

MARCO COLLARETA

## IL RELIQUIARIO VAGNUCCI DI CORTONA

Dobbiamo ai ripetuti interventi di Girolamo Mancini, "uno degli esempi più mirabili di longevità vegeta e operosa",<sup>1)</sup> quanto tuttora di fatto sappiamo sul reliquiario Vagnucci di Cortona (figg. 1 e 2). La descrizione e la pubblicazione scientifica dell'oggetto, le notizie intorno alla figura del committente e la scoperta della firma dell'artista sono già tutte negli studi dati alle stampe dall'erudito cortonese tra il 1884 ed il 1909.<sup>2)</sup> Una breve nota di Ulrich Middeldorf del 1937<sup>3)</sup> ed un lungo e problematico articolo di Colin Eisler del 1969,<sup>4)</sup> mentre

aprono nuove vie riguardo alla tecnica e su altri aspetti specifici dell'opera, poco aggiungono sull'intricata trama storica entro cui si situa, in tutta la sua complessità, quel singolare prodotto dell'oreficeria rinascimentale. Nel tentativo di affrontare proprio questa trama, le note che seguono presuppongono i contributi del Mancini e sono organizzate, invece che secondo la tradizionale bipartizione tra iconografia e stile, secondo uno schema più ampio, che cerca di restituire la sua parte ad ogni componente umana in qualche misura determinante nella realiz-



1 - CORTONA, MUSEO DIOCESANO  
GIUSTO DA FIRENZE: RELIQUIARIO VAGNUCCI (RECTO)



2 - CORTONA, MUSEO DIOCESANO  
GIUSTO DA FIRENZE: RELIQUIARIO VAGNUCCI (VERSO)

zazione di un oggetto liturgico quattrocentesco. Ciò non significa che committente, artista e pubblico agiscano in misura eguale o soltanto nei termini qui sotto indagati. Aggiunte, modifiche, correzioni, spostamenti possono e devono essere ovviamente fatti: quello che qui è parso bene attribuire al pubblico apparirà ad altri meglio riferibile al committente, nuove cose si troveranno intorno alla personalità ancora misteriosa dell'artista. Eppure siamo convinti che organizzare i dati assodati e le nuove ipotesi entro lo schema or ora enunciato costituisca già di per sé un esperimento utile. Per quanti sentono la

necessità di far uscire la storia dell'oreficeria rinascimentale dal ghetto di uno specialismo... corporativo, non vi dovrebbero essere dubbi.

*Ego Jacobus, episcopus perusinus...*

Nella misura in cui il programma di un reliquiario è determinato dalla reliquia che deve contenere, il ricco corredo di iscrizioni a niello che sul reliquiario Vagnucci si riferiscono alla reliquia<sup>5)</sup> ci indica la strada più diretta per affrontare il nostro problema. La prima di queste iscrizioni si trova sul retro, niellata sulla lastrina metallica che costituisce la chiudenda della teca a forma di mandorla attraverso cui si può vedere la reliquia. Essa suona testualmente: + HEC. EST. PARS./SACRE. VESTIS. DNI./NRI. YHU. XPI. P CUIUS/ TACTU. LIB RATA. EST. MU/ LIER. A FLUXU. SANGUIN/IS. ET. QUOMO. PVENIT./ AD MANUS. MEAS. IACOBI./ EPI. PUSINI. I HOC. OPE/RE. APPARET. LRIS. GR/ECIS. ET LATINIS. La scritta bilingue cui si riferiscono queste ultime parole è sicuramente quella che si intravede all'interno della chiudenda della teca, ma essa non è leggibile oggi perché la chiave che dovrebbe agevolare una lettura diretta risulta perduta mentre al di là del cristallo la reliquia e la sua montatura la nascondono in gran parte. Tuttavia due iscrizioni che corrono sulle basi delle statuette laterali forniscono un surrogato della promessa non più mantenuta. Sotto i piedi del vescovo leggiamo infatti: + HEC. E. PARS. SACRE. VESTIS. DNI. NRI. YHU. XPI. QUAM DIVO. NICOLAO. V. SUMO/ PONTIFICI. EGO. GGOR. PATRIARCHA. EX CONSTANTINOPOLI. DONO. TRADUXI., e sotto quelli del papa invece: + HEC. E. PARS. SACRE. VESTIS. PDCE. Q. NOB. PATRIARCHA CONSTANTINOPOLITANU./ LARGITA. E. IPAMQ. DONO DEDIM. IA. EPO PUSINO. VICAMER. AC TIESAUR. NRO.

Grazie alle statuette "parlanti" di Niccolò V e del patriarca Gregorio, veniamo a sapere così che la reliquia, un prezioso frammento della veste indossata da Cristo quando venne toccato dalla emorroissa, fu donata dal patriarca di Costantinopoli al papa, e da questo a Jacopo Vagnucci, vescovo di Perugia, che per essa fece costruire l'imponente reliquiario. La coscienza, quasi l'orgoglio dell'opera promossa da costui si trova segnata nel fregio che corre alla base del tempietto esagonale che forma il fusto del reliquiario: + EGO. IACOB. EPUS. PUSINUS. HOC. TABERNACULUM. FECI. FIERI. AD HONOREM. HUIUS. SACRE. VESTIS. PREDICE. DIE. X. SEPTEBR. MCCCCLVII.

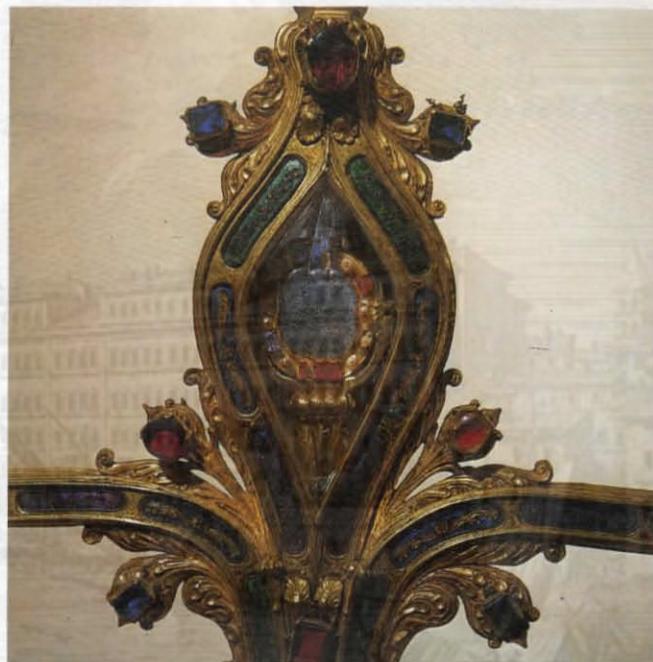
Prima di poter venire riferita all'artista, la data del 10 settembre 1457 è dunque strettamente collegata col committente ed in questo senso va interpretata in rapporto al programma. Se si pensa a quello che è l'episodio evangelico in cui la veste di Cristo splende in tutto il suo fulgore teologico, è certo significativo che tale data segua di poco più di un mese quella del 6 agosto 1457 che compare sulla bolla con cui papa Callisto III, a seguito della vittoria di Belgrado sopra i Turchi, istituì per tutta la Chiesa la festa della Trasfigurazione.<sup>6)</sup> Il nesso, peraltro ovvio, tra la veste gloriosa ed il corpo divino da essa coperto è ripetutamente sottolineato nella bolla; verso la fine di essa il papa compie anzi una concessione che sembra aver colpito i contemporanei, largendo a quanti sarebbero stati presenti ai riti della nuova festa le stesse indulgenze previste dai suoi predecessori per la festa del *Corpus Christi*.<sup>7)</sup> Ciò contribuisce a spiegare il fatto che, nel reliquiario Vagnucci, la reliquia si trova in diretta relazione con l'immagine del nudo Cristo portacroce, anzi ne è sovrastata: "Nonne... corpus plus quam vestimentum?" (TAV. XI, a).<sup>8)</sup> E tuttavia l'istituzione della



3 - CORTONA, MUSEO DIOCESANO - GIUSTO DA FIRENZE:  
PAPA NICCOLÒ V (PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO)

CORTONA, MUSEO DIOCESANO – GIUSTO DA FIRENZE: RELIQUIARIO  
VAGNUCCI

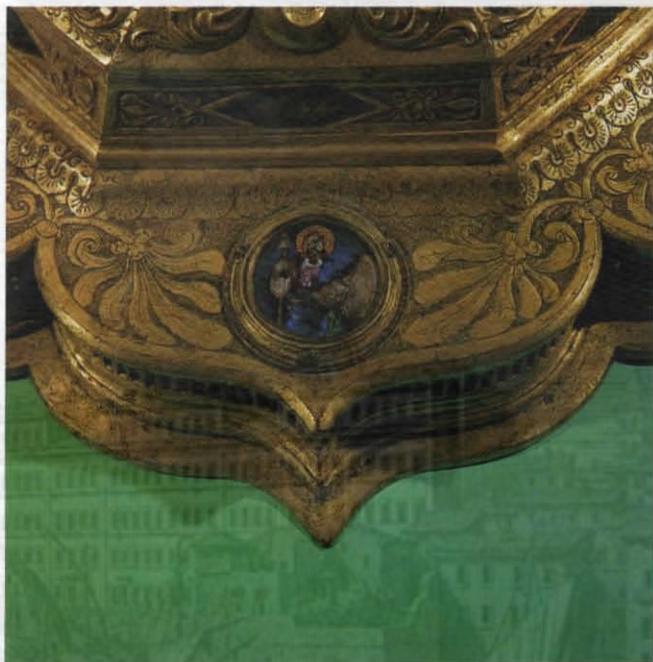
- a) PARTICOLARE DELLA TECA DEL RELIQUIARIO
- b) STEMMA DEL VESCOVO VAGNUCCI (PARTICOLARE DEL PIEDE)
- c) SAN JACOPO (PARTICOLARE DEL PIEDE)



