

Predella journal of visual arts, n°39-40, 2016 - www.predella.it - Monografia / Monograph ■

www.predella.it / www.predella.cfs.unipi

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / §
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

San Ranieri in America. Due oreficerie di metà Quattrocento fra New York e Pisa

The gilded copper reliquary dated 1446 (New York, Metropolitan Museum of Art) has been well-known for a long time as a rare example of the early infiltration of Renaissance forms inspired by Brunelleschi and Donatello in the field of goldworking. Its iconographic legacy includes, among the four figures of Saints in niches, one plausibly identified as Saint Ranierius, a saint who lived in the twelfth century and was venerated in Pisa. The likely Pisan provenance of the reliquary therefore is confirmed through stylistic comparison with a gilded copper monstrance that is still preserved today in that Tuscan city in the church of San Nicola. Although the conventions of the monstrance are still gothic, as one might expect for an object that belonged to a type well codified in tradition, the enamels with the Music-Making Angels that decorate the shaft reveal the same hand that engraved the Saints – about 10 or 15 years earlier – in the New York reliquary. This anonymous goldsmith, whether a Pisan or a Florentine, must have made a significant impact on the history of local goldsmith work at the height of the Quattrocento.

La cassetina reliquiario acquisita nel 1981 dal Metropolitan Museum of Art di New York è ben nota al mondo degli studi dal 1935, allorché Ulrich Middeldorf la pubblicò in un pionieristico contributo sulla storia dell'oreficeria primo-rinascimentale (figg. 1-2)¹. La straordinarietà del pezzo è costituita dal connubio di data precoce – il 1446 ricordato dall'iscrizione di dedica² – e di impianto rigorosamente all'antica: come lo studioso tedesco-americano non mancò di osservare, infatti, lo schema decorativo dei lati del cofanetto esempla la propria scansione di ordine architravato maggiore su pilastri e di edicole centinate, sorrette da colonnine tortili, sul modello di un sarcofago tardo-antico del tipo di quello cosiddetto di Onorio nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna³. Un sarcofago marmoreo di analoga conformazione si trova peraltro *ab antiquo* anche nella Cappella di Sant'Aquilino nel complesso monumentale di San Lorenzo Maggiore a Milano (fig. 3)⁴. La scelta di un simile modello fu senz'altro meditata e veicolata dalla riflessione sul carattere eminentemente funebre del contenitore di reliquie — le quali sono per lo più, com'è noto, resti organici di corpi santi. È d'altronde palese che la ricerca e la riscoperta d'un codice strutturale e ornamentale che appariva autenticamente antico (benché forse, ai nostri occhi, non propriamente classico) costituiscono una decisiva novità di contro alla pur variegata tradizione del reliquiario medioevale, specialmente rispetto a quegli esemplari di stile gotico fiorito che costituivano l'immediato precedente per il nostro orefice. Alla data del 1446 (che forse, come vedremo, andrebbe anticipata al nostro 1445), non risulta che fossero molti gli

edifici e persino i manufatti di forma compiutamente rinascimentale che si potevano ammirare non solo in Toscana, ma nella stessa Firenze; ed è sintomatico che nel loro numero stesse anche la cassetta oggi newyorchese, non frutto di una commissione altolocata né destinata a ospitare una reliquia di grande fama, bensì piccolo oggetto (19,1 x 19,7 x 8,3 cm) di prezzo tutto sommato modesto – in rame dorato cesellato e inciso, con appena quattro smalti incavati su rame nel coperchio – voluto per l'anima propria e della propria famiglia da una certa Mattea, moglie di Lorenzo, che non s'immagina neppure di condizione nobile (se è indicativa l'assenza di cognome e di blasone gentilizio). Nulla sappiamo di Mattea: pur concedendole il merito di donna sposata – né vedova né religiosa – che ebbe l'iniziativa personale di una commissione d'arte, come raramente avveniva all'epoca, è difficile immaginarsela come una committente all'avanguardia; è più facile supporre che il distacco da tipi e forme collaudate da una lunga tradizione di suppellettile liturgica fosse dovuto all'orefice incaricato del lavoro. Certo è che pure la nostra cassetta conferma come per tutto il Quattrocento l'oreficeria costituisse un campo privilegiato e autonomo di sperimentazione per la nascita e la crescita della nuova arte rinascimentale – e ciò anche prima dell'ormai matura generazione di Antonio del Pollaiuolo e di Andrea del Verrocchio.

Dovendo concepire un contenitore di piccole dimensioni, maneggevole, autonomo e quindi completo su ciascuno dei quattro lati, l'orefice replicò lo schema della fronte dei suoi grandi prototipi monumentali sul retro e sui fianchi⁵, rinunciando all'alternanza dei timpani delle edicole, ma adottando ove possibile – cioè nei lati lunghi – una tripartizione dell'ordine architravato, in modo da suggerire un ritmo più scandito e nel contempo più "portante" per la struttura architettonica dell'intera cassetta. Il raffinato equilibrio proporzionale che scaturisce dall'insieme, e in cui si è letta anche l'applicazione della sezione aurea⁶, non poteva non essere consapevole delle rivoluzionarie novità introdotte da Brunelleschi nell'architettura di primo Quattrocento⁷; e il riferimento a questo nume tutelare del Rinascimento è calzante non solo qualora lo si legga per contrasto con le forme architettoniche gotiche, ma anche a confronto dell'assetto diversamente rinascimentale e all'antica di un'altra cassetta reliquiario quale il contenitore del Sacro Cingolo del Duomo di Prato, opera eseguita nel 1446 da Maso di Bartolomeo⁸.

