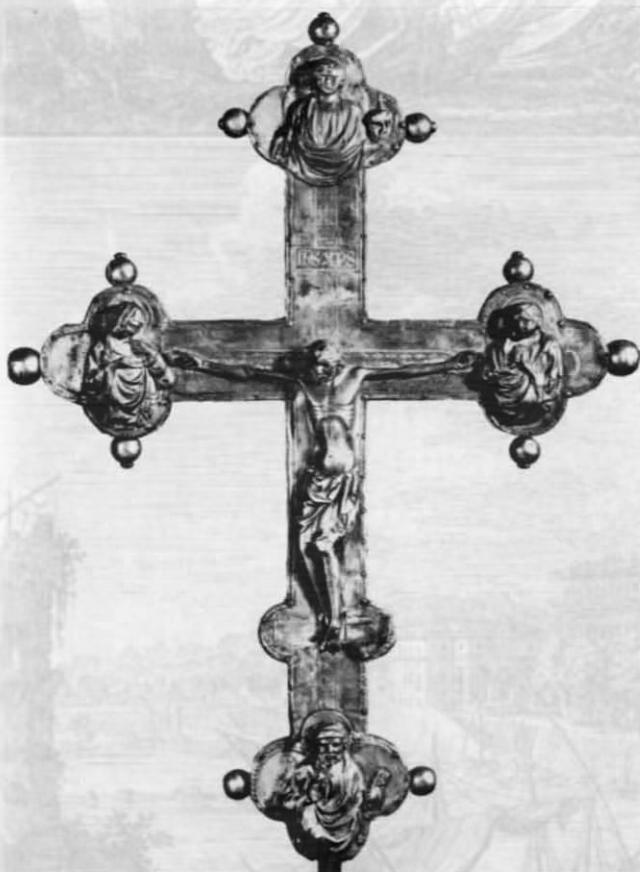
stampigliare il marchio di produzione della bottega sul pezzo, e la mancanza di tali segnalazioni sui manufatti a noi pervenuti. Indubbiamente l'utilizzo liturgico, se non continuo certo assai frequente, deve aver preteso nel corso del tempo la sostituzione di almeno alcune lamine, dove potevano trovarsi queste indicazioni, ma il fatto non è ugualmente di facile spiegazione.<sup>4)</sup>

Tanto più ci sembra utile presentare un manufatto dove una serie di punzoni chiaramente leggibili sulla barra verticale dello spessore,<sup>5)</sup> consente di ricostruire, almeno in un determinato momento storico e da parte di una specifica bottega, la situazione originaria di un esemplare. Si tratta della croce conservata presso la Collegiata di Barga (figg. 3-5), contenente anch'essa un'iscrizione di rilevante interesse:

+ / QUES / TA CROCE / FECIE FARI / GIOVANNI SALVUGLI O /  
PERATO DI SANTA MARI/A DA BARGHA FATTA IN / EL MILLE-  
CCCCVIII / DEL MESE D/I LUGIO. Inoltre i ripetuti marchi riconducono senza incertezze, presentando una "F" maiuscola affiancata da quattro puntini (fig. 4), alla bottega di Francesco di Grillo, operoso a Lucca agli inizi del Quattrocento.<sup>6)</sup>

Le testimonianze documentarie lo registrano nel libro della Corte dei Mercanti relativo al 1407, dove è detto "da Pisa" e dove il suo nome è affiancato da una sigla identica — per quanto lo consente la stesura grafica — a quella riscontrata sull'esemplare barghigiano, nonché nel Registro della Curia del Fondaco datato 1412.<sup>7)</sup> In ambedue compare in testa all'elenco, e nel primo è citato con il suo garzone Domenico d'Antonio.

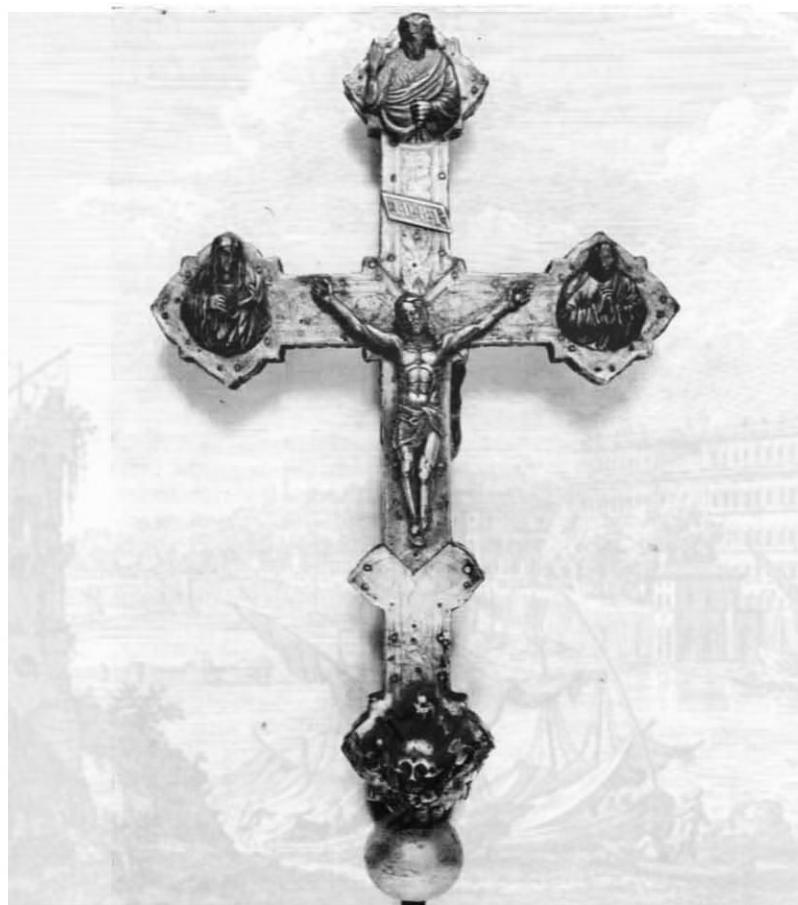
La croce non si trova in buono stato di conservazione: ammaccamenti, fessure e fori hanno fortemente inciso, insieme a consistenti abrasioni, sulla leggibilità del manufatto; inoltre il Cristo è stato sostituito, come segnalano



I - SANTA MARIA ALBIANO (LUCCA), CHIESA DI SANTA MARIA  
OREFICE LUCCHESE? (FINE XIV-INIZI XV SECOLO):  
CROCE (RECTO)



2 - SANTA MARIA ALBIANO (LUCCA), CHIESA DI SANTA MARIA  
OREFICE LUCCHESE? (FINE XIV-INIZI XV SECOLO): PLACCHETTA  
CON ISCRIZIONE (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



3 - BARGA (LUCCA), DUOMO - FRANCESCO DI GRILLO  
(NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
CROCE (DAT. 1408), RECTO

lo stile che lo riconduce a circa un secolo più tardi e all'ambito operativo di Francesco Marti,<sup>8)</sup> nonché la presenza di fori alternativi sopra le lamine, in corrispondenza dei chiodi sulle mani e sui piedi. Malgrado tutto emerge ancora, nell'analisi del manufatto, una continuità di impostazione generale del pezzo con gli esemplari lucchesi del secolo precedente, dovuta quasi sicuramente a una precisa richiesta della committenza e, d'altra parte, una severità e scontrosità delle immagini di stampo prettamente oragnesco.

A fianco di rapporti diretti con Firenze, che indubbiamente vi furono, la stessa provenienza di Francesco di Grillo può dar ragione di questa specifica tendenza culturale, tenendo conto che nella seconda metà del Trecento la produzione pittorica pisana assume spesso caratteri fiorentineggianti,<sup>9)</sup> e che un analogo orientamento possiede la croce di San Jacopo di Metato nei dintorni di Pisa.<sup>10)</sup>

Le medesime figure austere, e indicanti le scritte tracciate sul cartiglio che dispiegano davanti a sé, compaiono sui pezzi di Massarosa, del Museo d'Arte Sacra di Camaiore, di Pedona; ma soprattutto parallela nelle prime tre, è la grande novità iconografica del ghignante teschio di Adamo, che emerge tra le rocce del Golgota nel quadrilobo inferiore del *recto*. Veristicamente privo di alcuni denti, esso sembra aggredire lo spettatore con una sorta di eloquente "memento mori", abbandonando la più consueta collocazione ai piedi del Crocifisso e raggiungendo la dignità di un'intera formella (cfr. *figg.* 18-20 a p. 84).