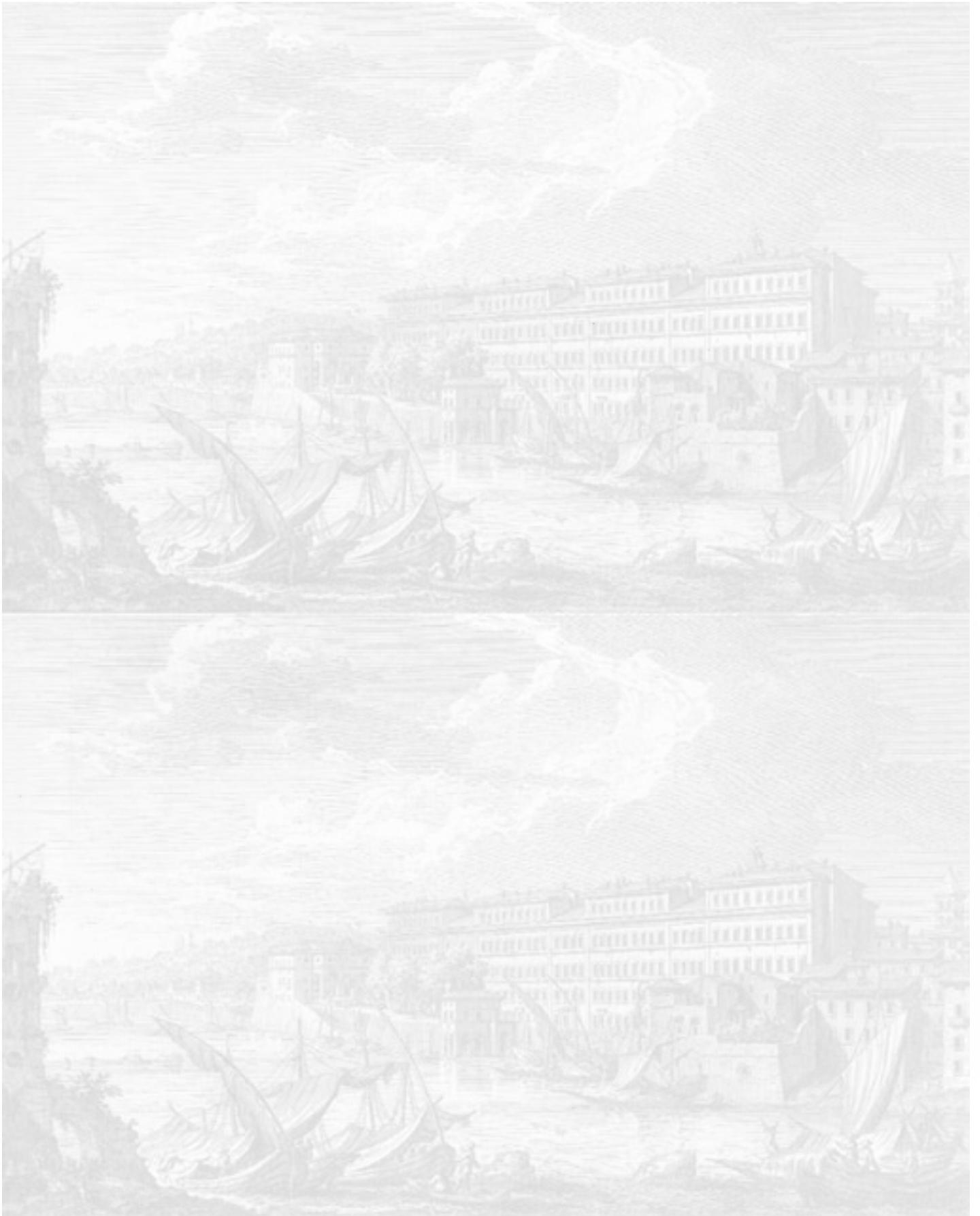
a



b



c



fešta della Trasfigurazione non riesce a dar conto di tutto quello che comporta la data iscritta alla base del tempietto.

Di fatto, oltre al valore assoluto di questa data, è il suo valore ciclico, liturgico, che deve essere preso in considerazione. Il 10 settembre è la festa di San Nicola da Tolentino, festa pure essa di istituzione abbastanza recente rispetto alla data incisa sul reliquiario Vagnucci, visto che la bolla con cui papa Eugenio IV canonizzò il celebre agostiniano venne edita il 5 giugno 1447 pur essendo stata apprestata esattamente un anno avanti.<sup>9)</sup> Ora, tra i miracoli che questa bolla riconosce validi ai fini della canonizzazione, viene espressamente narrato il caso della guarigione di un'emorroissa. "Quaedam vero mulier — suona testualmente l'atto papale — triennio continuo sanguinis fluxum patiens, ad Nicolaum veniens et manum illius devotissime osculans, precabatur eum, ut preces ad Dominum pro illius sanitate recuperanda porrigeret. Sanctus ipse illam crucis signo signavit et liberata recessit."<sup>10)</sup> Se la festa della Trasfigurazione illumina il significato teologico della reliquia, quella di San Nicola da Tolentino ne ribadisce il significato taumaturgico: le stesse parole con cui l'episodio dell'emorroissa è narrato nel Vangelo<sup>11)</sup> riecheggiano tanto nella bolla di canonizzazione del santo marchigiano, quanto nell'iscrizione a niello sulla chiudenda della reliquia cortonese.

Non dev'essere stata però solo la diffusa devozione popolare per San Nicola da Tolentino ad indurre Jacopo Vagnucci ad istituire un nesso tra la festa del grande taumaturgo e la data di dedica della reliquia avventurosamente giunta in suo possesso. Nicola o Niccolò è infatti anche il nome di almeno due personaggi importanti nella carriera ecclesiastica di Jacopo Vagnucci, vale a dire lo zio Niccolò da Cortona, il monaco certosino che pare averlo facilitato nei primi passi di quella carriera, e papa Niccolò V, il papa che quella carriera coronò col titolo episcopale.<sup>12)</sup> Se non si conoscono ragioni valide per collegare il nome di religione dello zio di Jacopo Vagnucci a quello di San Nicola da Tolentino, nel caso del nome assunto da Tommaso Parentucelli in occasione della sua elezione al papato esiste per lo meno la stretta vicinanza cronologica tra questo evento del 6 marzo 1448 e la canonizzazione del santo marchigiano il 5 giugno 1447. È noto che, all'atto della scelta del nome, il pontefice deve aver pensato al suo protettore Niccolò Albergati, che tra il resto il confratello Niccolò da Cortona aveva accompagnato in alcune legazioni oltremontane.<sup>13)</sup> Ciò non esclude tuttavia che, nelle orecchie dei contemporanei, quel nome evocasse anche quello del santo celeberrimo e da poco canonizzato al termine di un controverso processo più che secolare.

Comunque le cose stiano, è un fatto che Jacopo Vagnucci ebbe la reliquia accolta poi nel reliquiario cortonese proprio da Niccolò V e che la statuetta "parlante" di costui occupa nello stesso reliquiario l'ambito posto alla destra del Cristo portacroce. Avremo modo più avanti di constatare cosa questa posizione implica, segnatamente in rapporto alla simmetrica statuetta del patriarca Gregorio che della reliquia era stato il primo possessore a noi noto; qui basta sottolineare che, mentre Gregorio si limita a guardare il Cristo portacroce, Niccolò V lo apostrofa pure attraverso l'invocazione scritta sul libro aperto che regge in mano.<sup>14)</sup> Un rapporto così stretto con l'immagine del Cristo portacroce alla sommità del reliquiario richiama alla mente il progetto di audacia quasi berniniana che Niccolò V, secondo la testimonianza di Giannozzo Manetti, avrebbe realmente accarezzato:

una trasformazione in senso cristiano dell'obelisco vaticano, i cui sostegni a forma di leoni avrebbero dovuto venir sostituiti da statue degli Evangelisti mentre il fusto sarebbe stato destinato a reggere "in summitate... Jesu Christi Salvatoris nostri statuum, dextera ejus manu auream crucem bajulantis, ex aere confectam".<sup>15)</sup> Da un certo punto di vista, il reliquiario Vagnucci appare dunque un omaggio, nelle dimensioni di un modello, al sogno di un'architettura colossale, paragonabile nel Quattrocento solo ai sogni di carta di un Filarete o di un Francesco Colonna.