Il reliquiario di New York e quello pratese, benché genericamente apparentabili sotto una comune definizione tipologica, appaiono infatti assai dissimili – *in primis*, certo, perché il loro contenuto era ben diverso: non particole di corpi santi, a Prato, bensì un accessorio appartenuto alla Vergine, che veniva ritualmente

esposto dal pulpito esterno della Cattedrale, celebre opera di Donatello e Michelozzo (1428-1438). Proprio questo riferimento "culturale" poté sostenere Maso nella ripresa del motivo iconografico della danza scatenata di putti adottata nel parapetto del manufatto marmoreo (e che egli conosceva anche nella versione della cantoria donatelliana di Santa Maria del Fiore, oggi ricostruita nell'annesso Museo dell'Opera). Per il clero e i fedeli pratesi, l'affinità iconografica che legava pulpito e reliquiario rendeva quest'ultimo un manufatto per certi versi "parlante". Ma tornando al paragone con la cassetta americana, e ancora mantenendoci nel solco tracciato da Middeldorf⁹, colpirà senz'altro la differenza stilistica fra i due pezzi: tanto quello pratese è plasticamente e coloristicamente esuberante, dal predominio della mobilità della figura umana sino all'accostamento policromo di diversi materiali (metallo dorato, legno, avorio), quanto è sobrio e contenuto il lessico del piccolo sarcofago uniformemente dorato del Metropolitan; sicché la coppia potrebbe in effetti essere presa a rappresentare i due poli di quel dissidio fra Donatello e Brunelleschi maturato ai tempi in cui si elaborava il corredo ornamentale della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo.

Middeldorf escludeva giustamente, per la cassetta newyorchese, l'ipotesi di un'autografia diretta del Brunelleschi, che com'è noto praticò l'arte dell'orefice; ma certo il richiamo a Filippo è più cogente dell'attribuzione alla cerchia di Lorenzo Ghiberti con cui la cassetta è esposta nel museo americano¹⁰. Nel Museo della Cattedrale di San Zeno a Pistoia si conserva il sontuoso reliquiario di Sant'Eulalia che, opera documentata al 1444 del fiorentino Guariente di Giovanni, collaboratore di Ghiberti ed esecutore di suoi disegni, dimostra bene quale cultura assolutamente diversa dal nostro cofanetto potesse aspettarsi dalla cerchia del maestro¹¹. Non che fosse impossibile per Ghiberti concepire le forme di un piccolo sarcofago classico, ma, per quanto sappiamo oggi delle oreficerie prodotte nella sua bottega, le eleganti e sinuose forme del Gotico Internazionale vi furono praticate senza soluzione di continuità e innervano anche il gusto più evoluto di manufatti monumentali affini al campo della suppellettile sacra, come è il caso dell'*Arca dei santi Proto, Giacinto e Gianuario* per Santa Maria degli Angeli in Firenze (oggi al Bargello)¹². Non si riscontra, nella cassetta newyorchese, quell'armonioso e lineare atticismo di cui dava prova il Ghiberti quando voleva essere all'antica, poiché il vocabolario del pezzo è tutto schierato dalla parte opposta, del Brunelleschi e anche – con le distinzioni espressive di cui sopra a proposito di Maso – del suo sodale Donatello, il quale non cessava di suggerire la radicale trasformazione del lessico dell'oreficeria sacra (basti pensare al rivoluzionario pastorale con *Spiritelli* che mise in mano al proprio *San Ludovico di Tolosa*, ospitato in quel Tabernacolo di

Parte Guelfa da cui il nostro orefice ricavò – e se non da lì, dalla *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella – la distinzione fra i capitelli ionici delle edicole e quelli corinzi dei pilastri)¹³. D'altronde il riferimento ghibertiano – pressoché ignorato dalla bibliografia su Lorenzo – è stato da ultimo esplicitamente escluso, e con ragione¹⁴, come conferma il paragone fra gli smalti traslucidi delle oreficerie riconducibili in vario modo al maestro e le figure incise della nostra cassetta, su cui è ora necessario soffermarsi.

L'apparato figurale del cofanetto si dispiega nella copertura e nel corpo principale. Il coperchio adottato, a piramide, non aveva precedenti antichi, ma bene si prestava ad esemplificare a mo' di tettuccio la copertura di un edificio classico. Tutti gli spigoli e i bordi del coperchio sono rimarcati da una cornice modanata che circonda pure i tondi innestati al centro di ciascuna faccia triangolare del solido di base; le superfici di risulta, che appaiono arretrate in secondo piano rispetto alle cornici, sono decorate da incisioni con racemi dal profilo frastagliato, mentre all'interno dei medaglioni campeggiano mezze figure a smalto incavato – l'unico, moderato, tocco di colore dell'insieme. Due medaglioni, quelli sopra i lati lunghi, sono perduti, mentre i soggetti dei due restanti rappresentano un *Santo vescovo* e una giovane figura in atto di contrizione, che parrebbe un *San Giovanni dolente*¹⁵. Entrambi i personaggi si stagliano, risparmiati, contro un fondo blu intenso, mentre alcuni cerchi concentrici in rosso e oro sottolineano il formato circolare, senza alcun tentativo pur genericamente illusionistico di adattamento all'architettura in cui sono inseriti – secondo quanto avviene invece per le figure del corpo principale. Il corredo figurativo della cassa vera e propria è infatti concepito sfruttandone con molto equilibrio le caratteristiche architettoniche e confermando l'assetto pienamente tridimensionale dell'insieme nella mancata distinzione gerarchica fra lato anteriore e lato posteriore (individuabili come tali soltanto in rapporto al meccanismo di ribaltamento del coperchio tramite una coppia di piccoli cardini)¹⁶. Negli archi dei fianchi – la cui lunetta è occupata da un *Cherubino* – trovò posto l'epigrafe di dedica, incisa in lettere approssimativamente all'antica; le edicole mediane dei lati lunghi funsero da aperture per la visione delle reliquie¹⁷, mentre quelle laterali ospitarono ciascuna una figura stante, semplicemente incisa, di *Santo*. Non è solo la tecnica esecutiva, peraltro, che mantiene queste figure "arretrate" rispetto alle loro cornici, perché l'alloggiamento dei personaggi fu risolto in maniera parca e al contempo efficace: l'artista incise nel campo di ciascuna edicola la pedana di appoggio, sommariamente piastrellata, mentre la concavità della nicchia semicircolare è resa tramite l'arcuatura della modanatura inferiore del catino a conchiglia (visibile anche nelle aperture mediane), posta in

asse con l'abaco dei capitelli delle edicole, e soprattutto mediante una sorta di leggera "ombreggiatura" del piano di fondo, non lasciato uniformemente liscio, contro il quale si staglia il personaggio. Questa seconda soluzione non è affatto originale nella pratica dell'incisione su metallo, come rivela un confronto con una delle numerose croci trecentesche in rame diffuse nel secondo Trecento; ma qui è piegata ad un intento spaziale e illusivo che presuppone fuori d'ogni dubbio, al pari dell'architettura, la conoscenza dell'arte fiorentina di primo Quattrocento.