Anche l'esemplare di Camaiore (*fig.* 6) possiede nel *verso* una placchetta smaltata contenente un'iscrizione (*fig.* 7), ulteriore preziosa testimonianza dell'attività di questa bottega agli inizi del Quattrocento:

+ HOC / FECIT-FI / ERI-BANDU / CCINUS-PARDINI-D / E-CAMAIORE-TENPRE / DOMINI-IULIANI-DE-SA / SSO-FERRATO-ABBATIS / PETRI-DE-CAMAIOR / E- +



4 - BARGA (LUCCA), DUOMO  
PARTICOLARE DELLA CROCE  
CON IL PUNZONE DI FRANCESCO DI GRILLO



5 - BARGA (LUCCA), DUOMO - FRANCESCO DI GRILLO  
(NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO): PLACCHETTA  
CON ISCRIZIONE (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)

Giuliano di Sassoferato compare infatti come abate dell'abbazia di San Pietro a Camaiore in documenti datati fra il 1398 e il 1405; nel 1406 l'insediamento venne ridotto a cappellania e assegnato al vescovo di Lucca.<sup>11)</sup> Banduccino Pardini, da parte sua, è presente in un atto del 1404, dove esprime la sua volontà di essere sepolto nella stessa badia e fa numerose donazioni.<sup>12)</sup>

Sembra quindi doveroso supporre, sulla base di queste date, che la venuta di Francesco di Grillo a Lucca non vada associata alla conquista fiorentina di Pisa nel 1406, ma vada anticipata di qualche anno; di quanti non è possibile stabilire, potendosi ricavare oggi soltanto un lontano e poco significativo *terminus post quem* dal libro della Corte dei Mercanti datato 1372, dove l'orefice non compare ancora.<sup>13)</sup>

I tre splendidi Crocifissi al centro delle croci di Massarosa, Camaiore e Pedona ci possono fornire qualche indicazione circa la figura perduta di Barga, soprattutto, come vedremo, quello di Massarosa. Esso appare più drammaticamente risolto nella contrapposizione delle sue componenti e nel perizoma più fittamente strigliato, gli altri due più frontali e composti; autentica, a differenza di quella di Pedona, risulta l'aureola decentrata di quest'ultimo, decorata a smalto, per la coerenza del disegno con i fioriti, fluenti racemi che decorano le barre della croce.

Altri, in questa stessa sede, affronterà più partitamente il problema della cultura figurativa che si rispecchia in questi esemplari;<sup>14)</sup> a noi sembra più opportuno, preliminarmente, riprendere la questione dell'assegnazione a una medesima bottega dell'insieme di dodici pezzi — fra cui quelli sopra citati, escluso Barga — proposta dal Raghianti nel 1960 in occasione di un'ampia recensione alla mostra di Arte Sacra tenutasi a Lucca nel 1957.<sup>15)</sup> Come è noto, il complesso comprendeva anche gli esemplari di Migliano, Ghivizzano, Sant'Andrea in Caprile, Sorbano del Giudice, Verciano, Palleggio, San Gemignano di Moriano, Lammari, Sorbano del Vescovo, assegnati nel catalogo ad "oreficeria pisana senese del sec. XIV" (Migliano, Massarosa, Pedona, Palleggio, San Gemignano di Moriano), "oreficeria toscana della fine del sec. XV" (Camaiore), "oreficeria pisana senese — seconda metà sec. XIV" (Ghivizzano), "oreficeria toscana della seconda metà del sec. XIV" (Sant'Andrea in Caprile), "oreficeria toscana del sec. XIV" (Sorbano del Giudice), "oreficeria senese della fine del sec. XIV" (Carraia), "oreficeria senese del sec. XIV" (Verciano), "oreficeria toscana dei primi del sec. XV" (Migliano).<sup>16)</sup>

In proposito lo studioso giustamente affermava che "un gruppo come questo, di dodici opere che sono accomunate sia dal carattere della plastica, che dagli ornati a racemi, che dagli smalti, benché (come si può osservare in specie nella Croce di Sant'Andrea in Caprile) gravitante intorno all'arte di Andrea Pisano, e con stilemi senesi negli smalti, è produzione di un'officina lucchese, e non è necessario supporre un'importazione, visti anche i documenti numerosi delle attività continue di orafi nella città, nel corso dei secoli XIV e XV". E continuava, dopo aver segnalato che i rapporti in cui si trovano queste croci astili non sono univoci, ma incrociati: "Tutto il complesso è databile nell'ultimo quarto del Trecento".

La nostra ricognizione sul territorio ha consentito di aggiungere al gruppo altri sei pezzi: la già citata croce di Barga, quella di Carraia, i tre calici di Balbano, Migliano, Badia di Cantignano, il primo dei quali molto importante perchè datato 1385, la patena di Migliano. A questi vanno collegati secondo noi due opere conservate presso la



6 - CAMAIORE (LUCCA), MUSEO D'ARTE SACRA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
CROCE (RECTO)



7 - CAMAIORE (LUCCA), MUSEO D'ARTE SACRA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
PLACCHETTA (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



8 - SORBANO DEL VESCOVO (LUCCA), CHIESA DI SAN LORENZO  
OREFICE LUCCHESSE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
VERGINE DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



9 - SORBANO DEL VESCOVO (LUCCA), CHIESA DI SAN LORENZO  
OREFICE LUCCHESSE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
SAN GIOVANNI DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



10 - CAMAIORE (LUCCA), MUSEO D'ARTE SACRA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
VERGINE DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



11 - CAMAIORE (LUCCA), MUSEO D'ARTE SACRA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
SAN GIOVANNI DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



12 - GHIVIZZANO (LUCCA), CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
SAN NICOLA (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)

Cattedrale di San Martino, atipiche nel complesso di croci e calici sopra ricostruito: il Fregio del Volto Santo, ancorato documentariamente agli anni 1382-84, e il braccio-reliquiario di San Biagio, assente nell'Inventario del Duomo del 1409 e presente in quello del 1424.<sup>17)</sup>

Il primo, come è noto, è stato restaurato molteplici volte, e se del tutto isolate appaiono le edicolette che incorniciano le figure,<sup>18)</sup> anche queste ultime non ci sembrano sicuramente collegabili con le immagini di altri esemplari;<sup>19)</sup> il secondo segnala, nella libera decorazione floreale che impreziosisce il polso della manica, una stretta somiglianza con il fregio graffito sulle barre delle croci, mentre indicazioni cronologiche di natura documentaria collocherebbero la sua produzione nella bottega di Francesco di Grillo.

A venticinque anni di distanza, sembra però possibile — e più opportuno —, piuttosto che accorpate, operare alcune distinzioni all'interno del gruppo, rispondendo, da una parte, alle segnalazioni documentarie che vedono attivo a Lucca un numero cospicuo di botteghe, dall'altra al fatto che di tutta la produzione locale tardo-trecentesca e proto-quattrocentesca sarebbe pervenuta a noi, in netta prevalenza rispetto agli esiti degli altri, la produzione di questo specifico atelier.<sup>20)</sup>

Escludendo in primo luogo dal discorso il pezzo di Lammari perchè diverso e legato alle novità di cultura senese importate a Lucca da Jacopo della Quercia,<sup>21)</sup> le croci di Sorbano del Vescovo, di Sant'Andrea in Caprile, di Migliano si distinguono secondo noi dalle rimanenti, non tanto per motivi iconografici — anche se qui gli evangelisti sono rappresentati in forma di animale simbolico<sup>22)</sup> — quanto per ragioni di carattere stilistico: le pieghe cadono secondo un andamento più morbido e fluente, il plasticismo delle immagini appare più misurato e composto, smalti aniconici di color giallo azzurro e verde compaiono sulle aureole nei primi due pezzi.

I riferimenti alle opere di Nino Pisano — non a caso parte della critica ha supposto per le prime due croci una provenienza dalla sua bottega<sup>23)</sup> — collocano a nostro avviso questi esemplari ancora nell'ultimo ventennio del secolo.

A questo stesso momento esecutivo più arcaico appartiene secondo noi anche la croce di Ghivizzano, l'esemplare più monumentale e prestigioso dell'intera serie,<sup>24)</sup> che presenta soluzioni simili da un punto di vista iconografico, ma caratteri stilistici diversi; anche in questo pezzo compaiono smalti aniconici in giallo azzurro verde sulle aureole dei personaggi, però le pieghe delle vesti sono più lineari e allineate, la gesticolazione più limitata. Connessi con soluzioni di questo genere sono non solo gli smalti figurati presenti sul nodo del bastone della stessa croce, ma anche quelli che adornano gli esemplari



13 - PEDONA (LUCCA), CHIESA DI SAN JACOPO  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
SANTO VESCOVO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



14 - GHIVIZZANO(LUCCA), CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
SAN MATTEO (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)

di Sorbano del Giudice, Verciano, San Gemignano di Moriano, Carraia, Balbano, Migliano (calice), Badia di Cantignano. Il calice di Balbano, datato, come abbiamo



15 - BARGA (LUCCA), DUOMO  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
EVANGELISTA (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)

già segnalato, 1385, provvede a una sicura collocazione cronologica del complesso.

Un gruppo ancora diverso mi sembrano costituire le croci di Barga, Massarosa, Camaiole, Pedona, riconducibili alla bottega di Francesco di Grillo — come attesta il punzone sull'esemplare barghigiano — operosa documentariamente nel primo decennio del Quattrocento e oltre: in esse le immagini più dilatate in un plasticismo greve e pesante, le pieghe più insistentemente elaborate, i volti più corruciati e severi si pongono come caratteri specifici, distintivi rispetto ai pezzi dei gruppi precedenti.