4 - CORTONA, MUSEO DIOCESANO - GIUSTO DA FIRENZE: PATRIARCA GREGORIO (PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO)

Anche su di un piano più concreto, del resto, il ricordo ossequioso di Niccolò V sembra aver ispirato il committente del reliquiario cortonese. Conosciamo dalle *Vite* del Platina la cura di Niccolò V per lo splendore liturgico: le "sacerdotes vestes auro et martaritis insignitae" lo affascinavano, voleva "libros sacros... auro et argento redimitos".<sup>16)</sup> Tutto ciò è ben visibile nelle statuette laterali del reliquiario Vagnucci, dove i prelati indossano vesti e reggono attributi che intendono evocare un'idea di sfarzo senza confronti (figg. 3 e 4). Analogamente, il già menzionato libro che la statuetta del pontefice regge in mano è vergato con splendidi caratteri capitali che rimandano alla generosa bibliofilia del papa umanista, egli stesso "bellissimo scrittore di lettera tra l'antica e la moderna".<sup>17)</sup> È proprio il fatto che questo stile epigrafico ricompare anche nelle iscrizioni che pertengono al reliquiario vero e proprio che giustifica un suo trattamento nella sezione dedicata al committente invece che in quella riservata all'artista. Tra i pochi dati certi che possediamo sulla cultura di Jacopo Vagnucci si conta una lettera di Lorenzo Valla a Giovanni Tortelli del 28 ottobre 1448, nella quale il grande filologo comunica all'amico di non essere ancora riuscito a farsi restituire le *Elegantiae* dal vescovo di Rimini, che alla data di stesura della lettera va identificato con lo stesso Vagnucci.<sup>18)</sup> Se si pensa che appunto nelle *Elegantiae*, nel proemio al secondo libro, è contenuta una violenta requisitoria contro i "codices gothice scripti",<sup>19)</sup> si capisce forse da che parte Jacopo Vagnucci fosse indotto a richiedere per il suo reliquiario, o ad accettare almeno, uno stile di scrittura ancora raro per gli oggetti destinati ad un uso liturgico.

Rispetto a quanto detto fin qui, ciò che ancora resta per completare il quadro della parte avuta dal committente nella definizione dell'oggetto quale esso è giunto a noi si restringe in sostanza al consueto campo dell'iconografia (TAVV. XI-XIII). Sul piede del reliquiario, proprio sotto l'orgogliosa iscrizione in parte citata ad epigrafe di questo capitolo, quattro tondi a smalto traslucido con due stemmi del vescovo Vagnucci e due immagini dei 'Santi Jacopo ed Onofrio' (TAV. XI, b-c) sono una evidente allusione al casato, al nome ed alla devozione personale del prelato, che proprio a Sant'Onofrio dedicherà una cappella nel Duomo di Perugia, rendendola illustre con la pala commissionata a Luca Signorelli e datata a quanto sembra 1484.<sup>20)</sup> Più sopra, entro le sei "finestre" che nel tempio esagonale ospitano le restanti figurazioni a smalto, due trittici di schietto sapore devozionale: sul lato anteriore ancora 'Sant'Onofrio' ed un distratto 'San Michele Arcangelo' (TAV. XII, a-b), finora preso per un Costantino,<sup>21)</sup> affiancano la 'Madonna col Bambino' (TAV. XIII, a); su quello posteriore, in omaggio al luogo natale cui il committente destinò in dono il reliquiario, 'Santa Margherita di Cortona' e lo stemma della medesima città si volgono deferenti verso il 'Cristo in pietà' (TAV. XIII, b).

L'affinità iconografica tra questa immagine a smalto traslucido e quella a tutto tondo che corona l'oggetto non disturba, proprio per la diversità di tecnica e di misure e per la connessa diversità di funzione. Anche l'iterazione della mezza figura di 'Sant'Onofrio', una volta riconosciuto il carattere di isolamento iconico del tondo del piede e quello invece drammatico della 'sacra conversazione' che occupa la parte anteriore del tempio, non genera una ridondanza iconografica ingiustificata. Decisamente fastidioso dal punto di vista estetico risulta invece il brutale affrontarsi, nel trittico posteriore del tempio, di una mezza figura di carattere naturalistico come la 'Santa

Margherita di Cortona' e di una intera, ma semplicemente araldica, come lo stemma. È qui, al rompersi della logica visiva all'interno dello stesso registro di figurazioni, che l'intervento della volontà programmatica del committente si tradisce nel modo più chiaro.

... cum variis, subtilissimisque sculturis et ornamentis excessivis...

Oltre alla reliquia e ad un certo numero di richieste variamente motivate che per convenzione abbiamo chiamato "programma", il vescovo Jacopo Vagnucci deve aver fornito all'orafo Giusto da Firenze, la cui firma venne letta dal Mancini sul reliquiario,<sup>22)</sup> anche la splendida statuetta aurea del Cristo portacroce. Colin Eisler ha individuato in quest'opera un esempio singolare della *Kleinplastik* francese degli inizi del Quattrocento, segnalando l'affinità con lo stile fortemente espressivo che il Maestro delle Ore di Rohan impone nel campo affine della miniatura.<sup>23)</sup> Rinviando al contributo dello studioso americano ogni questione relativa al prezioso cimelio, noi insistiamo qui semplicemente sul fatto che la sua presenza deve aver condizionato il lavoro di Giusto da Firenze sotto più di un rispetto. Non si trattava infatti solo di sottolineare, mediante la posizione dominante della figura, il rapporto iconografico che evidentemente la lega alle statuette laterali; la ricca base esagonale del Cristo portacroce, ornata di pietre montate entro fiori ad *email en ronde bosse* bianco, doveva determinare anche il formato dei sostegni delle figure laterali ed in sostanza l'andamento della pianta di ogni elemento strutturale del complesso arredo. Così il tempio "all'antica" che costituisce il fusto del reliquiario Vagnucci sorge da premesse gotico-internazionali e la sua forma esagonale, che non sarebbe spiaciuta all'Alberti,<sup>24)</sup> trae in realtà la sua origine dalla più fiorita cultura oltremontana.

La dipendenza degli elementi architettonici di questo tempio dai prototipi monumentali offerti dal Brunelleschi è evidente (TAV. XIII, b). I costoloni nervosi della copertura, la proporzione piuttosto tarchiata dei singoli lati ed il sistema costruttivo secondo cui questi sono articolati rimandano per un verso alla cupola ed alle tribune di Santa Maria del Fiore, per l'altro agli ingressi alle cappelle laterali di San Lorenzo. La soluzione d'angolo, dove una parasta scanalata sembra piegarsi per aderire allo spigolo, rinvia invece alla lanterna, esemplando sui contrafforti la doppia scanalatura per lato e sul corpo centrale l'uso del capitello.<sup>25)</sup> Questo, singolarmente semplificato nel tracciato dei suoi elementi decorativi, presenta però nel nostro reliquiario un'unica faccia, "spezzata" lungo l'asse mediano; in tal modo, visto di fronte, ogni lato del piccolo edificio appare delimitato da due paraste, ognuna coronata solo da un mezzo capitello. Vedremo alla fine un esempio analogo in un'opera di oreficeria ben più celebre del nostro reliquiario.

A voler valutare correttamente lo stile decorativo dell'oggetto che andiamo indagando, un passo variamente citato del contemporaneo Filarete ci invita di fatto a non insistere troppo sugli architetti, ma a considerare l'*architectura ficta* degli orefici in rapporto a quella di muratori e pittori.<sup>26)</sup> Non è un caso pertanto che il tempio del reliquiario Vagnucci somigli soprattutto, tra i vari edifici di diretta ispirazione brunelleschiana, a quello effigiato dallo "scalpellatore" Buggiano<sup>27)</sup> in uno degli specchi narrativi del pulpito di Santa Maria Novella. Così pure non è un caso che il modulo decisamente ribassato delle sue paraste e l'interpretazione insistentemente grafica