Prendiamo la figura di sinistra nel lato "posteriore", verosimilmente un *San Giovanni Evangelista* (fig. 4): sta saldamente piantato sui propri piedi scalzi, che sondano in profondità dimensioni differenti e sono resi con uno scorcio abbreviato ma funzionale; l'aureola, di cui si intuisce lo spessore, è in prospettiva; la testa chiomata, vista quasi di profilo di contro alla quasi frontalità del corpo, è drasticamente inclinata, nell'atto di leggere il libro aperto che le mani tengono dinanzi a sé; il panneggio del mantello cade pesante verso terra, con lunghe pieghe contrassegnate da ombre scure a tratteggio incrociato. Questo scontroso personaggio è forse quello più riuscito fra le due coppie che ornano il cofanetto, tanto da rievocare un'ispirazione latamente donatelliana per la severità e la grandiosità del concetto. È d'altronde evidente che la figura non raggiunge i vertici qualitativi e la modernità d'uno smalto traslucido di stampo donatelliano come la *Madonna col Bambino* della Cassetta Cesarini, risalente al 1439, anche se andrà tenuto il dovuto conto della diversità tecnica e della sproporzionata importanza della committenza fra i due casi messi a paragone (smalto a parte, comunque, la Cassetta Cesarini ha un impianto ornamentale di sapore ancora gotico)¹⁸. Ricondotti al loro corretto livello valutativo, che non è altissimo ma neppure troppo modesto, i Santi incisi nel reliquiario del Metropolitan esibiscono in effetti una traduzione semplificata di letture masaccesche alla maniera dello Scheggia (1406-1486) – ad esempio negli esili santi della pala di Fucecchio¹⁹ – o a quella di Borghese di Pietro Borghese (1397-1463) – come in un'anconetta di collezione privata bolognese²⁰. La sobrietà e la serietà espressiva di queste figure non serbano d'altronde più alcun ritmo gotico, un'eco del quale è forse ancora da cogliere solo nello smalto del coperchio con il presunto *San Giovanni dolente*, come strizzato nel suo gesto di dolore. Vedremo oltre che è possibile verificare l'evolversi della cultura figurativa del reliquiario americano; è giunto però il momento di occuparsi dell'iconografia dei personaggi²¹.

Come si è già anticipato, il santo sulla sinistra del lato "posteriore", dal volto imberbe e giovanile, con un mantello drappeggiato all'antica e i piedi nudi, nonché

un libro in mano, non può che essere un apostolo o un evangelista, per cui il nome di *San Giovanni* parrebbe il più indicato (fig. 4)²². Nell'edicola di destra trova posto un monaco barbuto dai tratti anziani, con in mano un libro ed una disciplina, che dovrebbe dunque rappresentare *San Benedetto*²³. Sul "davanti" della cassetta, a sinistra, sta «un eremita», dalla barba e dai capelli scarmigliati e fluenti come il Battista, con il quale è stata proposta l'identificazione (fig. 6);²⁴ ma il Precursore può mai essere calzato, benché poveramente? Inoltre la veste, benché penitenziale, non pare quella canonica di peli, né egli è dotato di mantello, mentre l'oggetto quadrangolare che tiene in mano potrebbe essere un libro²⁵: non escluderei quindi di avere a che fare con un *San Girolamo*. Le due proposte possono essere tenute in sospeso finché non si è rivelata l'identità del corrispondente personaggio nell'edicola di destra. Anche questa figura, barbata ma giovanile, indossa un cilicio – cioè una ruvida veste di peli – ed è dotata di un bordone da pellegrino: non è affatto un monaco, e tantomeno un *San Benedetto*²⁶, poiché si tratta con ogni evidenza di *San Ranieri*, il santo pisano vissuto nel XII secolo, laico che per penitenza si rivestì della «pilurica» e fu pellegrino in Terrasanta (fig. 8).²⁷ L'iconografia di Ranieri ci è nota da molteplici raffigurazioni, fra le quali spiccano la sua tomba-altare eseguita da Tino di Camaino per il Duomo di Pisa (1304-1305 circa), dove nella predella il patrono compare con le mani giunte in preghiera, inaugurando una tradizione iconografica che ricorre anche nel nostro reliquiario;²⁸ e il ciclo della sua vita e dei miracoli *post mortem* affrescato da Andrea Bonaiuti e da Antonio Veneziano nel Camposanto della medesima città (1376-1378 e 1384-1386), dove egli compare spesso con il bordone. Un dettaglio come la cuffia – non è una cocca – che gli ricopre il capo potrebbe spiegarsi tramite un meticciamiento con l'iconografia dei santi padri eremiti del deserto affrescati da Buffalmacco in Camposanto²⁹. Quanto agli stivali e al mantello che riveste parzialmente la «pilurica», all'apparenza alquanto anomali, credo che fossero aggiunti per accrescere la caratterizzazione da pellegrino³⁰. Tornando alla corrispondente figura sulla sinistra, è evidente che un'immagine di *San Girolamo* penitente nel deserto della Palestina potrebbe essere stata bene accoppiata a quella d'un santo eremita e pellegrino; d'altro canto, la «pilurica» prescelta da Ranieri è di per sé un'allusione al Battista³¹, e quest'ultimo compariva con *San Ranieri e San Giovanni Evangelista* – a fianco di una *Madonna col Bambino* – in un affresco nella Sala degli Anziani del Palazzo Pubblico di Pisa dipinto nel 1320³², cioè molto prima che il suo affiancamento al patrono della città assumesse un carattere "politico" (come rappresentante, cioè, della dominante Repubblica fiorentina)³³. Malgrado le calzature, dunque, l'ipotesi del Battista rimane forse la più verosimile.