Significativo appare il confronto tra i dolenti di Sorbano del Vescovo (figg. 8 e 9) o di Migliano e quelli di Camaiole (figg. 10 e 11), così vicini nella struttura generale, così diversi dal punto di vista stilistico; tra il 'San Nicola' di Ghivizzano e il 'Santo Vescovo', forse San Martino, di Pedona (figg. 12 e 13); tra il 'San Matteo' di Ghivizzano (fig. 14) e l'altro 'Evangelista' di Barga (fig. 15) o di Camaiole (fig. 16).

Una distinzione a livello di linguaggio è secondo me possibile anche per le figure di Cristo appese sul *recto* delle diverse croci; ma questa non appare coincidente con gli esiti conseguiti precedentemente: se coerenti con le immagini del primo gruppo risultano quelli di Sorbano del Vescovo, Migliano (fig. 17), Sant'Andrea in Caprile, effigi simili compaiono anche sulle croci di Camaiole (fig. 6) e di Pedona, nonché sull'altra di Carraia; analogamente, se rispondenti stilisticamente alle figure adiacenti appaiono i Crocifissi di Ghivizzano (fig. 18) e di Sorbano del Giudice, o quello di Massarosa (fig. 19), immagini molto simili a quest'ultimo si ritrovano negli esemplari di Verciano, di San Gemignano di Moriano, addirittura di San Quirico di Valleriana un pezzo totalmente estraneo al gruppo.

Quale peso dare, allora, al racemo ondulante ornato all'apice dei girali da cinque foglioline, che compare



16 - CAMAIOLE (LUCCA), MUSEO D'ARTE SACRA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
EVANGELISTA (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)

nella cornice dello spessore (figg. 20 e 21) e che è stato individuato fino ad oggi, come testimonianza della provenienza dell'intero complesso da una stessa bottega? Sono questi tre gruppi, che abbiamo cercato di identificare, riconducibili a tre fasi diverse di una medesima officina, o sono invece assegnabili a tre *ateliers* più o meno contemporanei, prolungando la sua attività per qualche anno il terzo, e operosi sulla base di fervidi scambi di modelli e di disegni? Che significato dare all'incongruenza stilistica del Crocifisso, senza dubbio la parte più mobile e più soggetta ad essere rimpiazzata, magari assumendola da un esemplare diverso, in non buono stato di conservazione? E come spiegare le presenze incrociate di santi, di animali simbolici, di smalti aniconici? <sup>25)</sup>

Una lettura per serie penso possa offrirci qualche chiarimento in proposito, precisando sia le tecniche di produzione che le specificità operative delle singole botteghe.

Se poniamo a confronto due figure appartenenti ad esemplari del primo gruppo, le croci di Sorbano del Vescovo e di Migliano, vediamo che i santi 'Lorenzo e Stefano' (cfr. fig. 9 a p. 79) appaiono molto simili e si distinguono soltanto per la presenza della graticola tra le mani del primo, di due sassi sulla testa del secondo. Le somiglianze non giungono però a far supporre l'utilizzo di uno stesso stampo: differenze, sia pur minime, che non riguardano solo il finale intervento a cesello, ma comprendono anche l'impostazione generale — significativa per esempio la distanza fra le mani — orientano piuttosto sull'uso di modelli o disegni che venivano utilizzati e modificati a seconda delle necessità. Un discorso analogo vale per i simboli evangelici nelle medesime croci, con la complicazione che, come nel caso del bove e del leone in quella di Sant'Andrea in Caprile, talvolta gli animali sono riprodotti specularmente.

Così il 'San Pietro' e il 'Cristo benedicente' nel *verso* degli esemplari di Barga e di Camaiore, riconducibili al terzo gruppo, cioè alla bottega di Francesco di Grillo, e databili nel primo decennio del Quattrocento, se presentano un andamento analogo nel bordo inferiore della veste, trovano soluzioni diverse nella parte alta delle figure. Così, ancora, il 'Sant'Andrea' (fig. 22) che nella croce di Massarosa indica lo strumento del suo martirio (purtroppo mutilo) è assimilabile per la struttura delle pieghe, sia al 'Cristo benedicente' dei pezzi di Barga, di Pedona e di Massarosa (figg. 23 e 24), sia, in misura parziale, al 'San Giovanni' dolente di queste ultime tre croci (figg. 31-33), sia ancora all'evangelista posto nella formella superiore del *verso* negli esemplari di Camaiore, Massarosa, Pedona (figg. 28-30).

Legami ancora più stretti evidenziano i Cristo benedicenti (figg. 23 e 24) e i dolenti di Barga, Pedona e Massarosa (figg. 25-27, 31-33), nonché alcuni evangelisti di questi tre pezzi e di quello di Camaiore, disinvoltamente cambiati di identità, senza però arrivare mai a poter supporre la presenza di calchi sottesi alle loro immagini: per esempio, i due nel polilobo destro e quello in basso nel *verso* delle croci di Barga, Camaiore, Pedona; ancora, in medesima collocazione, quelli di Massarosa, Pedona e Camaiore; gli altri in posizione apicale nel *verso* delle croci di Massarosa, Camaiore, Pedona (figg. 28-30); gli altri ancora nella formella sinistra, sempre nel *verso*, degli esemplari di Massarosa e Pedona.

Più difficile sarebbe spiegare la somiglianza delle immagini erette nel *verso* delle croci di Sorbano del Vescovo, di Ghivizzano, di Massarosa (cfr. figg. 2, 5 e 6 a pp. 76 e 78), appartenenti ciascuna a uno dei tre gruppi che abbiamo cercato di individuare, se non — anche in questo caso —

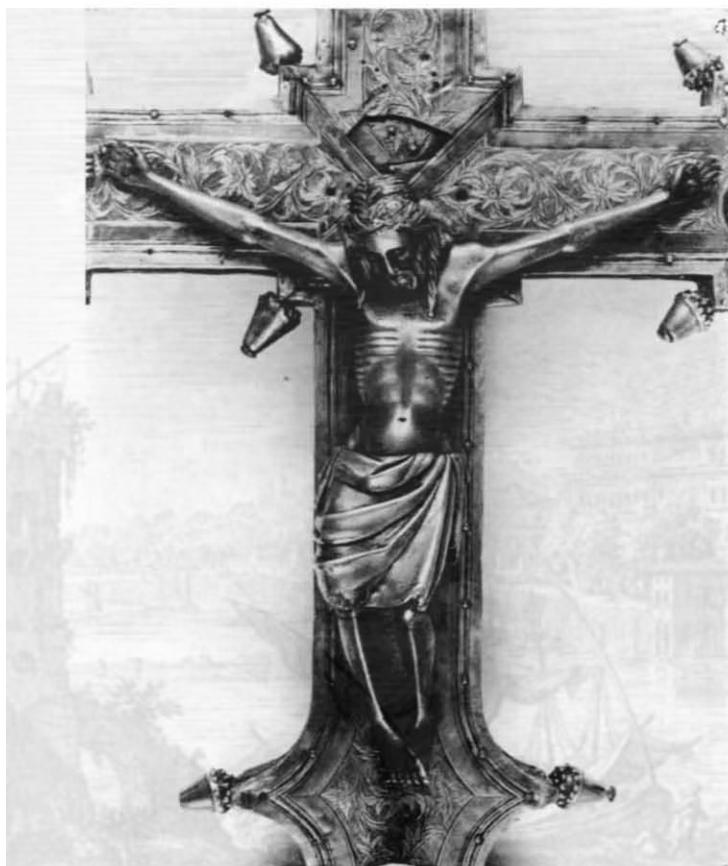


17 - MIGLIANO (LUCCA), CHIESA DI SAN MARTINO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
CROCIFISSO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)

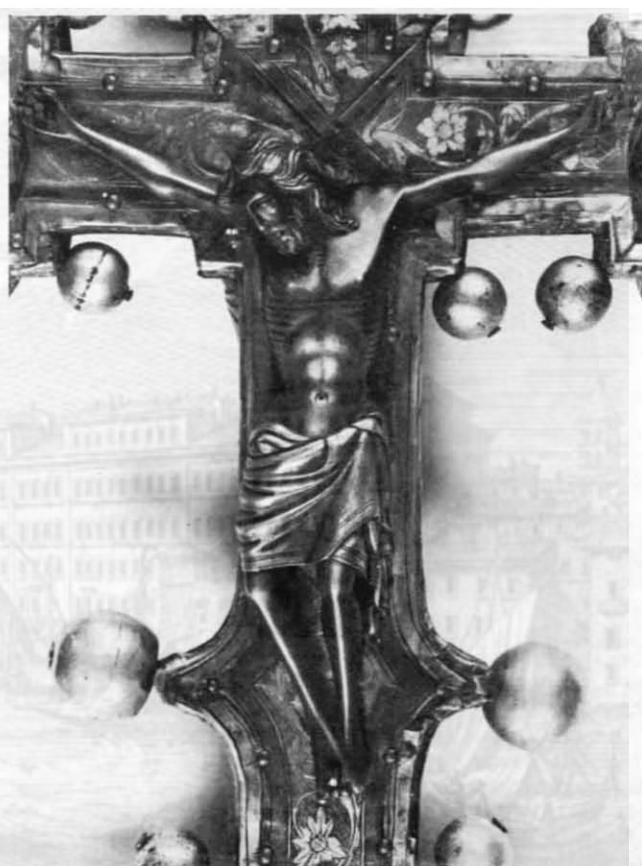
supponendo la presenza di modelli a cui anche a distanza di tempo gli orafi potevano far ricorso, e alla disponibilità di questi stessi nell'ambito di botteghe diverse. Le figure si distinguono infatti per minimi aggiustamenti nell'andamento delle vesti, nonché per la presenza di un attributo, oggi scomparso, e della scritta *S. Lucia* sull'aureola la prima, per la grande chiave e la tonsura la seconda, per il bastone da pellegrino, anch'esso perduto, la terza.