a

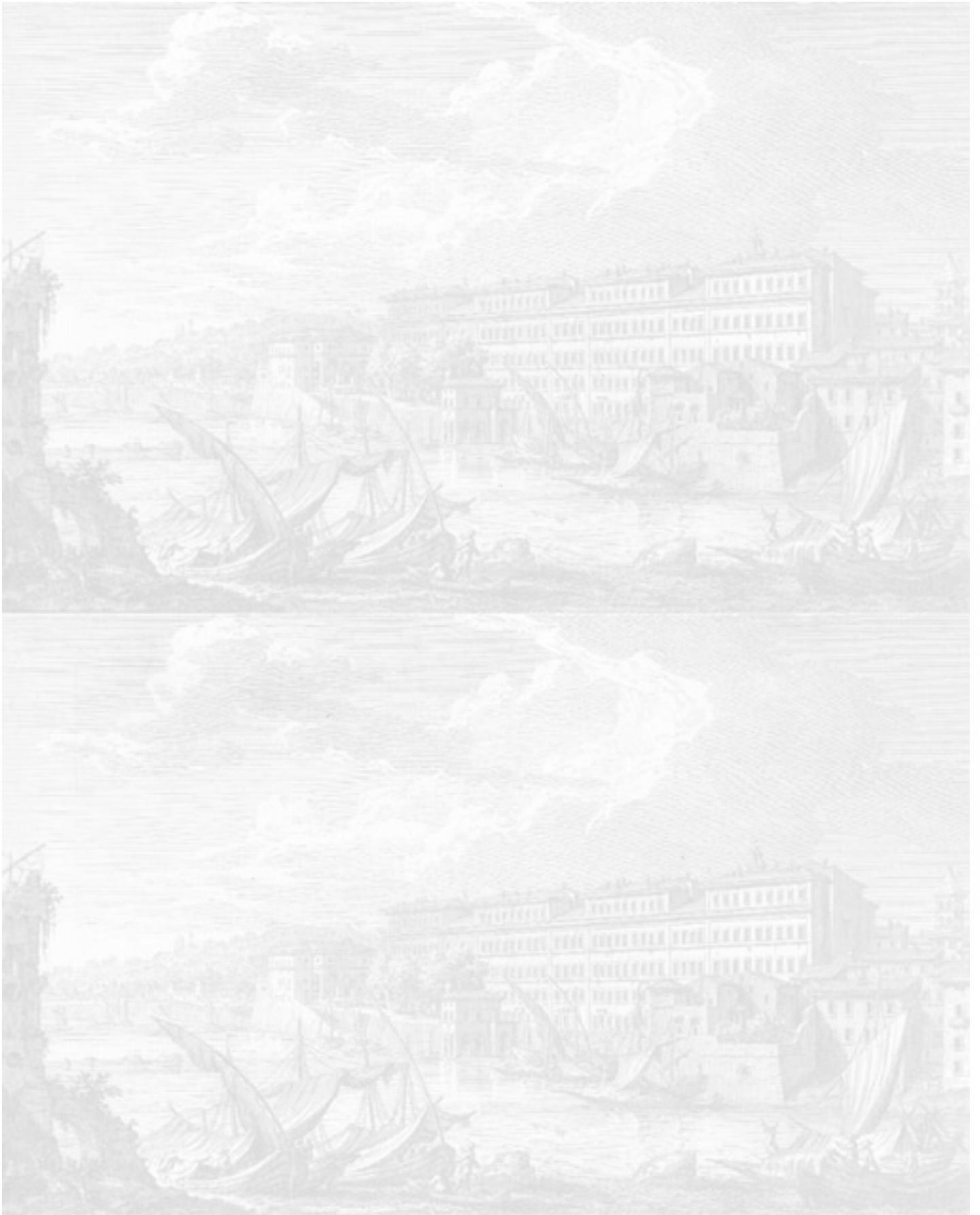


b

CORTONA, MUSEO DIOCESANO - GIUSTO DA FIRENZE: RELIQUIARIO VAGNUCCI

a) STEMMA DELLA CITTÀ DI CORTONA E SAN MICHELE ARCANGELO (PARTICOLARE)

b) SANT'ONOFRIO E SANTA MARGHERITA DI CORTONA (PARTICOLARE)





a

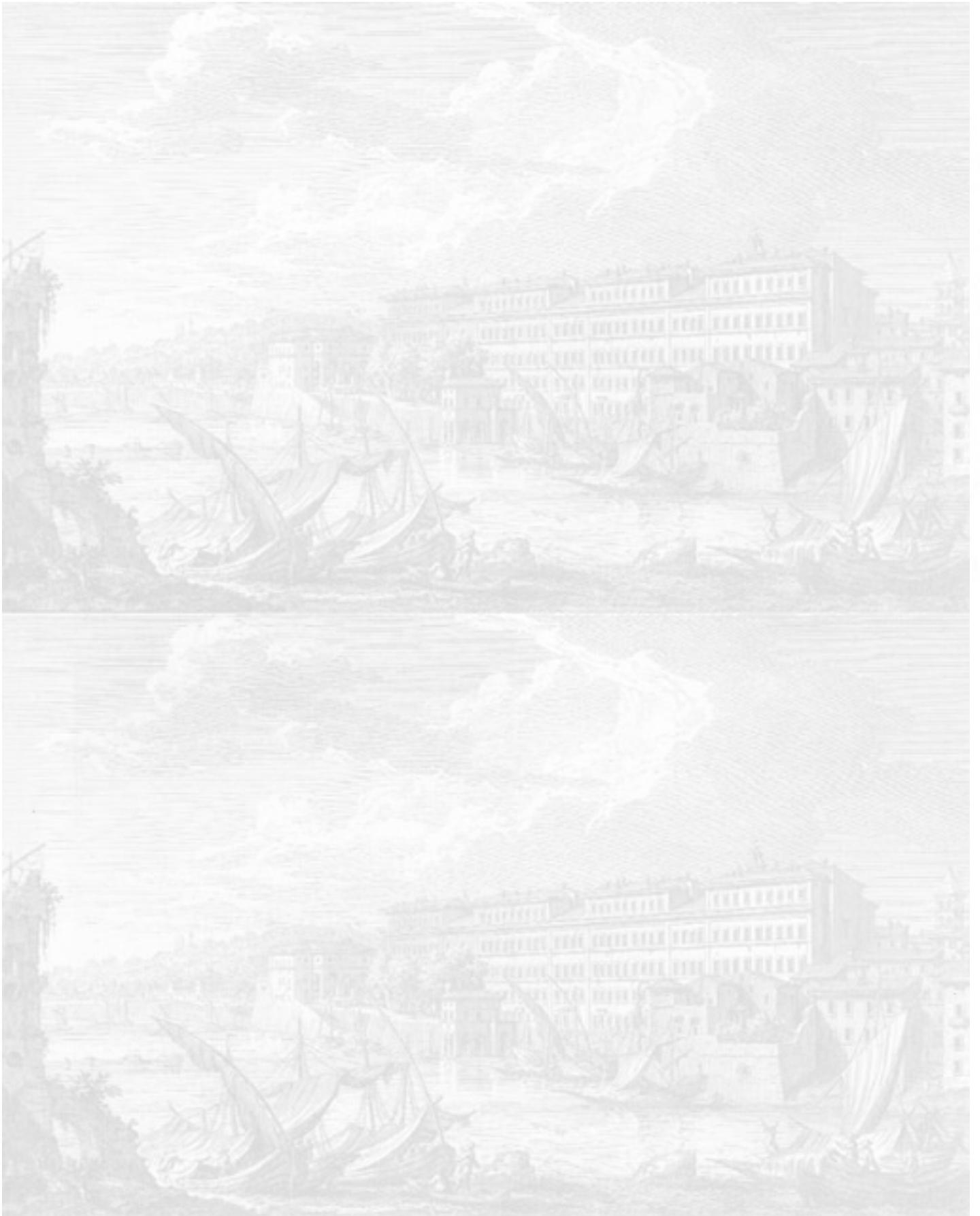
CORTONA, MUSEO DIOCESANO, GIUSTO DA FIRENZE: RELIQUIARIO VAGNUCCI

a) LA MADONNA COL BAMBINO (PARTICOLARE)

b) CRISTO IN PIETÀ (PARTICOLARE)



b



dei suoi capitelli ripropongano, sul piano di una *naïvete* estrema, certe premesse dell'opera tarda del pittore Andrea del Castagno. Come il Buggiano ed Andrea del Castagno, Giusto da Firenze sposta le invenzioni del Brunelleschi dalla funzione alla rappresentazione, allentandone la rigorosa logica strutturale a favore di una "licenza" inventiva piuttosto vaga.

Quanto abbiamo testé detto presuppone ovviamente una taratura, nel senso che livelli di qualità ben diversi caratterizzano, anche nei loro rispettivi campi, il grandissimo Brunelleschi ed il grande Andrea del Castagno, il modesto Buggiano ed il modesto Giusto da Firenze. La raccomandazione vale anche spostando il discorso sul piano figurativo, visto che il primo nome che viene alla mente, in rapporto agli smalti traslucidi che abbiamo più sopra elencato, è quello, tra grande e grandissimo, di Domenico Veneziano. La somiglianza tra la testa del 'San Michele' a Cortona (TAV. XII, a) e quella della 'Madonna' del tabernacolo Carnesecchi è la testimonianza più marginale e discutibile di questa affinità; quella, che per certi versi crediamo palmare, tra il "colmo con una Nostra Donna" estraibile dal reliquiario Vagnucci (TAV. XIII, a) ed il quadro di eguale soggetto di Domenico a Washington ne è la conferma più inaspettata. Che poi il Bambino di Giusto da Firenze sgambetti nelle braccia poco sicure di Maria come nel dipinto del Maestro della Natività di Castello al Louvre è un sintomo della tendenza da parte dell'orafa a tener d'occhio anche soluzioni più accessibili, in questo caso nel segno del vitalismo del Lippi. Un simile atteggiamento si ripete infatti, seppur nel segno opposto della solare pacatezza di Alessio Baldovinetti, tanto nella frontalità ieratica del 'Sant'Jacopo' (TAV. XI, c) quanto nella monacale rusticità della 'Santa Margherita di Cortona' (TAV. XI, b): due immagini del reliquiario Vagnucci che sembrano accedere alla pala di Cafaggiolo oggi agli Uffizi attraverso una mediazione arcaizzante, forse di quel Neri di Bicci che in una pagina delle sue *Ricordanze* appunta un "Giusto di [...] orafa in Vacherecc[i]a".<sup>28)</sup>

Di nuovo a Domenico Veneziano rimandano invece, e direttamente, le statuette di Niccolò V e del patriarca Gregorio (figg. 3 e 4). La mirabile *gravitas* di cui i due prelati appaiono dotati ai nostri occhi dipende in larga misura dal fatto che in essi la valenza organica dei corpi è quasi negata dalle pieghe ampie, solenni dei panneggi e di contro la vitalità espressiva delle figure è concentrata nelle piccole mani puntute e scattanti, nei volti intensi dai grandi occhi a smalto. Una concezione simile della monumentalità umana e insieme della sua parlante spiritualità, mentre non si ritrova nella scultura a tutto tondo contemporanea, caratterizza appunto certe parti della predella della pala di Santa Lucia de' Magnoli, soprattutto il 'Miracolo di San Zanobi' oggi a Cambridge. È qui che ritroviamo anche la generosa proporzione della testa, la caratterizzazione fisiognomica accentuata ed il forte contrasto tra l'iride e la cornea: tutti quegli elementi, insomma, che assicurano alle statuette di Giusto da Firenze una leggibilità piena anche a considerevole distanza. Poiché il problema della visibilità si presenta in un reliquiario in termini non dissimili da quelli che s'incontrano in una predella, è naturale che l'orefice abbia trovato nella soluzione particolarmente felice del pittore un esempio da imitare nonostante la "stagionatura" più che decennale.