Il culto di san Ranieri era sostanzialmente limitato a Pisa e alla sua diocesi, sicché è plausibile credere che il nostro reliquiario venisse eseguito per la città³⁴. Purtroppo l'iconografia dei santi della cassetta non consente di precisare ulteriormente, formulando ipotesi sensate, l'originaria sede di appartenenza. Infiniti frammenti della «pilurica» e della cintola in cuoio di san Ranieri furono recuperati e distribuiti fra i fedeli già al momento della morte del santo nel 1160³⁵. Una contestualizzazione pisana del reliquiario ha una piccola conseguenza sull'interpretazione della data epigrafica del 1446, che secondo il calendario locale *ab Incarnatione* corrispondeva al periodo dal 25 marzo del nostro 1445 al 24 marzo dell'anno seguente. Sul piano della geografia artistica, la presenza di un'opera d'ispirazione indubbiamente e modernamente fiorentina nella Pisa di metà Quattrocento non può stupire, data la sottomissione della città tirrenica alla dominazione della città del Giglio nel 1406. Nei decenni seguenti ebbero corso in Pisa artisti fiorentini, dai caposcuola Masaccio e Donatello, fino a Francesco d'Antonio e ad Andrea Guardi, per nominarne rapidamente solo alcuni documentati nella prima metà del secolo, mentre si aggiornavano rapidamente sulle loro novità i migliori ingegni artistici partoriti dalla città – come Borghese di Piero Borghese, pisano trapiantato a Lucca. È difficile, in verità, stabilire se l'autore del nostro reliquiario fosse un fiorentino in trasferta a Pisa, oppure un orefice locale formatosi a Firenze. Molti nomi senza opere ci sono pervenuti di orafi pisani di metà Quattrocento: una lista della maggior parte di coloro che praticavano l'oreficeria in città – a qualunque livello – ci è stata trasmessa dall'atto con cui nel 1447 si procedé alla stesura dei nuovi statuti dell'Arte³⁶. Anche se tutti costoro sembrano essere di origine locale, la circolazione di uomini e idee tra Pisa e la città dominante era da considerarsi naturale. Ad ogni modo, la provenienza pisana del nostro reliquiario è corroborata dalla presenza in città di un altro manufatto a mio avviso uscito dalla medesima bottega.

La sbalorditiva novità d'impianto del pezzo newyorchese, che abbiamo già messo a fuoco, era senz'altro dovuta anche alla sua appartenenza ad una sottocategoria di vaso sacro – il reliquiario a cassetta – che non aveva una tradizione tipologica univoca. Tale libertà non poteva sussistere, almeno allo stesso livello, allorché l'orefice doveva concepire un oggetto dall'assetto strutturale ben codificato dalla pratica liturgica, quale ad esempio un calice o un turibolo; e ciò valeva pure, in verità, per i reliquiari attinenti ad una tipologia ben definita (come, ad esempio, le stauroteche). In questo senso, l'eccezionalità del reliquiario del Metropolitan rischia persino di ostacolare il riconoscimento di altri pezzi che, pur eseguiti dallo stesso artista, esibiscono di necessità un impianto d'aspetto per così dire più con-

venzionale. È il caso di un ostensorio in rame dorato, della considerevole altezza di 55 cm (compresa la crocetta apicale di restauro), che si conserva nella parrocchia agostiniana di San Nicola in Pisa (fig. 10). Nel panorama dell'oreficeria pisana del Quattrocento, purtroppo assai frammentario e povero di studi critici, non si può dire che l'importanza di tale pezzo sia stata misconosciuta: nell'opuscolo-catalogo della prima mostra di arte sacra della diocesi, del 1897, aveva l'onore di essere riprodotto nella pagina avanti il frontespizio, mentre una voce insolitamente lunga ne riconduceva l'esecuzione al XV secolo e ne esaltava la qualità³⁷. Fu quindi esposto ancora nel 1926³⁸ e infine nel 1953, quando lo si collocò cronologicamente verso la metà del Quattrocento e ci si accorse che le placchette saldate sul piede non facevano parte del corredo decorativo originale³⁹. Questi sei ovati con mezze figure incise sono infatti l'esito di un "restauro" verosimilmente primo-ottocentesco, di gusto già medievaleggiante, e non competono dunque al nostro attuale discorso⁴⁰. Di recente, l'oggetto è stato di nuovo preso in considerazione: gli *Angeli* a smalto del fusto sono stati valutati vicini alla cultura figurativa senese di primissimo Quattrocento, proponendo un confronto con alcune figure femminili degli affreschi eseguiti da Benedetto di Bindo nella sagrestia del Duomo di Siena (conclusi nel 1412)⁴¹. La lettura che s'intende proporre adesso è invece diversa, a cominciare da una cronologia che scende di nuovo fino a poco oltre la metà del Quattrocento (in sostanziale concordanza con l'ipotesi già avanzata nella mostra del 1953).