Una proposta non dissimile avanzano le immagini del pellicano nel nido presenti negli esemplari di Sorbano del Vescovo, Migliano, Sant'Andrea in Caprile, Ghivizzano, Barga, Camaiore. <sup>26)</sup>

Passando ai Crocifissi, la presenza di immagini simili riscontrabili su esemplari appartenenti a tutti e tre i gruppi (Sorbano del Vescovo, Migliano, Carraia, Camaiore e Pedona), esclusivamente al secondo (Ghivizzano, Sorbano del Giudice), al secondo e al terzo (Verciano, San Geminiano di Moriano, Massarosa) si può spiegare ugualmente con la contemporanea disponibilità di modelli, ai quali la committenza poteva far riferimento al momento della richiesta, e gli artefici al momento dell'esecuzione. Anche se la coerenza stilistica sembra pretendere per i pezzi del primo gruppo un Crocifisso sul tipo di quello di Migliano (fig. 17), per gli altri del secondo una figura vicina all'esemplare di Ghivizzano (fig. 18), per gli altri



18 - GHIVIZZANO (LUCCA)  
CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
CROCIFISSO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



19 - MASSAROSA (LUCCA)  
CHIESA DEI SANTI JACOPO E ANDREA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
CROCIFISSO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)

ancora del terzo un pezzo simile a quello di Massarosa (fig. 19), sappiamo bene — e questa esperienza ce lo prova una volta di più — quanto la consuetudine alla preghiera di fronte a una data immagine condizioni la fortuna e la persistenza nel tempo dell'immagine stessa. Senza contare che queste figure possono anche aver subito nel corso degli anni degli spostamenti da un manufatto a un altro.

Anche in questo caso va rilevato che se i Crocifissi presentano un analogo disegno del perizoma — certamente riconducibile a un esemplare di prestigio, per il momento non identificato — le immagini subiscono varianti attraverso l'insaccamento più o meno accentuato della testa nel collo, l'inclinazione maggiore o minore delle braccia, la diversa flessione delle gambe, escludendo anche in questo caso il ricorso a uno stesso stampo. Alcuni di questi pezzi, e segnatamente quelli riconducibili a Francesco di Grillo, si pongono come opere di assoluta rilevanza nella produzione artistica agli inizi del Quattrocento.

A risultati non molto diversi conduce l'analisi del gruppo di oggetti decorati prevalentemente con placchette smaltate, che comprende a nostro avviso il bastone di Ghivizzano, le croci di Sorbano del Giudice, di San Gemignano di Moriano, di Carraia, di Verciano, i calici di Balbano, Migliano, Badia di Cantignano, la patena di Migliano.

Le croci sopra citate presentano identica cornice nello spessore e omogenea decorazione fitomorfa sulle barre,

ma non sarei più tanto sicura di dover ricondurre il gruppo alla medesima bottega dell'ultimo ventennio del XIV secolo alla quale sono stati riportati gli esemplari di Sorbano del Vescovo, Sant'Andrea in Caprile, Migliano. Malgrado la datazione sia ancora intorno a questi anni — il pezzo di riferimento è in questo caso il calice di Balbano, dove compaiono identici bolli nel nodo e la data 1385 — sia la soluzione più lineare che posseggono i panneggi delle diverse figure, sia il patetismo più insistito che le caratterizza, mi porterebbero anche in questo caso più a distinguere che a unificare.

L'uso prevalente di una tecnica specifica (TAV. IX, a, c, d), invece, quella smaltatoria, mi sembra irrilevante, perchè niente vieta che in una stessa bottega si operasse secondo modalità diverse, anche se a livello di specializzazione interna è probabile si distinguesse fra lavoratore del metallo ed esecutore di smalti (TAV. IX, b).

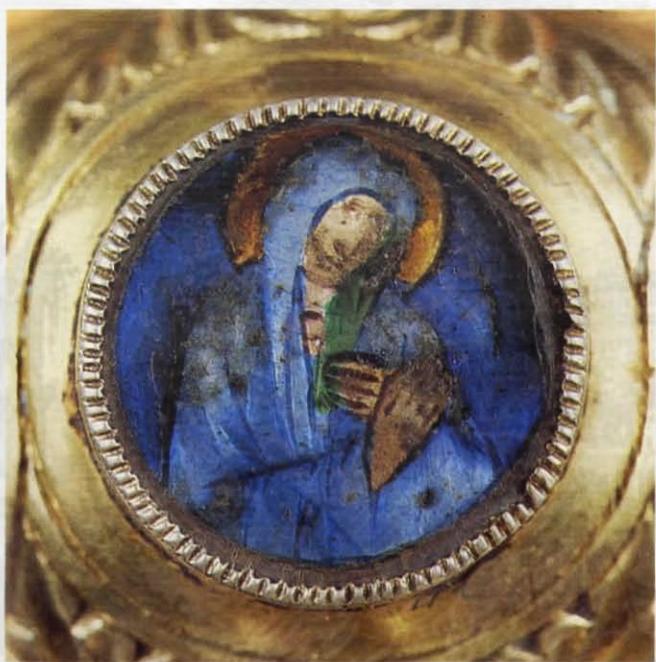
Anche in questo caso la verifica attraverso le serie conduce a risultati interessanti e non molto divergenti da quelli conseguiti per i raggruppamenti precedenti. Come abbiamo già riscontrato, alcune di queste immagini presentano un rapporto fra loro speculare, dovuto con ogni probabilità alla tecnica di trasmissione del disegno: ne derivano palesi incongruenze, come nel caso del 'San Luca' nella croce di Verciano, che impugna lo stilo con la mano sinistra.



a) CARRAIA (LUCCA), CHIESA DI SAN DONATO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
VERGINE DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



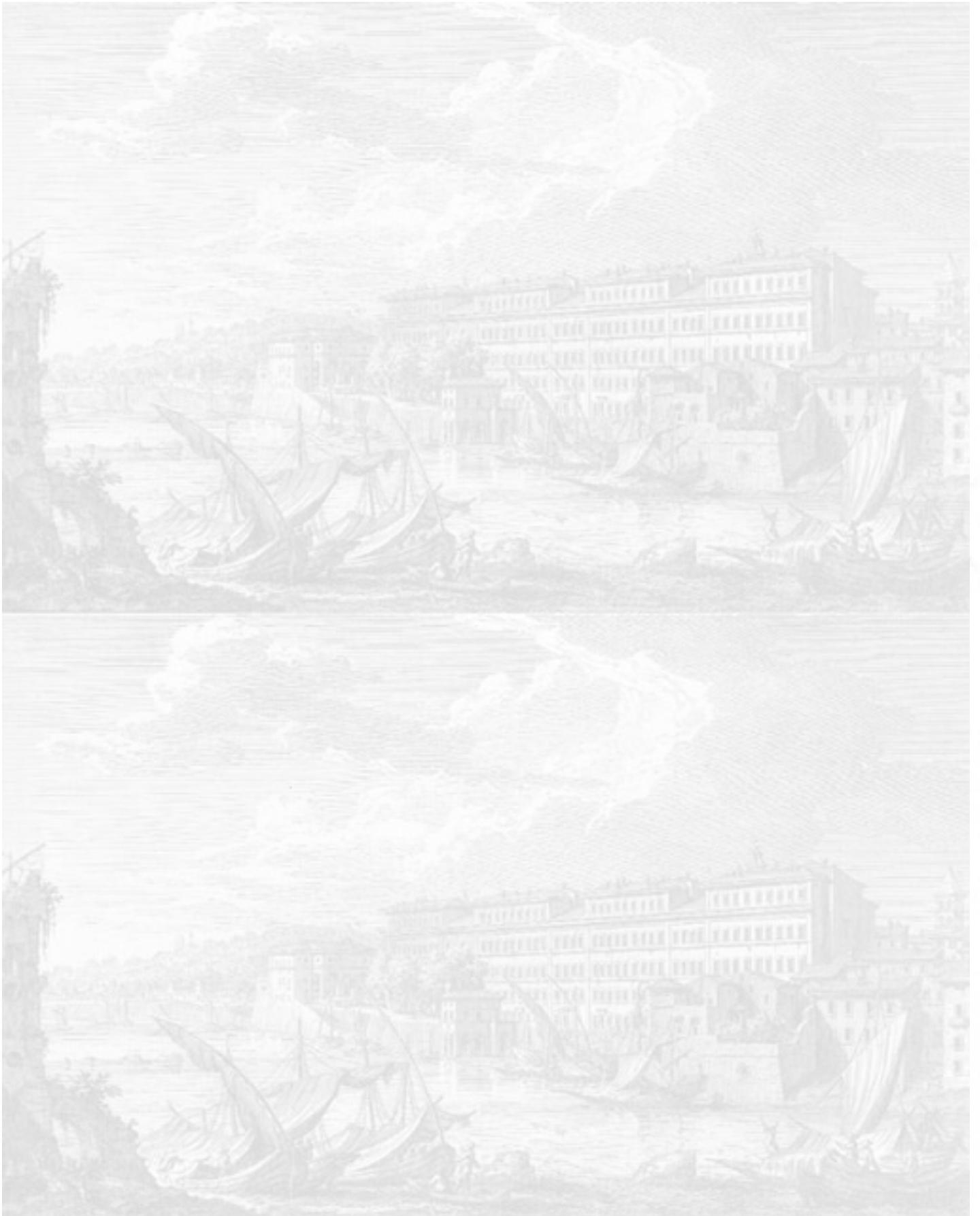
b) CARRAIA (LUCCA), CHIESA DI SAN DONATO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
PELLICANO NEL NIDO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