Una pagina spesso trascurata del Landucci dimostra peraltro come, proprio nei mesi in cui Giusto da Firenze attendeva al suo lavoro, Domenico Veneziano godesse

come pittore di stima quasi incontrastata.<sup>29)</sup> Fra le altre cose, la pala di Santa Lucia de' Magnoli aveva consacrato con affettuoso realismo la moda del piviale in velluto bordato da una fascia a semplici ricami ornamentali, una moda destinata ad essere imitata per decenni dagli artisti non disposti a perder tempo con la riproduzione diligente dei costosi ricami figurati. Anche nel reliquiario Vagnucci il patriarca Gregorio s'avvolge in un simile piviale, mentre papa Niccolò V indossa, secondo la dignità del suo grado, dalmatica o tonacella, casula e pallio.<sup>30)</sup> In entrambi i casi, a conferma di quanto più sopra abbiamo accennato a proposito del programma, le vesti<sup>31)</sup> sembrano riprendere con relativa fedeltà prototipi reali di gran lusso: l'andamento a rete del disegno tessile della casula sembra meno probabile dei "cammini" pentalobati del piviale, ma la situazione s'inverte se si guarda alla "pigna" che quei motivi incorniciano. Un esempio di imitazione particolarmente fedele è costituito dalla fascia centrale della casula papale; qui l'alternanza di tondi e cherubini, che si può riscontrare in tessuti figurati coevi, è arricchita nei tondi dallo stemma di Niccolò V a smalto "risparmiato", evidentemente inteso a simulare un ricamo. È interessante notare come anche il Filarete ammetta, in rapporto a figurazioni di carattere emblematico, l'intercambiabilità tra smalto e ricamo.<sup>32)</sup>

Ma il trionfo dell'ornato a smalto non è nelle statuette dei prelati, bensì sulla stessa struttura portante dell'oggetto. Intorno alla reliquia e lungo la faccia anteriore dei bracci di sostegno delle figure s'alternano in rapida corsa le due soluzioni tecniche fondamentali: lastre con plastici bassorilievi floreali che campiscono contro un fondo di smalto traslucido, e lastre in cui motivi analoghi fanno l'effetto più scarso di una filigrana parzialmente immersa nello smalto traslucido (TAV. XI, a). La sensazione che quest'ultima tecnica sia una versione più modesta della prima sembra confermata dal fatto che sul retro, e dunque in una collocazione di minor importanza, essa domina incontrastata pur nella riproposta del blu, del verde e del viola come colori fondamentali da giocare in simmetrica successione. Questo tipo di decorazione, al limite della gioielleria o meglio della bigiotteria di classe, ha indotto Ulrich Middeldorf a porre in relazione col reliquiario Vagnucci un gruppo di montature di vasi medici,<sup>33)</sup> che già Walter Holzhausen aveva isolato e collegato con la menzione di smalti "a razi et... a stelle" presente in un inventario delle cose di Piero de' Medici.<sup>34)</sup> Col passare del tempo il nesso instaurato da Ulrich Middeldorf s'è trasformato per altri studiosi in attribuzione,<sup>35)</sup> rivelando una confusione tra procedimenti tecnici e modi stilistici individuali che anche in altri casi mina la credibilità degli studi sull'oreficeria. A prescindere dal fatto che tra gli smalti del reliquiario Vagnucci e quelli dei vasi medici esistono notevoli differenze anche dal punto di vista tecnico,<sup>36)</sup> sappiamo in realtà troppo poco sull'organizzazione delle botteghe orafe della Firenze quattrocentesca per ipotizzare con sicurezza che la presenza della stessa tipologia decorativa significhi identità di autografia. Per ora, e forse per sempre, il reliquiario Vagnucci costituisce l'unica opera certa di Giusto da Firenze e quella su cui misurare in tutto il loro complesso le sue capacità di orafa.

...ad habendum, tenendum et in tempore obstendendum...

Mentre risulta difficilmente inseribile in uno solo dei tipi di reliquiario che Joseph Braun ha individuato con tanta dottrina,<sup>37)</sup> il reliquiario Vagnucci ha più di un

elemento in comune con quell'altro grande genere di arredi liturgici che è costituito dalle croci d'altare.<sup>38)</sup> Ciò è evidente soprattutto se si guarda alla struttura generale dell'oggetto: la base mistilinea, il fusto a forma di tempietto e la foggia del triplice sostegno per le statuette sono altrettante scusanti per chi ha parlato del reliquiario Vagnucci come di una croce.<sup>39)</sup> Inoltre il Cristo portacroce che corona il complesso edificio ripropone con una semplice inversione l'immagine più usuale del Cristo crocifisso. C'è da credere che, posto di fronte al reliquiario Vagnucci, l' "occhio del Quattrocento"<sup>40)</sup> sia stato indotto a mettere in atto lo stesso procedimento di decifrazione che impiegava a leggere la familiare iconografia della crocifissione.

Quale fosse questo procedimento è deducibile nella maniera più chiara da un lungo passo dei *Ricordi* di Giovanni di Pagolo Morelli,<sup>41)</sup> una delle poche testimonianze quattrocentesche dirette circa l'atteggiamento del pubblico nei confronti di uno specifico genere di immagini. Un vero e proprio automatismo, evidentemente ingenerato dall'introiezione di uno schema iconografico semplice e sempre eguale a se stesso, guidava gli occhi dell'osservatore devoto. Costui fissava il suo sguardo dapprima al centro in alto, dove si trovava la figura principale del Cristo crocifisso; poi lo faceva scorrere alla destra di questa figura, dove sapeva di incontrare quella della Madonna; solo alla fine i suoi occhi si volgevano alla sinistra del Cristo, dove il San Giovanni aveva aspettato pazientemente il suo turno. Che questa sequenza rispecchiasse l'ordine d'importanza delle singole immagini è dimostrato dal fatto che essa si ripropone pari pari nel rito dell'*osculatio* successivo alla contemplazione.<sup>42)</sup> È proprio su tali implicazioni gerarchiche dei tempi di lettura che poggia l'adozione da parte del reliquiario Vagnucci della struttura specifica delle croci d'altare.

Il documento con cui il 3 luglio 1458 l'opera venne donata ai cortonesi<sup>43)</sup> prova di fatto che la sequenza gerarchica era per lo meno quella che il committente desiderava suggerire. In esso compare dapprima il Cristo portacroce, significativamente definito come "unus crucifixus totus aureus... habens unam crucem in manu, quam amplexatus est". Poi fanno la loro comparsa le statuette laterali: in primo luogo l' "ymagho sive figura... pape Nicole" che si trova alla destra del Cristo e quindi l' "ymago sive figura... patriarce Constantinopolitani" che si trova alla sua sinistra.<sup>44)</sup> L'ordine in cui i due prelati sono nominati corrisponde a quello ribadito nel decreto con il quale il Concilio di Firenze del 1438-39 aveva sancito l'unione della Chiesa d'Oriente con quella d'Occidente.<sup>45)</sup> La bolla d'unione tra le due Chiese era stata pubblicata dal futuro papa Niccolò V ed accettata tra gli altri dal futuro patriarca Gregorio, uno dei più accesi unionisti di parte greca.<sup>46)</sup> Non meraviglia pertanto che, nel reliquiario Vagnucci, il contrasto tra il libro aperto retto dal papa Niccolò V ed il libro chiuso retto dal patriarca Gregorio sia stato autorevolmente interpretato<sup>47)</sup> come allusivo alla fedeltà di quest'ultimo al magistero papale: a Firenze il primato romano era stato sostenuto definendo appunto il papa "patrem et doctorem" di tutti i cristiani. Questa espressione spiega anche la stretta affinità della statuetta di Niccolò V con l'iconografia usuale di San Gregorio Magno, l'unico "padre e dottore" della Chiesa<sup>48)</sup> che abbia rivestito in vita la carica di pontefice. In una simile prospettiva la statuetta del patriarca Gregorio può essere letta come uno dei tanti "santi vescovi" di cui sono piene le schede di catalogo della pittura quattrocentesca.