A mio avviso il pezzo in San Nicola, che la bibliografia ha finora definito quale reliquiario, serviva all'origine per l'esposizione dell'ostia consacrata, e la sua serie tipologica di appartenenza è ben visualizzata dall'esempio di una nota miniatura di Andrea di Bartolo con la *Glorificazione dell'Eucarestia*, dove un manufatto di struttura assai simile al nostro è sorretto e adorato da una piccola corte angelica⁴². Il corredo figurato dell'ostensorio pisano è per l'appunto costituito da dodici smalti incavati con *Angeli* per lo più musicanti⁴³, siti sulle facce del fusto esagonale al di sopra e al di sotto del nodo (fig. 11); la presenza di queste creature celesti appare appropriata per un soggetto eucaristico – l'ostia è il «panis angelorum» – anche se la loro iconografia in chiave di musicisti appare, in tale contesto, alquanto originale⁴⁴. Prima di valutare lo stile delle figure, occorre però analizzare la struttura del manufatto. Essa è indubbiamente gotica, ma ormai lontana dai fasti ornamentali del Gotico Internazionale del primo Quattrocento: esibisce un piede mistilineo, dallo spessore traforato, a lobi e punte, sul quale s'innesta una sorta di gradino a rilievo, circolare, assolutamente liscio, da cui emerge il fusto esagonale, introdotto e coronato da una cornice modanata; il nodo, a metà del

fusto, appare quale una sfera schiacciata con “palmette” sbalzate e piccoli chiodi a losanga fiorita dai lati inflessi; al di sopra del fusto svetta la teca a tempietto, aperta su ciascun lato da una monofora a tutto sesto, con pinnacoli e ghimberga; la copertura, estraibile, è cuspidata. Il concetto è quello di un ostensorio le cui forme gotiche siano state il più possibile decantate e depurate, anche dagli eccessi della decorazione: le superfici incise si limitano ai lobi e alle punte del piede, nonché alla cuspidate sommitale; in quest’ultima, il soggetto sono dei racemi che, per il motivo a intreccio degli steli, cominciano però ad assomigliare a dei girali che inscrivono fiori e foglie a mo’ di “palmette” – come quelle sbalzate nel nodo. Notevoli sono le affinità con la decorazione incisa nel coperchio del reliquiario del Metropolitan, dove già si coglie un principio di evoluzione in questo senso. Sintomatica è pure la scelta di eliminare ogni inserto figurativo smaltato sia dal piede – dove il motivo del gradino circolare liscio era utilizzato *ad hoc* fin dal Trecento⁴⁵ – sia dal nodo: con ogni evidenza, l’orefice desiderava riservare alle sue piccole figure uno spazio non neutro e per così dire puramente di superficie, bensì un alloggio razionalmente adatto ad esse. Fu così che immaginò il corpo del fusto scavato da nicchie con catino a valva di conchiglia, entro le quali si dispongono gli *Angeli*. Una simile scelta appare in singolare consonanza con l’apparato formale della cassetta newyorchese, in particolare con i *Santi* incisi nelle edicole. Come è già stato osservato, inoltre, l’ostensorio presenta «una serie di placchette figurate che la tecnica di stesura dello smalto esalta nella qualità grafica, tanto da suggerire l’effetto di un niello»⁴⁶; con un gusto disegnativo, aggiungiamo noi, che spinge verso la metà del Quattrocento, al pari della peculiare lettura di sintesi che viene fornita della struttura gotica. La quasi assoluta mancanza di tocchi policromi che caratterizza l’ostensorio, per di più, l’avevamo già osservata a proposito della cassetta americana. Certo è che queste affinità tra i due manufatti, pur esistenti e tali da far pensare ad una loro genesi in anni non troppo distanti, potrebbero non condurre a sostenere un’identità di mano; ma qui, fortunatamente, interviene l’esame delle figure.

Ognuno degli *Angeli* dell’ostensorio raggiunge appena i quattro cm di altezza, contro i circa otto cm dei *Santi* del reliquiario. Anche la tecnica, lo ribadiamo, è differente: semplice incisione a New York, smalti incavati a Pisa. Ciò malgrado, il confronto delle figure è illuminante (figg. 4-9). Le dimensioni più ridotte, nonché la mancanza di una cornice architettonica adeguata, rendono la soluzione dell’alloggiamento un po’ meno chiara nell’ostensorio: ma l’artista non ha rinunciato alla resa prospettica delle aureole, accresciuta nelle creature angeliche grazie all’adozione dei nimbi raggiati – come già nei primi nielli di Maso Finiguerra. L’a-

spetto fisionomico degli *Angeli* è del resto un po' rustico e sgraziato, ma comunque energico, come nei Santi della cassetta americana; la famiglia è chiaramente la medesima. Gli *Angeli* hanno tutti i capelli lunghi, sciolti sulle spalle; i loro tratti facciali sono resi con pochi elementi (occhi grandi, naso aquilino, bocca serrata); indossano una specie di tunica rimborsata alla vita, che li ricopre fino ai piedi; gli addensamenti di ombre cui è affidata la resa del pannello sono realizzati a tratteggio incrociato. La posa di ciascuna figura angelica è sempre variata, e non solo in funzione dello strumento musicale che sta impugnando: alcuni suonando si sollevano i lembi della veste, altri reggono un cero (pare) o un cartiglio, uno sta a braccia incrociate sul petto, altri ancora sono in atto di adorazione, mentre due dirigono lo sguardo verso la teca sommitale. Il gusto dello scorcio che si riscontra in quest'ultima coppia di figure è ormai avanzato rispetto a quanto si coglieva nel corpo della cassetta, ad esempio nel supposto *San Giovanni Evangelista*, come se l'orefice stesse ormai guardando all'arte di Andrea del Castagno (fig. 5). In effetti anche le sigle plastiche dei pannelli, succintamente tradotte in gorgi di ombre, sembrano ormai consapevoli dell'arte fiorentina del sesto decennio, per la cui rappresentatività si potrebbe fare pure il nome di Giovanni di Francesco⁴⁷. Verosimilmente, dunque, l'ostensorio di San Nicola sarà sorto dieci o quindici anni dopo la cassetta americana, intorno al 1455-1460.