c) MIGLIANO (LUCCA), CHIESA DI SAN MARTINO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
VERGINE DOLENTE (PARTICOLARE DEL NODO DEL CALICE)



d) VERCIANO (LUCCA), CHIESA DEI SANTI VINCENZO E STEFANO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
VERGINE DOLENTE (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



In queste figure, però, la varietà degli atteggiamenti è forse maggiore, denotando una elaborazione più libera. Esempolari le Vergini dolenti e i San Giovanni delle croci di Carraia, Verciano, Sorbano del Giudice, San Geminiano di Moriano (TAV. IX, a, d); dei calici di Migliano (TAV. IX, c) e di Balbano, anche se appare doveroso distinguere fra le più dilatate immagini delle prime e quelle più ridotte dei secondi, che esigono soluzioni più semplificate e una visione più ravvicinata.

Un problema particolare riveste la croce di Verciano, nel verso della quale una formella ad altorilievo sostituisce al centro il più consueto *Agnus Dei* o il titolare della chiesa a cui l'opera era destinata (cfr. fig. 8 a p. 79).

La figura, rappresentante un santo diacono che regge un libro, è certamente assimilabile, anche per la mancanza di incisioni nello sfondo, alle opere del primo gruppo e potrebbe a prima vista sostenere l'ipotesi della provenienza dell'intero manufatto da una stessa bottega. La formella dal perimetro mistilineo combacia perfettamente con quella centrale della croce, la perlinatura continua del bordo appare omogenea a quella che profila tutto il manufatto.

Alcuni fori all'interno della cornice, però, attestano che il suo fissaggio al supporto era previsto originariamente in maniera diversa, con soluzioni che troviamo, per esempio, nei santi titolari ai piedi del Cristo nelle croci di Sorbano del Vescovo e di Migliano. Se ne deve dedurre una sistemazione successiva, utilizzando una formella derivata da un'altra croce e omogeneizzando l'inserito attraverso un'analogia cornice perlinata. Non è un caso che anche la placchetta del primo esemplare misuri cm 8,8 x 8,8.

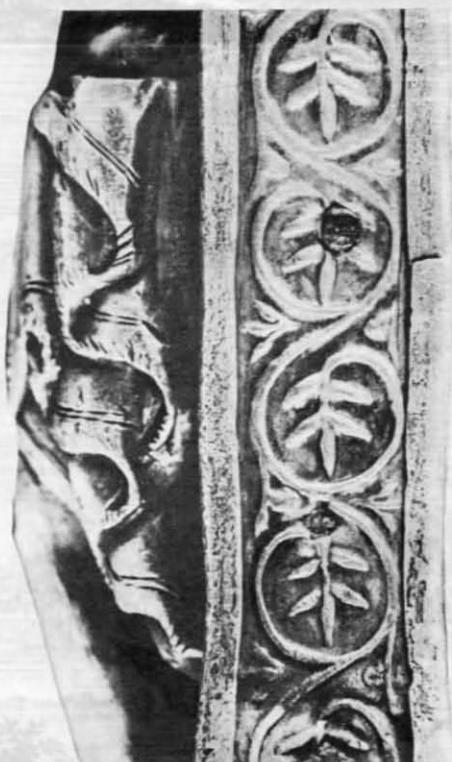
L'odierna illogica collocazione degli smalti — nel *recto* in alto 'San Marco', a sinistra 'San Matteo', a destra 'San Luca', in basso 'Santo Stefano' (l'unico forse in posizione originaria); nel *verso* in alto la 'Vergine', a sinistra il 'Redentore' benedicente, a destra 'San Giovanni' dolente, in basso 'San Giovanni Evangelista' — sembra dare ulteriore credito a questa ipotesi.

Probabilmente la doppia titolazione ai Santi Vincenzo e Stefano sta all'origine di questa sistemazione; sia che la formella originale rappresentasse San Vincenzo e fosse andata perduta, sia che raffigurasse un *Agnus Dei* e si desiderasse sostituirla con l'immagine del cotitolare, la figura di un santo diacono non doveva essere difficile da reperire.<sup>27)</sup>

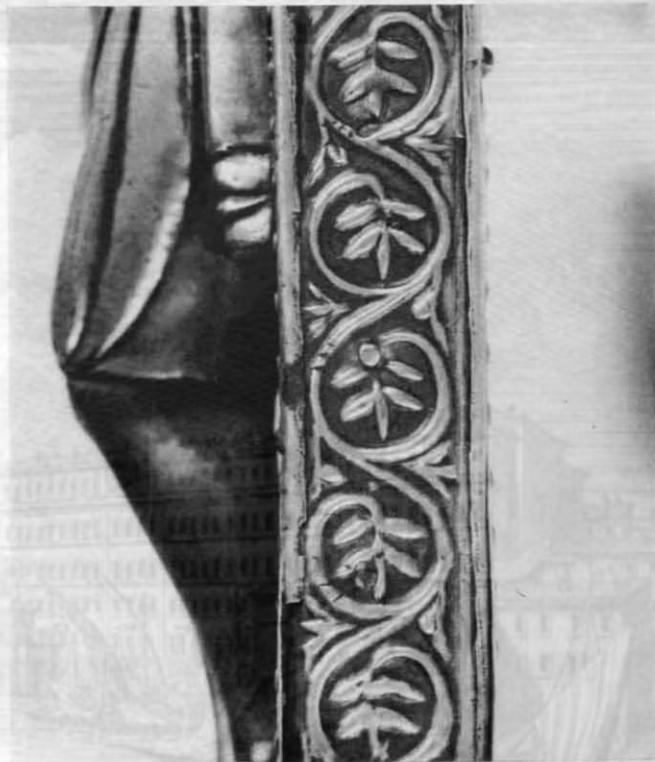
Un eventuale restauro potrà far luce in proposito.

Tirando le fila di quanto detto fino ad ora, sembra possibile individuare nella produzione orafa e smaltatoria lucchese fra Tre e Quattrocento, l'operosità di almeno quattro botteghe, attive quasi contemporaneamente: più difficile ci sembra, in base all'analisi dei manufatti, accettare l'ipotesi di un unico *atelier* produttivo ininterrottamente per quarant'anni, dal 1375 circa — l'esemplare più antico, il Fregio del Volto Santo, risale al 1382-84, ma bisogna supporre l'officina in funzione già da qualche anno per ottenere una commissione così prestigiosa — al 1415 almeno: l'ultimo documento noto che cita Francesco di Grillo porta la data 1412.

Di questi centri operativi, l'unico individuabile documentariamente è quello dell'orafo sopra citato, attraverso il punzone riconosciuto sull'esemplare di Barga. Per gli altri tre, la mancanza di qualsiasi riferimento sui pezzi



20 - SAN GEMIGNANO DI MORIANO (LUCCA)  
CHIESA DI SAN GEMIGNANO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
CORNICE DELLO SPESSORE (PARTICOLARE DELLA CROCE)



21 - SORBANO DEL VESCOVO (LUCCA)  
CHIESA DI SAN LORENZO  
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):  
CORNICE DELLO SPESSORE (PARTICOLARE DELLA CROCE)



22 - MASSAROSA (LUCCA)  
CHIESA DEI SANTI JACOPO E ANDREA - FRANCESCO DI GRILLO  
(NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
SANT'ANDREA (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



23 - MASSAROSA (LUCCA)  
CHIESA DEI SANTI JACOPO E ANDREA - FRANCESCO DI GRILLO  
(NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
CRISTO BENEDICENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



24 - PEDONA (LUCCA), CHIESA DI SAN JACOPO  
FRANCESCO DI GRILLO  
(NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
CRISTO BENEDICENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)

e le carenti testimonianze sia della Corte dei Mercanti che della Curia del Fondaco — dal 1372 per la prima, dal 1376 per la seconda, si passa rispettivamente al 1407 e al 1412 — non ci consentono di avanzare alcuna ipotesi. Che i nomi degli artisti citati nel 1407 siano tutti nuovi, appare poco significativo: dopo circa trent'anni ciò non deve stupire.