Se sembra ragionevole ritenere che alla maggioranza del pubblico contemporaneo le statuette laterali del reliquiario Vagnucci facessero l'impressione piuttosto vaga di un santo papa e di un santo vescovo, si può raccogliere qualche ulteriore testimonianza per ipotizzare una più sottile penetrazione a livello di una ristretta fascia di persone che le guardavano con "occhi eruditi".<sup>49)</sup> Torniamo ancora un momento su quella strana forma di equilibrio che caratterizza il rapporto simmetrico tra Niccolò V ed il patriarca Gregorio: la loro posizione non è definibile solo in senso "oggettivo" in relazione al Cristo centrale, ma anche in senso "soggettivo" in relazione all'osservatore.<sup>50)</sup> Se si pensa che proprio su questa convenzione di tipo "soggettivo" Tolomeo fonda il suo sistema cartografico, si può supporre che l'abitudine da questo introdotta ad identificare l'Occidente con la parte della rappresentazione che sta alla sinistra di chi guarda<sup>51)</sup> possa aver dato i suoi frutti nella lettura del reliquiario Vagnucci ad opera delle persone dotte: in questo caso il pontefice romano viene infatti a trovarsi esattamente ad Occidente, il patriarca costantinopolitano esattamente ad Oriente.... Si tratta di un'ipotesi che cessa di apparire capziosa non appena si misura sulla testimonianza contemporanea di Vespasiano da Bisticci l'interesse degli uomini di cultura per la riscoperta *Geografia* di Tolomeo e per la sua "pittura".<sup>52)</sup>

Gli "occhi eruditi" costituiscono del resto un pubblico dalle reazioni capricciose, un giudice difficile che committente ed artista cercano di prevenire e che devono comunque tener presente. Più sopra abbiamo cercato di spiegare le ragioni della dettagliata resa delle vesti e degli attributi nel reliquiario Vagnucci facendo ricorso in parte al programma e soprattutto allo stile; ora è giunto il momento di citare il caso analogo ma ben più impressionante del ritratto di Niccolò V, esempio raro in una categoria di produzioni come l'oreficeria sacra (fig. 5). Un ritratto fortemente caratterizzato in un oggetto per tradizione estraneo a questo genere di figurazioni si spiega infatti soprattutto in rapporto al pubblico: se in seno a questo si trovano delle persone in grado di valutarne la somiglianza, ciò costituisce uno stimolo a concentrare lo sforzo. Nel nostro caso sembra che una simile possibilità sia stata particolarmente ampia, giacché Niccolò V è il primo papa di cui ci siano giunte delle vere e proprie medaglie-ritratto.<sup>53)</sup> Questa nuova forma d'arte assicurava una circolazione dell'immagine personale prima insospettata e paragonabile in parte solo a quella delle monete antiche che intendeva emulare. Sappiamo dal già menzionato Giovanni Tortelli<sup>54)</sup> che le monete antiche venivano usate per identificare rappresentazioni scultoree anche di carattere monumentale; nulla vieta che eruditi e collezionisti facessero un uso analogo delle moderne medaglie-ritratto, diffidando della garanzia di iscrizioni altrimenti difficilmente verificabili.

Accanto ad un livello culturale notevole, un simile controllo presuppone in fondo solo un accesso diretto al reliquiario Vagnucci che ne consenta una prolungata visione da vicino. Per la comprensione del messaggio convogliato dagli smalti figurativi invece, se si prescinde dall'esplicito significato degli stemmi del donatore e della città destinataria nonché da quello dei "Santi Jacopo e Margherita" a questi facilmente collegabili, cultura e visione ravvicinata non bastano ma devono essere integrate da una conoscenza precisa delle preferenze devozionali di Jacopo Vagnucci. Il fatto che più sopra abbiamo bellamente sorvolato sul "San Michele" (Tav. XII, a) dimostra che lo storico moderno è in difficoltà su punti



5 - CORTONA, MUSEO DIOCESANO - GIUSTO DA FIRENZE: PAPA NICCOLÒ V (PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO)

specifici del programma; è lecito domandarsi quanto questi fossero chiari al pubblico contemporaneo, anche colto, che non facesse parte della ristretta cerchia dei famigliari e dei conoscenti. Per restare sul *punctum dolens* rappresentato dal probabile nesso tra il San Michele e il donatore: esso sarà stato compreso nel suo valore preciso che oggi ci sfugge o piuttosto in una relazione generica tra l'immagine dell'arcangelo preposto a pesare le anime dei defunti e l' "ego" con cui proprio sotto si inizia la scritta di dedica dell'oggetto? Il desiderio di accumulare meriti per l'aldilà è un tratto talmente fondamentale nel mecenatismo quattrocentesco<sup>55)</sup> che si sarebbe addirittura indotti a chiedersi se quest'ultima ipotesi non renda ragione anche della scelta iconografica del committente. In ogni modo non possiamo sottovalutare il fatto che nel già menzionato documento di donazione, dal quale abbiamo tratto le epigrafi di questo paragrafo e del precedente, l'intero complesso degli smalti traslucidi non venga nemmeno preso in considerazione. Non era su questo, evidentemente, che Jacopo Vagnucci puntava nella sua volontà di pilotare la lettura dell'oggetto, ed il pubblico era libero qui di applicare tutto l'ampio arco di associazioni mentali cui può dar luogo un programma concepito secondo le consuete coordinate devozionali.

Singolare punto di incontro di esigenze diverse, il reliquiario Vagnucci di Cortona svela i limiti della propria "insularità" solo quando viene posto a confronto con un'opera affine per data, luogo d'origine e destinazione come la croce d'argento del Battistero di Firenze.<sup>56)</sup> Dietro il fecondo stimolo di Luisa Becherucci<sup>57)</sup> la ricerca intorno a questo pezzo si è intensificata in questi ultimi anni, giungendo a due risultati per noi incontrovertibili: da un lato la dimostrazione ad opera di Doris Carl<sup>58)</sup> che Antonio del Pollaiuolo è l'unico responsabile della base, dall'altro la restituzione a Betto di Francesco di Betto delle statuette del Cristo e dei dolenti che è frutto dell'acuta indagine di Günter Passavant.<sup>59)</sup> Meno persuasiva ci sembra la datazione tarda di queste figure proposta dallo stesso studioso: per noi esse non sono solo del medesimo autore degli smalti della croce, ma ne rappresentano anche il medesimo punto di stile, così strettamente consono al pittore Giovanni di Francesco da non poter venir datato dopo la morte di costui nel 1459. Ciò impone una revisione delle ipotesi variamente avanzate circa l'aspetto che la croce aveva quando fungeva ancora da reliquiario. Se da un lato si deve accettare quanto ha ipotizzato il Passavant<sup>60)</sup> circa la collocazione della reliquia tra il tempietto e la croce vera e propria, dall'altro non si può non trovare posto alle tre statuette appena menzionate.

In tal modo la concordanza col reliquiario Vagnucci appare davvero rilevante. Non solo sono assai vicini nei due oggetti la forma del piede a doppio gradino, l'adozione di un tempietto rinascimentale per il fusto ed il partito decorativo dei sostegni delle figure laterali; anche l'idea, alla quale abbiamo già accennato, di "spezzare" un capitello lungo l'asse mediano in modo da risolvere il problema del coronamento di uno spigolo si trova tanto all'incontro delle facciate del tempietto cortonese quanto sui contraforti di quello fiorentino. Si direbbe quasi che Giusto da Firenze realizzi nella maniera più semplice e contenuta uno schema che Antonio del Pollaiuolo ed in parte Betto di Francesco di Betto portano al grado estremo di un vero e proprio asianismo visivo. Nella croce fiorentina i profili si animano di un movimento più svelto ed inquieto, l'ornato s'arricchisce oltre misura, gli episodi figurativi

si moltiplicano, il tempietto acquista forse una lanterna,<sup>61)</sup> le figure che lo abitano sono intese e a tutto tondo... È una tentazione forte pensare che il reliquiario Vagnucci possa aver costituito il brogliaccio da cui si sarebbe sviluppata questa mirabile eloquenza.

La cronologia suggerisce però una soluzione diversa, perché la prima data cui si può ancorare l'opera di Giusto a Cortona è il 10 settembre 1457 mentre già il 30 aprile dello stesso anno Antonio e Betto ricevevano la commissione per la croce del Battistero.<sup>62)</sup> Poco importa qui che il reliquiario cortonese sia stato licenziato nell'estate del 1458, quando la croce fiorentina, che risulta saldata solo nel 1459,<sup>63)</sup> era verosimilmente ancora in opera: in documenti precedenti l'allogazione di questa si parla già di "disegni fatti per gli orefici per la croce da farsi di nuovo in San Giovanni", raccomandando che "non si mostrino a alcuno senza il partito de' consoli e ufficiali di musaico".<sup>64)</sup> Se non dobbiamo postulare l'esistenza di un prototipo comune a noi ignoto, è il caso di pensare che Giusto da Firenze abbia avuto accesso a questi disegni, o comunque alle fasi iniziali del lavoro di Antonio e di Betto, e ne abbia tratto ispirazione per realizzare un oggetto per tanti versi nuovo.<sup>65)</sup>

1) P. RAJNA, G. Mancini, in *Il Marzocco*, 17 febr. 1924, p. 1.

2) G. MANCINI, *I manoscritti della libreria del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortona 1884, pp. 225-229; *Cortona nel Medio Evo*, Firenze 1897, pp. 336-338; *Il contributo dei cortonesi alla cultura italiana*, Firenze 1898, p. 27; *Il reliquiario Vagnucci di Cortona*, in *L'Arte*, 1899, pp. 493-497; *Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino*, Bergamo 1909, pp. 60-63.

3) U. MIDDELDORF, *Zur Florentiner Goldschmiedekunst des Quattrocento*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1937-40, pp. 437 e 438.

4) C. EISLER, *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy*, in *The Art Bulletin*, 1969, pp. 107-118 e 233-246.