La sopravvivenza di due manufatti dello stesso orefice attivo nella Pisa del Quattrocento è un caso molto felice, data l'estrema rarefazione dei pezzi conservati. Fra questi ultimi spicca, nel Museo dell'Opera del Duomo, la cassetta reliquiario di San Clemente, in marmo con fregi in argento cesellato e niellato che di recente sono stati oggetto di uno studio approfondito e ricondotti alla seconda metà del sesto decennio del secolo⁴⁸. Lo stile di tali nielli rivela la mano «di un maestro orafo non troppo giovane, dotato di una solida base tardogotica, ma sensibile alle prime novità rinascimentali»⁴⁹. La cultura figurativa di questo autore, la cui attività si sovrappose senz'altro per un certo periodo a quella del nostro orefice, è in effetti meno aggiornata, tanto da far supporre un notevole scarto fra i due nella data di nascita – che, per l'autore della cassetta americana e dell'ostensorio pisano, propenderei a collocare intorno al 1415-1420 circa. Altri pezzi di oreficeria con corredo figurale ancora presenti nel territorio pisano, e già classificati come della seconda metà del XV secolo, appartengono in realtà al Cinquecento⁵⁰; tuttavia esiste un'opera degna di menzione in questo contesto. Si tratta di un ostensorio in argento, di foggia pre-tridentina, riutilizzato quale reliquiario e conservato nella pieve di Vicopisano. Il manufatto, cui un vecchio furto ha sottratto la cupoletta, ostenta nel nodo sei piccolissimi chiodi circolari con rilievi un tempo ricoperti da

Nel licenziare questo contributo rendo un sentito ringraziamento a Marco Collareta, che ne ha seguito la gestazione. Mi sono inoltre potuto giovare della cortese disponibilità di Francesca Barsotti, dell'Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Pisa. Le foto dell'oggetto newyorchese (inv. 1981.130) sono parte di quelle messe a disposizione nel sito del museo (www.metmuseum.org). Per quelle dell'ostensorio pisano ringrazio Simona Bellandi e Elda Chericoni, fotografe del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa. Infine, un sincero ringraziamento pure a Diane Cole Ahl e a Gerardo de Simone, per l'accoglienza e l'accurata rilettura del mio testo.

- 1 U. Middeldorf, *Zur Goldschmiedekunst der toskanischen Frührenaissance*, in «Pantheon», 16, 1935, pp. 279-282 (ristampato in Idem, *Raccolta di Scritti that is Collected Writings*, Firenze, 1, 1979-1980, pp. 211-215). Lo scrigno si trovava allora nella collezione londinese di Henry Harris. In precedenza aveva fatto parte – ed è la prima provenienza nota (cfr. la scheda di O. Raggio, in *Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra, Firenze 1986, a cura di A.P. Darr e G. Bonsanti, Detroit-Milano-Firenze, 1986, pp. 114-116 n. 9) – della raccolta sempre londinese di Thomas David Gibson Carmichael (1859-1926). Costui, eminente ed eclettico collezionista di pezzi d'ogni epoca e provenienza, con una certa predilezione per le arti applicate, aveva effettuato vari viaggi in Italia, ed era entrato in rapporti anche con Stefano Bardini (cfr. il profilo del collezionista redatto da T. Borenus, in *Lord Carmichael of Skirling. A Memoir prepared by His Wife*, London, s.d. [1929], pp. 248-278; un'appendice del volume, a firma del medesimo Borenus, è dedicata alla raccolta [pp. 293-316], ma non vi si fa cenno del cofanetto). Ad ogni modo, il reliquiario era già in possesso del Carmichael nel 1902, allorché fu effettuata una prima vendita all'asta della collezione (*Catalogue of the well-known Collection of Works of Art of the Classic, Mediaeval and Renaissance Times, formed by sir Thomas Gibson Carmichael*, Christie's, Londra, 12 maggio 1902, p. 22 n. 62 [non vi viene citata alcuna provenienza]); verosimilmente il pezzo non fu esitato, dacché compare di nuovo nella definitiva dispersione post mortem del 1926 (*The Carmichael Collections. Catalogue of the Collections formed by the late Lord Carmichael of Skirling*, Sotheby's, Londra, 8-10 giugno 1926, pp. 54-55 n. 444). I cataloghi precisano che il cofanetto era stato esposto al Victoria and Albert Museum nel 1898 (sotto il n. 34).
- 2 L'iscrizione, suddivisa in due spezzoni nelle edicole dei lati corti del cofanetto, recita: «HOC OP(us) / FECIT FIE/RI D(omi)NA M/ATEA VS/OR RENTII / PRO ANIM/A SVA ET / SVORVM / MCCCC/XLVI». Come vedremo sotto, è probabile che il 1446 del testo corrisponda invero al nostro 1445.
- 3 Su questo sarcofago si può consultare la scheda di V. Pauselli in *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. The Mausoleum of Galla Placidia*, Ravenna, a cura di C. Rizzardi, Modena, 1996, pp. 229-230 nn. 61-64.
- 4 E. Cattaneo, *Le vicende storiche*, in *La Basilica di San Lorenzo in Milano*, a cura di G. A. Dell'Acqua, Milano, 1985, pp. 17-38, p. 19 fig. 3 (presunto sarcofago di Galla Placidia).
- 5 Questa soluzione, peraltro abbastanza logica, poteva essere suggerita dal sarcofago ravennate cosiddetto di Onorio, che presenta sulla fronte posteriore – soltanto abbozzata – una decorazione a rilievo pressoché identica a quella della fronte anteriore. L'esemplare di Milano, da parte sua, esibisce edicole sui lati corti.
- 6 O. Raggio, in *Notable acquisitions 1980-1981. The Metropolitan Museum of Art*, New York, New York, 1981, p. 33; Eadem, in *Donatello e i suoi*, cit., p. 114 («l'altezza del corpo dello scrigno è la sezione aurea della sua larghezza»).