Ne consegue che la identica cornice dello spessore, ottenuta secondo la tecnica della godronatura, si potrebbe spiegare come generico attestato di localizzazione lucchese, escludendo di poter individuare attraverso di essa l'operosità di una singola bottega. La presenza di un racemo dall'identico disegno su un esemplare non riconducibile all'insieme sopra esaminato come la croce di Farneta, sembrerebbe dare credito a questa ipotesi. Non si può nemmeno escludere una specializzazione a livello della sua esecuzione, assegnabile a un unico atelier, come probabilmente da una sola bottega, quella da cui uscì la croce di Ghivizzano dove sono presenti, provenivano le aureole smaltate multicolori che si sono conservate in parte nelle croci di Sorbano del Vescovo e di Sant'Andrea in Caprile, ma che probabilmente arricchivano tutte le figure sbalzate del primo e del secondo gruppo.

Da una parte assistiamo a risultati di una perizia tecnica di tutto rispetto, nella quale gli smalti traslucidi assumono un ruolo di primo piano; dall'altra, malgrado le gravose difficoltà economiche ampiamente testimoniate dagli storici locali, la città sembra vivere un momento di particolare rigoglio operativo.<sup>28)</sup>



25 - BARGA (LUCCA), DUOMO - FRANCESCO DI GRILLO  
(NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
VERGINE DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



26 - PEDONA (LUCCA), CHIESA DI SAN JACOPO  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
VERGINE DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



27 - MASSAROSA (LUCCA), CHIESA DEI SANTI JACOPO E ANDREA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
VERGINE DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)

La dinamica dei processi produttivi appare assai articolata e le botteghe risultano lavorare sulla base di collaborazioni e di scambi. Il ricorso a "modelli", evidentemente prestigiosi, si rivela prassi comune; la presenza di disegni e campionature di riferimento si pone come elemento costante di un'attività che si sviluppa nel corso di più decenni.

Modalità operative non dissimili sembrano rivelare a Lucca altri prodotti contemporanei, quali i monumentali corali dell'Opera del Duomo o il gradino dell'altare del Sacramento, un vero e proprio collage di motivi nineschi (e quindi difficilmente attribuibile allo stesso Nino), inserendo l'attività orafa di questo centro nella più ampia problematica teorica post-giottesca, relativa all'uso degli "esempli"<sup>29</sup>

Come ho già segnalato, altri, in questa stessa sede esaminerà più dettagliatamente i singoli pezzi; a me premeva impostare criticamente il problema e chiarire una volta di più la cautela con la quale devono essere "letti" i documenti, in questo caso il punzone di Francesco di Grillo e le testimonianze relative. Alla sua bottega sarebbe stato facile assegnare l'intero complesso, ma le differenze stilistiche riscontrabili fra le diverse opere non consentivano di percorrere questa strada, anche se senza dubbio sarebbe stata la più piana, la più agevole. Una volta di più ne consegue la constatazione che i problemi non sono mai facili e che la loro più semplice soluzione — assai spesso — non consiste in altro che nell'impoverimento dei problemi stessi.

Novembre 1985

Referenze fotografiche: le foto sono state eseguite da Giancarlo Battisti e Valerio Sironi, Gabinetto Fotografico del Dipartimento di Storia delle Arti, Università di Pisa.

1) Poiché è molto probabile - come mi segnalano cortesemente Giorgio Varanini e Pina Stella Galbiati - che la *e* finale di Mighèle non venisse pronunciata, i versi, tre endecasillabi, sono identificabili in una normale terzina, attecchendo nel committente una certa consapevolezza dei fatti ritmici (cfr. anche *Cantari religiosi senesi del Trecento*, a cura di G. Varanini, Bari 1965). La sonorizzazione della *velare*, invece - Mighèle al posto di Michele - è attestata comunemente nella Toscana occidentale, e quindi anche in Lucchesia.

2) G. ARDINGHI, *Due antiche sculture della chiesa di Santa Maria in Albiano*, in *La provincia di Lucca*, I, 1970, pp. 135-138.

3) *Le botteghe degli argentieri lucchesi del XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze 1981, pp. 13 e 14 e A. CAPITANIO, *Maestri e statuti dell'arte orafa a Lucca tra XIV e XVI secolo*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, XIII, 2, 1983, p. 494.

4) C. BARACCHINI, *Arredi ed opere d'arte: indicazioni e criteri di conservazione*, in *Atti del convegno di studi sui beni della chiesa nel territorio lucchese*, a cura di F. Bellato e G. Ghilarducci, Lucca 1978, pp. 59 e 60.

5) In altre parti la lamina è stata sostituita.

6) CAPITANIO, *art. cit.*, pp. 490-492 e 497, con bibliografia. Diversa, e di più difficile identificazione, è l'incisione sottostante: raffigura forse la "barca" di Barga?

La chiesa di Santa Maria, di cui è operaio Giovanni Salvugli, è identificabile con l'odierno Duomo, intitolato ai Santi Jacopo e Cristoforo: la bolla del 23 gennaio 1390, infatti, con la quale il vescovo di Lucca Giovanni Salvecci annetteva la pieve di Santa Maria di Loppia alla chiesa di Barga, benché quivi già si trovasse il fonte battesimale, stabiliva anche che "dictam Ecclesiam SS. Jacobi et Christophori (...) de cetero appellari, et titolari volumus et mandamus Plebem et Ecclesiam Baptistalem SS. Mariae Virginis, et Christophori Martiris de Barga" (P. MAGRI, *Il territorio di Barga*, Albenga 1881, pp. 442-445 - ringrazio M. P. Baroncelli della segnalazione - e G. ARRIGHI, *Note di storia ecclesiastica barghigiana*, in *Giornale storico della Lunigiana*, n.s., XV, 1964, pp. 89-96).

Stupisce non trovare sulla croce, sicuramente manipolata, la figura di "San Cristoforo", che non è certo identificabile con l'immagine in basso nel verso: malgrado talvolta (cfr. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952, ad vocem) questo santo venga rappresentato senza particolari caratterizzazioni, in Lucchesia egli viene effigiato nel suo aspetto di traghettatore, con Gesù Bambino sulle spalle e bastone nella destra, come nella croce di Lammari e nel calice di Balbano. La sua figura poteva trovarsi però sul pomo dell'asta. D'altra parte il santo nel verso non può essere identificato neppure con San Jacopo, perché il bastone da pellegrino, oggi mancante, gli coprirebbe il volto. L'aspetto originario della croce appare così di difficile ricostruzione.

Gli Inventari della Cattedrale di Barga, conservati nel tomo 20 della Sacrestia e datati dal 1594 al 1768, citano questo pezzo, caratterizzato dal teschio di Adamo, già nel 1594, c. 6v, ma a quest'epoca esso poteva essere stato ormai modificato: "Una Croce di ferro coperta d'Argento dorata con una testa a piedi, crocifisso, fregio, con due santi da banda, Aquila, aquilini (sic), Diadema, smalti, paternostri d'ottone. Et dall'altra banda della Croce un Dio padre con quattro Evangelisti (sic), di peso di libbre sei et oncie una". Essa dal 1634 è l'unica ricordata.

7) Lucca, Archivio di Stato, Corte dei Mercanti, n. 85, cc. 28 e 28v; Curia del Fondaco, n. 250, cc. 84v, 86.

8) Su questo artista, E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, Lucca 1882; C. L. RAGGHIANI, *Arte a Lucca, spicilegio*, in *Critica d'Arte*, VII, 1960, 37, pp. 66-69; C. BARACCHINI, A. CALECA, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973, pp. 69 e 70, 157 e 158.

9) E. CARLI, *Pittura pisana del Trecento*, II, Milano 1961.

10) A. R. CALDERONI MASETTI, *Smalti traslucidi nella Toscana occidentale*, in *Atti della Giornata di studio sugli smalti traslucidi*, Pisa, 24 maggio 1983, a cura della medesima, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, vol. XIV, 2, 1984, pp. 612 e 613.

Ad ambito lucchese, sulla base di confronti con le figure sulle croci di questa bottega, proporrei di ricondurre la cuspidè marmorea con Profeta di collezione privata milanese, pubblicata dal Carli come opera di Goro di Gregorio (E. CARLI, in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra, Firenze 1982, p. 200 e in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 127-130). Del resto, pur riportandola a Pisa, già il Bagnoli la collegava con il "gradino" dell'altare del Sacramento nel Duomo di Lucca (A. BAGNOLI, *Da Goro di Gregorio a Nino Pisano*, in *Prospettiva*, 1985, 41, pp. 51-54).

11) F. BUONANOMA, *Indice di documenti inediti riguardanti la Badia di S. Pietro di Camaione e altre chiese e luoghi della Versilia*, Lucca 1858, p. 21; *Cenni storici sopra alcune chiese e luoghi della Versilia, letti nella tornata del 31 gennaio 1859 dall'Accademico ordinario prof. Francesco Buonanoma*, Lucca 1860, pp. 21 e 22; U. PROCCACCI, *Catalogo del Museo d'arte sacra di Camaione*, Lucca 1936, pp. 28 e 29, n. 54. Nel 1410 l'abbazia era già in possesso dei frati

di Nicosia. G. KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die Toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, p. 128, riproduce questa croce supponendola, insieme con le altre quattordici ricordate dalla Baracchini, "Werke eines Pisaner Goldschmieds aus dem letzten Drittel des Trecento".