5) MANCINI, *Il reliquiario Vagnucci...*, cit., pp. 493 e 494 e EISLER, *The Golden Christ...*, cit., pp. 108 e 109 forniscono le scritte con una trascrizione ed un ordine leggermente diversi.

6) G. LOEW, sotto la voce *Trasfigurazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, XII, Città del Vaticano 1954, col. 440. Si veda la bolla in *Bullarium, privilegiorum ac diplomatium Romanorum Pontificum nova collectio*, ediz. C. Cocquelines, III, 3, Roma 1743, pp. 85-88.

7) *Bullarium...*, cit., p. 88. La cosa è esplicitamente menzionata in B. PLATINA, *Liber de vita Christi ac omnium pontificum*, a cura di G. Gaida, in *Rerum Italicarum Scriptores*, tomo III, Città di Castello 1913, p. 345.

8) MATTEO, 6, 25.

9) *Acta Sanctorum Septembris*, III, Anversa 1750, pp. 672 e 673.

10) *Acta Sanctorum...*, cit., p. 674. Nella *Vita del Santo*, (*ibidem* p. 655), il miracolo è narrato con lievi varianti evidenziate dall'editore nelle note.

11) MATTEO, 9, 20-22; MARCO, 5, 25-35; LUCA, 8, 43-48.

12) Sulla carriera ecclesiastica di Jacopo Vagnucci cfr. S. SALVINI, *Catalogo cronologico de' canonici della chiesa metropolitana fiorentina*, Firenze 1782, pp. 42 e 43; MANCINI, *Cortona nel Medio Evo*, cit., pp. 336-338 e *Il contributo...*, cit., p. 27; EISLER, *The Golden Christ...*, cit., pp. 109 e 110. Su Niccolò da Cortona, oltre al breve profilo di P. DE TOETH, *Il beato cardinale Niccolò Albergati e i suoi tempi*, Acquapendente, s.d., vol. I, pp. 480 e 481 in nota, cfr. le testimonianze contemporanee di V. DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di P. D'Ancona ed E. Aeschlimann, Milano 1951, pp. 44-46, 76 e 77 e di N. NALDI, *Vita Jannotti Manetti*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, tomo XX, Milano 1731, col. 536 che concordano nel sottolineare la santità di vita.

13) Sulla scelta del nome da parte di Tommaso Parentucelli cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, I, Trento 1890, p. 274 e sui viaggi di Niccolò da Cortona cfr. V. DA BISTICCI, *Vite...*, cit., pp. 46 e 75.

14) DNE. YHU. XPE. PHILI. DEI VIVI. P. CRUCEM ET PASSIONEM. TUAM LIBERATI SUMUS. QUIA TU ES SALVATOR MUNDI. MISERERE NOBIS. DNE LABIA MEA APERIES ET HOS. Come ha segnalato EISLER, *The*

*Golden Christ...*, cit., p. 108, l'ultima parte della scritta deriva da Salmi, 51, 17.

15) Si veda l'edizione critica del passo in T. MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stoccolma 1958, pp. 356 e 357. Per l'aspetto che l'obelisco vaticano aveva quando si trovava ancora a lato della basilica e reggeva una sfera metallica che si riteneva contenesse le ceneri di Cesare cfr. M. FLORIANI SQUARCIALUPINO, *L'obelisco di San Pietro a Roma e una pittura di San Pietro a Grado*, in *Studi Romani*, 1962, pp. 167-170. In rapporto al conciso testo manettiano è opportuno ricordare che termini come "bajulare" e "statua" sono usati anche da Pio II (*Commentarii*, Roma 1584, p. 386) nella descrizione della festa del *Corpus Christi* celebrata a Viterbo il 17 giugno 1462, dove una rappresentazione di tipo teatrale del Cristo portacroce corrisponde in ogni dettaglio alla statuina cortonese. Sul passo di Pio II ha attirato l'attenzione EISLER, *The Golden Christ...*, cit., p. 241.

16) PLATINA, *Liber...*, cit., p. 339. Altre testimonianze al proposito nei testi segnalati da E. MUENTZ, *Les arts à la cour des papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle*, Parigi 1878, vol. I, p. 77 e VON PASTOR, *Storia...*, cit., vol. I, p. 393.

17) DA BISTICCI, *Vite...*, cit., p. 27.

18) La lettera si legge ora in L. VALLA, *Epistole*, a cura di O. Besomi e M. Regoliosi, Padova 1984, pp. 344 e 345. Sul breve periodo in cui il Vagnucci fu vescovo di Rimini cfr. C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi*, Münster 1901, vol. II, p. 107. Sui rapporti del Vagnucci col Valla e col Tortelli cfr. invece G. MANCINI, *Vita di Lorenzo Valla*, Firenze 1891, p. 236 e IDEM, *Giovanni Tortelli cooperatore di Niccolò V nel fondare la biblioteca vaticana*, in *Archivio storico italiano*, 1920, II, p. 209.

19) Il testo è accessibile in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli 1952, p. 601. Per un commento cfr. S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma 1973, pp. 115 e 126.

20) G. VASARI, *Le opere*, a cura di G. Milanese, III, Firenze 1906, p. 685 e nota. Nel Sant'Ercolano effigiato in questa tavola il MANCINI, *Il reliquiario Vagnucci...*, cit., pp. 496 e 497 e IDEM, *Vita di Luca Signorelli*, Firenze 1903, p. 56 volle identificare un ritratto del vescovo Vagnucci. Se anche le cose stessero così, c'è da credere che si sia presto persa coscienza del fatto, perché già nel 1518 Domenico Alfani copiò la figura come San Nicola nella pala del Collegio Gregoriano ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia; cfr. F. SANTI, *La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia*, Roma 1974, p. 36.

21) Dubitativamente da MANCINI, *Il reliquiario Vagnucci...*, cit., p. 493 e con maggior sicurezza da EISLER, *The Golden Christ...*, cit., pp. 108 e 111.

22) MANCINI, *Cortona...*, cit., p. 63. In U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XIV, Lipsia 1921, sotto la voce *Giusto da Firenze* l'artista viene identificato con quel "Gusto... orafo" che il 19 gen. 1467 firma tra i "maestri, cioè horafi, intagliatori e architettori" chiamati a decidere sulla palla della lanterna del duomo; cfr. C. GUASTI, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1857, pp. 111-113. Alessandro Guidotti e Doris Carl mi comunicano gentilmente che l'artista non risulta immatricolato tra gli orefici fiorentini.

23) EISLER, *The Golden Christ...*, cit., pp. 111-115.

24) L. B. ALBERTI, *L'architettura*, a cura G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966, vol. II, pp. 549-551. Per un commento cfr. almeno R. WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, ed. italiana, Torino 1964, pp. 9-15.

25) È opportuno menzionare almeno in nota che alla lanterna fanno pensare pure le mezze palmette con cui Giusto da Firenze risolve nel ripiano del piede quello che con A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, ed. italiana, Milano 1963, p. 71 si sarebbe tentati di chiamare il "postulato del riempimento delle anse".

26) A. FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, vol. I, p. 382. Il passo è stato recentemente citato, con intenzioni ed in punti diversi, da E. CASTELNUOVO, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. I, Torino 1983, p. 197 che rinvia a P. FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, pp. 256, 858 e 859 e da M. COLLARETA, *Firenze, Museo del Bargello. Il restauro della croce del Pollaiuolo e di tre pacci*, in *Bollettino d'Arte*, LXIX, 1984, 23, p. 102.

27) Questa qualifica compare in un documento citato da L. HYMAN, sotto la voce *Cavalcanti Andrea, detto il Buggiano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXII, Roma 1979, p. 607.

28) N. DI BICCI, *Le Ricordanze*, a cura di B. Santi, Pisa 1976, p. 165, in una nota relativa al 21 luglio 1461. Ha richiamato la mia attenzione su questo passo Alessandro Guidotti, che qui ringrazio.

29) L. LANDUCCI, *Diario fiorentino*, a cura di I. Del Badia, Firenze 1883, pp. 2 e 3, in annotazioni che riguardano retrospettivamente il 1458. La testimonianza non è sfuggita a H. WOHL, *The Paintings of Domenico Veneziano*, Londra 1980, p. 3.

30) Esclusa la dalmatica o tonacella, Niccolò V indossa le stesse vesti anche nell'effigie tombale ora nelle grotte vaticane. Sul raro abbinamento di dalmatica o tonacella e casula cfr. J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Friburgo 1907, p. 249. Non mi sento di seguire le interpretazioni iconologiche che EISLER, *The Golden Christ...*, cit., pp. 109 e 110, avanza a proposito delle vesti e del loro disegno.

31) Ho avuto l'opportunità di discutere il problema di questi tessuti con Donata Devoti ed Antonella Capitanio, che ringrazio sentitamente. La terminologia cui ricorro è tratta da *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV pubblicato per la prima volta e dialoghi raccolti da Girolamo Gargioli*, Firenze 1868, pp. 1-124.

32) FILARETE, *Trattato...*, cit., vol. II, pp. 509 e 510. In rapporto a questo passo si comprendono meglio le borchie a smalto degli apostoli effigiati sulla porta bronzea di San Pietro, sulle quali cfr. anche M. M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Age occidental*, Friburgo 1972, pp. 308, 419 e 420.