- 7 Middeldorf, *Zur Goldschmiedekunst*, cit., p. 282 (ed. 1979-1980, p. 214). L'opinione è ripresa, con l'aggiunta del nome (meno pertinente) di Leon Battista Alberti, da Raggio, in *Notable acquisitions*, cit.; Eadem, in *Donatello e i suoi*, cit.
- 8 Su questo pezzo, richiamato a confronto di quello newyorchese già da Middeldorf, si veda da ultimo la scheda di G. Donati, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra, Firenze 2013, a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze, 2013, p. 347, n. IV.4 (con bibliografia).
- 9 Middeldorf, *Zur Goldschmiedekunst*, cit., p. 280 (ed. 1979-1980, pp. 212-213).
- 10 L'attribuzione si deve a Olga Raggio, in *Notable acquisitions*, cit., e in *Donatello e i suoi*, cit. La studiosa proponeva di cercare l'autore della cassetta fra coloro che collaborarono col Ghiberti alla Porta del Paradiso.
- 11 Per questo reliquiario e il suo artefice si veda, da ultimo, D. Liscia Bemporad, *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*, Firenze, 2013, pp. 19, 23, fig. 10.
- 12 Le oreficerie variamente attribuite al Ghiberti ed alla sua bottega sono state oggetto di un riesame recente da parte di Liscia Bemporad, *La bottega orafa*, cit., cui si rimanda il lettore per brevità.
- 13 Nonostante le piccole dimensioni, nel cofanetto si ravvisano chiaramente le volute dei capitelli ionici e sia le foglie sia le elici di quelli corinzi. Acutamente notava il Middeldorf (*Zur Goldschmiedekunst*, cit., p. 282; ed. 1979-1980, p. 213) come le colonnette tortili assomigliassero più a quelle delle tradizione gotica che ai modelli classici (dove compaiono per lo più fusti dritti con scanalature spiraliformi): è pur vero, però, che antiche e celebri colonne a torciglione erano quelle del ciborio della vecchia basilica di San Pietro in Roma.
- 14 Liscia Bemporad, *La bottega orafa*, cit., pp. 16-17. Secondo l'autrice, il cofanetto va espunto dal catalogo ghibertiano «per una notevole secchezza del *ductus* e per una semplificazione tecnica che non era affatto tipica del maestro».
- 15 Mi sembra dunque possibile che i medaglioni mancanti fossero un Crocefisso (o un Cristo passo) e una *Vergine dolente*. Se così era, è evidente che l'attuale collocazione dei clipei rimasti sarebbe frutto di un rimaneggiamento, dacché il Cristo avrebbe dovuto occupare una posizione centrale fra i dolenti. Secondo la Raggio, comunque, i due medaglioni rappresenterebbero «a bishop and a female saint, who could possibly be the patrons of Florence, Saints Zenobius and Reparata» (in *Notable acquisitions*, cit.); in seguito la studiosa si limitò a parlare «di un vescovo e di una santa» (in *Donatello e i suoi*, cit., p. 114).
- 16 Questi cardini sono stati peraltro fissati al cofanetto in maniera alquanto brutale, tramite l'applicazione di otto piccoli chiodi (uno è perduto) le cui capocchie spuntano all'esterno. Mi pare dunque evidente che questa sistemazione risalga ad un intervento posteriore alla genesi del pezzo. Non saprei dire quale fosse, in origine, il meccanismo di apertura del coperchio. Ad ogni modo la distinzione fra lato anteriore e lato posteriore del pezzo, benché fittizia, è stata adottata da parte della bibliografia (vedi *infra*).
- 17 Olga Raggio ha proposto che le aperture contenessero «inserti, probabilmente di cristallo di rocca» (in *Donatello e i suoi*, cit., p. 114).
- 18 L'ultimo intervento sulla Cassetta Cesarini (Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana), con bibliografia, è quello di G. Donati, in *La primavera del Rinascimento*, cit., p. 466, n. IX.7.
- 19 L. Bellosi, *Il Maestro del Cassone Adimari e il suo grande fratello*, in L. Bellosi e M. Haines, *Lo Scheggia*, Firenze, 1999, pp. 7-33, pp. 9 fig. 3, 10; L. Bellosi, *Catalogo delle opere*, ivi, pp. 73-101, p. 85; L. Cavazzini, *Il fratello di Masaccio. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, Firen-