12) A. MORICONI, *Camaione nella Storia della Badia di San Pietro*, Firenze 1920, p. 41.

13) Lucca, Archivio di Stato, Corte dei Mercanti, n. 83, cc. 29-30.

14) Cfr. più avanti il saggio di M. P. Sodini.

15) RAGGHIANI, *art. cit.*, p. 70.

16) *Mostra d'Arte Sacra dal secolo VI al secolo XIX*, catalogo a cura di L. Bertolini e M. Bucci, Lucca 1957.

17) Questi pezzi sono stati ampiamente analizzati in BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, pp. 65 e 66, 142 e 143, nn. 607-615; pp. 69 e 154, nn. 696 e 697. Per il primo cfr. anche *Il Volto Santo, storia e culto*, catalogo della mostra a cura di C. Baracchini e M. T. Filieri, Lucca 1982, pp. 82 e 83 e CALDERONI MASETTI, *art. cit.*, p. 617.

18) Molto diverse mi sembrano infatti quelle che compaiono nella *Croce dei Pisani* (BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, figg. 701-704).

19) Nel 1372 le officine citate nel libro dei Mercanti sono sette, nel 1407, anno del successivo elenco rimastoci, cinque; considerando anche l'esistenza di una produzione più corsiva, di serie, nonché relativa a oggetti particolari - Labruccio Cerlotti fabbrica orologi - ritengo che le opere più prestigiose siano riconducibili a non più di tre, quattro ateliers.

20) Escludiamo per forza maggiore dalla nostra analisi i pezzi di Sant'Andrea in Caprile e di Palleggio: ritirati da tempo dalla Soprintendenza ai B.A.A.A. e S. di Pisa per un restauro, non ci è stato permesso neppure di vederli. La nostra conoscenza della prima si basa sull'esame sommario effettuato in occasione della mostra *Il secolo di Castruccio*, tenutasi nella chiesa di San Cristoforo a Lucca nel 1982. Della seconda, sulle descrizioni offerteci dal catalogo della mostra di Arte Sacra del 1957 (p. 32, n. 71) e dal successivo articolo del Ragghianti (p. 70) sopra citati.

21) Segnaliamo in proposito il contributo di M. P. SODINI, *La croce di Lammari*, in *Oreficerie e smalti traslucidi nell'antica diocesi di Lucca*, in corso di pubblicazione (ora a stampa, Firenze 1986).

22) Si palesa in questa scelta una continuità iconografica con le croci di Lucchio e di Convalle - paesi appartenenti alla diocesi di Lucca - assegnate recentemente ad Andrea di Jacopo d'Ognabene (per la prima cfr. CALDERONI MASETTI, *art. cit.*, pp. 603-607 e *L'altare di S. Jacopo a Pistoia e altre opere di Andrea di Jacopo d'Ognabene*, in *Le rayonnement de l'art siennois du Trecento en Europe*, Atti del convegno, Avignone, giugno 1983, in corso di stampa; per la seconda gli articoli sopra citati e L. GAI, *L'altare argenteo di San Jacopo nel Duomo di Pistoia*, Torino 1984, con ampia bibliografia).

23) *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, catalogo della mostra a cura di C. Baracchini, Lucca, novembre 1981, Lucca 1983, pp. 181-183 e *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, catalogo della mostra a cura di M. Burrelli, Milano 1983, pp. 30 e 31.

24) Evidentemente la disponibilità economica del singolo o della comunità non poteva non incidere sull'eccellenza dei risultati.

25) Come mi riferisce Maria Paola Sodini, su indicazione di Gino Arrighi, agli inizi del XVII secolo, nelle sue *Memorie storiche critiche del Volto Santo*, ms. 568 della Biblioteca Statale di Lucca, c. 803, Bartolomeo Fioriti (su di lui cfr. l'articolo di G. ARRIGHI in *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale*, Lucca 1984, pp. 177-206) segnala che "il sopra più volte lodato Daniello riferisce avere il Senato di Lucca nel anno 1387, costituito un erario particolare della Repubblica nominato Tarpea in un luogo ben chiuso con tre chiavi, una delle quali stava appresso il Gonfaloniero, la seconda appresso il Vescovo la terza appresso il Prefetto della Dogana. Soggiunge in oltre, che a cagione delle lunghe guerre e per le gravissime spese del ristabilimento della Libertà essendo esausto quest'erario tutti i cittadini di Lucca, e le stesse Chiese della Città contribuirono e diedero vasi d'Oro, e d'Argento per farne moneta, e provvedere ai bisogni della Repubblica e perciò la Chiesa Catedrale di S. Martino diede in tutto di Argento Libbre 47.11  
La Chiesa di S. Frediano diede Argento Lib<sup>e</sup> 14.7  
La Chiesa di S. Mich.<sup>e</sup> diede Argento Lib<sup>e</sup> 14.11  
La Chiesa di S. Francesco diede Argento Lib<sup>e</sup> 13  
La Chiesa di S. Romano diede Argento Lib<sup>e</sup> 13.1  
La Chiesa di S. Maria de Carmelitani diede Arg<sup>to</sup> L. 7.9  
La Chiesa di S. Agostino diede Argento L. 9  
La Chiesa di S. Paolino diede Argento L. 7.6  
La Chiesa di S. Maria Corteorlandini diede Arg<sup>to</sup> L. 13.5  
La Chiesa di S. Maria Forisporta diede Arg<sup>to</sup> L. 11.11  
La Chiesa de S.S. Simone e Giuda diede Argento L. 11.2

che furono in tutto L. 174.3"  
[a me la somma torna L. 164.3]



28 - CAMAIORE (LUCCA), MUSEO D'ARTE SACRA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
EVANGELISTA (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



31 - BARGA (LUCCA), DUOMO  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
SAN GIOVANNI DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



29 - MASSAROSA (LUCCA), CHIESA DEI SANTI JACOPO E ANDREA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
SAN GIOVANNI EVANGELISTA (PARTICOLARE DELLA CROCE)



32 - PEDONA (LUCCA), CHIESA DI SAN JACOPO  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
SAN GIOVANNI DOLENTE (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



30 - PEDONA (LUCCA), CHIESA DI SAN JACOPO  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
SAN MATTEO EVANGELISTA  
(PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



33 - MASSAROSA (LUCCA), CHIESA DEI SANTI JACOPO E ANDREA  
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):  
SAN GIOVANNI DOLENTE  
(PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)

Purtroppo il testo di Daniello de' Nobili, al quale evidentemente il Fioriti si riferisce, ci è pervenuto mutilo delle notizie relative agli anni 1369-1400, e quindi non possiamo riscontrare quanto fedelmente il sacerdote gallicanese lo avesse riportato: il ms. 842 della stessa Biblioteca, che secondo il Lucchesini è l'unica copia conservata (*Della Storia letteraria del Ducato lucchese, in Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, X, 1931, parte II, p. 73, nota 2), è acefalo delle prime 88 pagine e benché Bernardino Baroni avesse cominciato a copiarvi le parti mancanti da un ms. oggi perduto, egli non andò oltre le prime carte.

Le *Historie di Lucca* di Giuseppe Civitali riordinate e trascritte dallo stesso de' Nobili (tra le varie copie, mss. 128-132 e 843 della Biblioteca Statale di Lucca, nonché l'edizione critica a cura di F. Leonardi, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1983, di cui è stato però pubblicato solo il primo volume che arriva al 1300), per questo stesso periodo ricordano un'altra notizia, concernente però ugualmente gli arredi liturgici; nel 1386 il papa Urbano VI venne a Lucca con molti Cardinali e vi si trattenne per diversi mesi. Al momento di partire "se li pagò 4835 fiorini d'oro che se li dovevano, imprestati al Comune fino quando ebbe la libertà, il quale pagamento era stato prolungato, e del rimanente volle il Pontefice che fossero dal detto Comune fatte alla Chiesa di San Martino 6 Candelieri (sic) d'Argento, una Croce d'Oro, un Calice grande, e un Turibolo d'Argento". Nella redazione conservata nel ms. 843 si parla di "6 candelieri di argento, una croce d'oro con 6 candelieri, un calice grande e un Torribile di Argento".

Si tratta con ogni probabilità dei pezzi che nell'Inventario del San Martino redatto nel 1409 si distinguono per la presenza dell'arme del Comune (P. GUIDI, E. PELLEGRINETTI, *Inventari del Vescovato della Cattedrale e di altre chiese di Lucca*, Roma 1921, p. 214, rr. 18, 22, p. 216, rr. 82, 102 e 103), ma i calici sono due e non compare la croce d'oro:

- j<sup>o</sup> calice grande d'ariento con l'arme del Comune con dicennove ismalti. Aggiunto di seguito: et patena smaltata. Peso lib(re) IIII, un(cie) 9.
- j<sup>o</sup> calice grande d'ariento con dodici (corretto da tredici) ismalti et arme del Comune. Aggiunto di seguito: et patena completa ismaltata. Peso lib(re) III, un(cie) II.
- j<sup>o</sup> terribile grande d'ariento coll'arme del Comune. Aggiunto di seguito: Peso lib(re) III, un(cie) XI, q(uar)r(e) III.
- II<sup>c</sup> celostri grandi d'ariento con l'arme del Comune. Aggiunto di seguito: Pesono lib(re) LVIII.
- VI<sup>c</sup> celostrecti, ovvero candellieri d'ariento con l'arme del Comune."