33) MIDDELDORF, *Zur Florentiner Goldschmiedekunst...*, cit., pp. 437 e 438. Sulla stessa posizione E. STEINGRAEBER, recensione a: F. ROSSI, *Italianische Goldschmiedekunst* (Monaco 1957), in *Pantheon*, 1960, p. 56.

34) W. HOLZHAUSEN, *Studien zum Schatz des Lorenzo il Magnifico im Palazzo Pitti*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1929, p. 122. Per la citazione dall'inventario di Piero de' Medici cfr. E. MUENTZ, *Les collections des Medicis au XV<sup>e</sup> siècle*, Parigi-Londra 1888, p. 40.

35) A. MORASSI, *Il tesoro dei Medici*, Milano 1963, p. 12 e tavv. 4, 10, 16 e 17; D. HEIKAMP, A. GROTE, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. I vasi*, Firenze 1974, pp. 91 e 92, 105, 127 e 128, 145; *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra, Firenze 1977, pp. 274-276.

36) Negli smalti medicei il motivo in oro risalta contro uno smalto opaco dal leggero effetto cangiante, dando la sensazione di un ornato piatto e non in qualche modo tridimensionale come nel reliquiario cortonese. A ciò si aggiunge un notevole dislivello di qualità, per cui gli smalti cortonesi sembrano i parenti poveri di quelli fiorentini. Ringrazio Cristina Aschengreen Piacenti che ha voluto confermarmi questa impressione.

37) J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Friburgo 1940, pp. 143-512. La parola "tabernaculum" con cui si definisce l'oggetto nella scritta di dedica sopra riportata trova (*ibidem*, pp. 58 e 59) una spiegazione che risulta tuttavia poco utilizzabile ai nostri fini.

38) Sulle croci d'altare cfr. J. BRAUN, *Das christliche Altargeräte in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Monaco 1932, pp. 466-492.

39) MIDDELDORF, *Zur Florentiner Goldschmiedekunst...*, cit., pp. 437 e 438. Si veda pure MORASSI, *Il tesoro...*, cit., p. 12.

40) Rubo l'espressione a M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972, ed. italiana, Torino 1978, pp. 41-103.

41) G. DI PAGOLO MORELLI, *Ricordi*, a cura di V. Branca, Firenze 1956, pp. 476-488.

42) DI PAGOLO MORELLI, *Ricordi*, cit., p. 491. Un accenno all'uso di baciare la croce in S. MARSILI, sotto la voce *Bacio*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. II, 1949, col. 664.

43) MANCINI, *Il reliquiario Vagnucci...*, cit., pp. 494 e 495.

44) In rapporto a questi termini, tipici della tradizione inventariale, è bene ricordare che BRAUN, *Die Reliquiare...*, cit., p. 66, ha evidenziato il tardo ingresso della parola classica "statua" nella definizione delle figure a tutto tondo che pur compaiono precocemente nei reliquiari.

45) *Documenta Concilii Florentini de unione Orientalium. I: de unione Graecorum, 6 luglio 1439*, a cura di G. Hofmann S. I., Roma 1935, p. 17. Sulla delicata genesi di questo passo cfr. G. HOFMANN S. I., *Papato, conciliarismo, patriarcato. Teologi e deliberazioni del Concilio di Firenze*, in *Miscellanea Historiae Pontificiae*, II, Roma 1940, pp. 1-82.

46) Sulla lettura del documento ad opera di Tommaso suddiacono cfr. *Acta Sacri Oecumenici Concilii Florentini*, ediz. H. Iustinianus, Roma 1638, p. 313 e sulla firma di Gregorio protosyncellus, *Documenta*, cit., p. 22. Si vedano anche VON PASTOR, *Storia...*, cit., p. 276 e J. GIL, *The Council of Florence*, Cambridge 1970, p. 89, n. 2 per l'identificazione dei personaggi in base ai nomi ed ai titoli. G. HOFMANN, sotto la voce *Gregorio Mammias*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. VI, 1951, coll. 1087 e 1088 offre l'unico profilo monografico a me noto del futuro patriarca, da aggiornarsi con le

osservazioni di GILL, *The Council...*, cit., pp. 248, 260, 262, 369 a proposito dello strenuo unionismo.

47) MANCINI, *Il reliquiario Vagnucci...*, cit., pp. 493 e 494.

48) Sull'evoluzione ed il finale sdoppiamento di questa qualifica cfr. G. LOEW, sotto la voce *Dottori della Chiesa*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. IV, 1950, coll. 1901-1906.

49) Uso con una certa libertà l'espressione di CICERONE, *Paradoxa Stoicorum*, 38. La prima trattazione rinascimentale di questa espressione che sono riuscito a trovare è in L. CELIO RODIGINO, *Lectionum antiquarum libri triginta* (1516), Basilea 1566, pp. 1136-1138.

50) R. OLITSKY RUBINSTEIN, *Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's Head*, in *Enea Silvio Piccolomini, Papa Pio II. Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei*, Siena 1968, pp. 231 e 232 ha dimostrato con quale consapevolezza, in un tempo e in un ambiente non lontani da quelli che qui interessano, si usassero i due opposti sistemi di riferimento.

51) PTOLOMEUS, *Geographia*, II, I, 4. La cosa va naturalmente considerata in contrapposizione all'uso, comune nella cartografia medievale, di collocare l'Est in alto, uso sul quale cfr. ad esempio R. SALOMON, *Opicinus de Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines Avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, Londra 1936, vol. I, p. 52. Solo tangenziali rispetto al nostro assunto sono le osservazioni di H. SCHMIDT-FALKENBERG, *Die 'Geographie' des Ptolemaeus und ihre Bedeutung für die Europäische Kartographie*, in *Forschungen und Fortschritte*, 1965, pp. 353-357.

52) DA BISTICCI, *Vite...*, cit., pp. 212, 388, 519-520, 531, 554. La fortuna di Tolomeo è stata recentemente riesaminata sotto una nuova prospettiva da S. Y. EDGERTON, JR., *Florentine Interest in Ptolemaic Cartography*, in *Journal of Architectural Historians*, 1974, pp. 275-292.

53) Cfr. G. F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londra 1930, pp. 13 e 192 per un disegno della cerchia del Pisanello e due medaglie del Guacialoti. Per il disegno cfr. anche M. FOSSI TODOROW, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966, p. 180. La medaglia di Martino V di cui parla il Giovio in una lettera consultabile in G. B. BOTTARI, S. TICCOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, vol. V, Milano 1822, p. 83 non ci è giunta, mentre quella di Eugenio IV pubblicata in HILL, *A Corpus...*, cit., p. 5 non costituisce una vera e propria medaglia-ritratto.

54) G. TORTELLI, *De orthographia*, Roma 1471, sotto la voce *Rhoma* a proposito della Colonna Antonina e di una testa colossale di Commodo allora presso il Laterano. Per un commento al secondo

passo cfr. R. WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969, pp. 72 e 174.

55) M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938, ed. inglese, Princeton 1981, pp. 6 e 7. Sulla coscienza di questo fatto da parte dei contemporanei cfr. gli esempi classici di Cosimo de' Medici e Francesco Sassetti analizzati rispettivamente da E. H. GOMBRICH, *The Early Medici as Patrons of Art* (1960), in *Norm and form*, London 1966, ed. italiana Torino 1973, pp. 54-58 e A. WARBURG, *Francesco Sassetti letztwillige Verfügung* (1907), in *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Gesammelte Schriften*, Leipzig 1932, vol. I, ed. italiana, Firenze 1966, p. 224.

56) Un fuggevole accenno a questa relazione è già in C. EISLER, *The Golden Christ...*, cit., p. 118.

57) L. BECHERUCCI, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Milano, s. d., pp. 229-236.

58) D. CARL, *Zur Goldschmiedefamilie Dei*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1982, pp. 132-136.

59) G. PASSAVANT, *Beobachtungen am Silberkreuz des Florentinen Baptisteriums*, in *Studien zum europaischen Kunsthandwerk. Festschrift Yvonne Hackenbroch*, Monaco 1983, pp. 86-89.

60) PASSAVANT, *Beobachtungen...*, cit., pp. 85, 92.

61) *Ibidem*, p. 92.

62) BECHERUCCI, in *Il Museo...*, cit., p. 231.

63) *Ibidem*.

64) *Ibidem*.

65) Devo alla generosità dell'amico Roberto Bizzocchi la indicazione di inediti documenti da cui risultano i buoni rapporti che Jacopo Vagnucci intrattenne con il governo fiorentino tra il 1456 e il 1458. Dal 31 gennaio 1456 (A.S.F., *Signori Carteggi, Legazioni, e Commissarie*, 13, c. 188v) al 13 maggio 1458 (A.S.F., *Signori Carteggi, Missive, I, Cancelleria*, 42, cc. 6v-7v) il governo fiorentino propose a più riprese al papa il cardinalato per Jacopo Vagnucci. In una lettera del 12 marzo 1457 (A.S.F., *Signori Carteggi, Missive, I, Cancelleria*, 41, c. 15v) avanzò poi la richiesta per la concessione di una indulgenza alla chiesa cortonese, indulgenza i cui dettagli tecnici sarebbero stati spiegati al papa da Jacopo Vagnucci. Non è impossibile che questo documento sia da collegarsi a un primo progetto del reliquiario Vagnucci, ed è probabile che gli stretti rapporti tra Jacopo Vagnucci ed il governo fiorentino abbiano facilitato l'accesso di Giusto da Firenze ai disegni per la croce del Battistero.