I due calici compariranno ancora nei successivi Inventari del 1424 e del 1492 (GUIDI, PELLEGRINETTI, *op. cit.*, p. 234, rr. 21, 26; p. 258, rr. 61, 64); il turibolo e i candelieri in quello del 1424 (*ibidem* p. 236, r. 85, nonché rr. 102, 104).

La somma dei 4835 fiorini, invece, non è che il residuo dei centomila dovuti all'imperatore per la riconquistata libertà dal dominio pisano nel 1369, pagabili in due tornate. Come segnala il Tommasi, "ne rimborso l'imperatore la prima rata, e cedè la seconda a Urbano V, la quale fu soddisfatta in più volte dal Comune alla Camera Apostolica; né restò saldata che circa diciotto anni dipoi", cioè nel 1387 (G. TOMMASI, *Sommario della storia di Lucca*, Firenze 1847, Bologna 1975<sup>2</sup>, p. 237). Inoltre G. SERCACHI (*Le illustrazioni delle Cronache nel codice Lucchese*, coi commenti storico e artistico di O. Banti e M. L. Testi Cristiani, Genova 1978, I, p. 150, nonché I, p. 42 e II, tav. CCCXV) attesta che nello stesso anno 1387 il Comune di Lucca, ottenuta da Gregorio XI nel 1377 la riduzione di metà della cifra, fece coniare una nuova moneta, un fiorino d'oro e un grosso d'argento con le immagini di San Pietro, da un lato, e del Volto Santo, dall'altro.

Si possono collegare fra loro i brani del Fioriti, del Civitali, del Sercachi, nel senso che nel 1387 si fusero gli argenti, e si monetizzarono, per pagare quanto ancora dovuto alla Santa Sede? E ancora: si deve connettere la notizia del Fioriti circa la distruzione di arredi sacri con la soprastante data 1387, oppure si devono considerare due informazioni distinte, riconducibili a epoche diverse?

RIDOLFI, *op.cit.*, pp. 232 e 233, riporta un documento "riferito dal Cianelli nei suoi spogli, come estratto dai libri dell'Esattore", che però non ha potuto riscontrare sull'originale "per difetto di esatta citazione". Con il titolo di *Argenti dati per la patria*, si riportano gli elenchi delle suppellettili liturgiche cedute dalle più importanti chiese di Lucca per sofferire ai bisogni del Comune al tempo della guerra contro Firenze dopo la liberazione della città dalla signoria di Paolo Guinigi nel 1430.

L'occasione è certificata dalla presenza fra gli oggetti del San Martino, del fregio d'argento che ornava l'altare maggiore, presente già negli *Inventari della Cattedrale del 1409 e del 1424*, e dal successivo documento datato 26 aprile 1440 con il quale, per pagare il debito contratto con Dio, si decreta di rifare a pubbliche spese quegli arredi d'argento richiesti dalle principali chiese per convertirli in moneta a sostegno della difesa della città (T. RIDOLFI, *Diporti artistici*, in *Atti dell'Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti*, Lucca 1868, pp. 271 e 272.

Orbene, non solo il peso totale di 174 libbre coincide quasi con quello di 174 libbre e tre oncie segnalato dal Fioriti, non solo le chiese sono le stesse ed elencate secondo il medesimo ordine, non solo i contributi di San Frediano, di San Francesco, di Santa Maria del Carmine, di Sant'Agostino, di San Paolino, di Santa Maria Corteorlandini sono identici, ma anche quando vi sia discrepanza - per San Martino libbre 67.2 invece di 47.11; per San Michele in Foro libbre 14.2 invece di 14.11; per San Romano libbre 23.1 invece di 13.1; per Santa Maria Forisportam libbre 2.2 invece di 11.11; per Santi Simone e Giuda libbre 2.2 invece di 11.2 - la differenza si può imputare a un errore di trascrizione o all'uso di numeri romani invece che arabi.

Ne consegue, a nostro avviso, che l'elenco del Fioriti si riferisca alla consegna quattrocentesca degli anni trenta, tanto più che l'autore non la segnala successivamente, e che quindi la notizia vada separata dalla precedente data 1387 e ricondotta alla riconquistata libertà, non dal dominio pisano (1369), ma dalla signoria di Paolo Guinigi (1430).

Non perfettamente coincidenti con questi documenti sono le indicazioni fornite dall'Inventario del San Martino datato 1424 dove, a lato di alcuni dei pezzi registrati, una mano successiva aggiunse le parole: "Al Comune".

Corrispondono infatti i "Sei candelieri d'ariento" del peso di 24 libbre e sei oncie (ammesso che si possano identificare nei 2 + 4 ricordati); le tre croci d'argento per un peso complessivo di 16 libbre e un'oncia; le ventisette figure di santi per ornamento dell'altare del peso di 24 libbre (ma ne vengono consegnate solo ventitre); un bossolo d'argento per contenere l'ostie del peso di 1 libbra, un'oncia e una quarta; un "turibolo" del peso di 2 libbre e 8 oncie; ma i calici d'argento sono due e, soprattutto, nel Fioriti e nel Cianelli non è segnalata la cessione di "Due candelieri d'ariento grandi a uso dell'altare maggiore; pesono libbre XXXXXX".

Si deve supporre una consegna in più riprese?

È inoltre da rilevare che se i candelieri sono quelli donati dal Comune su indicazione del papa nel 1387, come attesta la coincidenza del peso e della descrizione, per gli altri si tratta di oggetti diversi.

Probabilmente al loro rifacimento, molto più modesto, troviamo impegnato nel 1442 l'orafo Bartolomeo Stefani (RIDOLFI, *op. cit.*, 1882, pp. 232 e 233), come sembra attestare il successivo Inventario del 1492, dove compaiono "Due candellieri con arme d'argento". Aggiunto in seguito: "del Comune di Lucca. pesano lib(re) undici".

Concludendo questa lunga nota, le indagini documentarie finora esperite non consentono di supporre nella seconda metà del Trecento una requisizione di arredi liturgici simile a quella avvenuta fra il 1430 e il 1440; esito analogo hanno dato le ricerche compiute sul Carteggio degli Anziani dal 1369 al 1400 (*R. Archivio di Stato in Lucca. Regesti. 2. Carteggio degli Anziani*, raccolto e ordinato da L. Fumi, II, Lucca 1903 e le tesi di laurea sullo stesso argomento che mi è stato cortesemente permesso di consultare presso il Dipartimento di Medievistica dell'Università di Pisa), nonché sulle Riformazioni risalenti allo stesso periodo, delle quali però è stato pubblicato soltanto un primo volume (*Riformazioni della Repubblica di Lucca (1369-1400)*, I, (Marzo 1369-Agosto 1370 e aggiunte), a cura di A. Romiti, Roma 1980. Ringrazio Giorgio Tori dell'Archivio di Stato di Lucca per le indicazioni e i chiarimenti gentilmente forniti).

26) Vale la pena di rilevare l'eccezionalità iconografica della formella di Ghivizzano, dove il serpente, graffito sulla barra della croce tra il fogliame decorativo, assume sbalzo plastico a livello del quadrilobbo mistilineo.

27) La *Descrizione della diocesi di Lucca* risalente probabilmente al 1387 - anno cruciale per la città sia per la presenza del pontefice, sia per il saldo del debito nei suoi confronti, sia per i regali dallo stesso elargiti - segnala ancora a Verciano una "Ecclesia s. Vincenzii" e una "Ecclesia s. Stephani": l'unione delle due chiese testimoniata in questa croce deve dunque essere avvenuta dopo questa data (S. BONGI, *Inventario del R. Archivio di Stato in Lucca*, IV, Lucca 1888, p. 119).

28) Sulle difficoltà in cui la città venne a trovarsi dopo la riconquistata libertà dal dominio pisano nel 1369, cfr. C. MEEK, *Il debito pubblico nella storia finanziaria di Lucca nel secolo XIV*, in *Actum Luce*, III, 1974, pp. 7-46 e *Lucca 1369-1400. Politics and Society in an Early Renaissance City-State*, Oxford 1978. Il problema è trattato anche da A. Romiti nell'opera citata alla nota 25. Le *Riformazioni* ricordano frequentemente orafi locali, fra i quali Guglielmo Bareglia, Gilio Cerlotti, Bernardo Bernardini, Fornaino Frediani: ma su questi documenti torneremo in altra sede.

29) M. L. CRISTIANI TESTI, *Affreschi biblici di Martino di Bartolomeo in San Giovanni Battista di Cascina*, Pisa 1978. L'intervento più recente su questi corali, corredato di bibliografia, è di M. CIATTI, in *Il Gotico a Siena*, cit., pp. 308-310; sul gradino lucchese, quello di BURESSI, *op. cit.*, che analogamente segnala la precedente bibliografia.