- ze, 1999, pp. 64-65 n. 15.
- 20 Rimando per questo pezzo alla scheda di M.T. Filieri, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Lucca 1998, a cura di M.T. Filieri, Livorno, 1998, pp. 386-388 n. 56.
 - 21 Le conclusioni iconografiche a seguire sono state parzialmente anticipate nella scheda dedicata alla cassetta reliquiario che ho redatto per il catalogo della mostra *La primavera del Rinascimento*, cit., pp. 316-317, n. III.15. Tentativi di identificazione dei *Santi* sono stati avanzati dapprima dal catalogo di vendita del 1902 (per il quale le nicchie sul "retro" ospiterebbero *San Giovanni e San Giacomo il Minore*, mentre sul "davanti" sarebbero «two Saints in pilgrim's attitude, one with a wallet and the other with a staff») e quindi da Olga Raggio, in due tempi: in *Notable acquisitions*, cit., si legge che «Saint John the Baptist and Saint John the Evangelist may be identified with some confidence. The other two are a saintly hermit and a monastic saint, perhaps Saint Benedict»; in *Donatello e i suoi*, cit., compaiono invece «un eremita e un monaco davanti, che potrebbero essere rispettivamente San Giovanni Battista e San Benedetto; un giovane santo e un monaco dietro, entrambi non identificati». Quest'ultima descrizione della Raggio mi sembra decisamente più difettosa e contraddittoria rispetto a quanto proposto in precedenza dalla medesima studiosa.
 - 22 L'ipotesi era già avanzata nel catalogo di vendita del 1902 e dalla Raggio (in *Notable acquisitions*, cit.). Non credo che costituisca un elemento a sfavore dell'identificazione la presenza di un *San Giovanni dolente* a smalto incavato nel coperchio.
 - 23 Raggio, in *Notable acquisitions*, cit.;
 - 24 Raggio, in *Notable acquisitions*, cit.; Eadem, in *Donatello e i suoi*, cit.
 - 25 Secondo il catalogo d'asta del 1902 si trattava, invece, di un borsetto o di una bisaccia («wallet»).
 - 26 Come proponeva Raggio, in *Donatello e i suoi*, cit.
 - 27 Per l'iconografia di san Ranieri si può ricorrere, oltre al classico repertorio di George Kaftal (*Saints in Italian art. Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, 1952, pp. 874-884 n. 264, emendando però la svista di cui si parla *infra*), a parecchi contributi recenti: R. Gregoire, *San Ranieri di Pisa (1117-1160) in un ritratto agiografico inedito del secolo XIII*, Ospedaletto (Pisa), 1990, appendice n.n.; L. Richards, *San Ranieri of Pisa: a civic cult and its expression in text and image*, in *Art, Politics and Civic Religion in Central Italy 1261-1352. Essays by Post-graduate Students at the Courtauld Institute of Art*, ed. by J. Cannon e B. Williamson, Aldershot-Brookfield, 2000, pp. 179-235; S. Burgalassi, *San Ranieri attraverso nove secoli di storia pisana*, Pisa, 2004, in part. pp. 167-186; E. Duchini, *Le storie di San Ranieri di Pisa: problemi iconografici*, in «Iconographica», I, 2002, pp. 32-63; M. Collareta, *Reliquie e immagini: documenti visivi per il culto di san Ranieri*, in *Intercessor Rainerius ad patrem*, a cura di P. Castelli e M. L. Ceccarelli Lemut, Ospedaletto (Pisa), 2011, pp. 179-188; C. Iannella, *Il ciclo pittorico di san Ranieri in Camposanto nel contesto storico pisano*, in *Intercessor Rainerius*, cit., pp. 167-177; P. Castelli, *Ranieri da cantore a santo taumaturgo: agiografia e immagini di propaganda civica e religiosa nella città di Pisa (secolo XII-XIV)*, in *L'invenzione' di Ranieri il taumaturgo tra XII e XIV secolo: agiografia ed immagini*, a cura di P. Castelli e M. L. Ceccarelli Lemut, Ospedaletto (Pisa), 2013, pp. 7-176.
 - 28 Che il motivo delle mani giunte fosse divenuto, sulla scia di Tino, una sorta di contrassegno iconografico di san Ranieri è stato osservato da Marco Collareta (*Reliquie e immagini*, cit., pp. 180, 185), con riferimento soprattutto alla statua di Andrea Guardi nella Cattedrale di

- Pisa (1451), ma richiamando pure l'effigie del santo in una *Crocefissione* di Borghese di Piero Borghese (San Miniato, Museo Diocesano). Il dettaglio compare anche, si può aggiungere, nell'immagine di Ranieri all'interno di un trittichetto di Taddeo di Bartolo conservato dal 2002 nelle raccolte della Cassa di Risparmio di Pisa (cfr. da ultimo C. Balbarini, scheda P 1 in *Palazzo Blu. Le collezioni*, Pisa, 2010, pp. 43-45).
- 29 Non rappresenta invece san Ranieri, come proposto a partire da Kaftal (con qualche esitazione: *Saints in Italian art*, cit., p. 872 fig. 984, 883 nota 2) e poi sempre ripetuto (vedi ancora Castelli, *Ranieri*, cit., pp. 70-71), il santo eremita della cosiddetta *Bandinella dei Battuti* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), opera di Antonio Veneziano del nono decennio del Trecento. Come ha dimostrato un recente contributo di Daniela Parenti (*Lo stendardo processionale di Antonio Veneziano nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno, Firenze 2005, a cura di F. Pasut e J. Tripps, Firenze, 2008, pp. 97-109), il barbuto eremita con la testa ricoperta da una calotta a bande metalliche deve rappresentare san Guglielmo di Malavalle. La «pilurica» che indossa sembra comunque influenzata proprio dall'iconografia di san Ranieri.
 - 30 È evidente che questo mantello, di foggia moderna, non ha niente a che fare con il paludamento all'antica che Andrea Guardi drappeggiò sulla propria statua di *San Ranieri* per il Duomo di Pisa (1451; su questo episodio si veda in particolare Collareta, *Reliquie e immagini*, cit., pp. 182-184).
 - 31 Così Zaccagnini, *La «Vita» di san Ranieri* cit., pp. 141-142. Sull'uso di questo tipo di cilicio nella Pisa medioevale si vedano peraltro le osservazioni di Castelli, *Ranieri*, cit., pp. 14-15.
 - 32 Il documento, ripubblicato anche di recente (Gregoire, *San Ranieri*, cit., p. 66; Zaccagnini, *La «Vita» di san Ranieri*, cit., p. 102) specifica che nel bimestre settembre-ottobre del 1320 «fuerunt pictae speciosae figurae beate Marie Virginis, sanctorum Johannis Evangeliste, Johannis Baptiste et Rainerii Pisani in sala Anthianorum» (lo si legge per la prima volta a stampa in una nota di Francesco Bonaini a R. Roncioni, *Delle istorie pisane libri XVI*, in «Archivio storico italiano», 6, 1, 1844, pp. 1-975, p. 719 nota 2; e quindi in F. Bonaini, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV*, in «Annali delle università toscane», 1, 1846, pp. 537-551, p. 548 nota 1). Il collegamento con dei pagamenti del 20 luglio e 23 agosto 1322 ad un certo pittore Francesco è stabilito da L. Simoneschi, *Della vita privata dei Pisani nel Medio Evo. Appunti d'archivio*, Pisa, 1895, pp. 75-76 (alle pp. 77-78 nota 4 si propone per la prima volta l'identificazione del pittore con il giovane Traini, poi sovente riproposta in bibliografia: si veda, per una voce recente, M. Burrelli e A. Caleca, *Affreschi medievali a Pisa*, catalogo a cura di C. Bozzoli, Pisa, 2004, pp. 84-85).
 - 33 Si ricordi ad esempio che nel 1451 una statua marmorea di San Ranieri venne scolpita da Andrea Guardi per fare coppia con una più antica del Battista nel presbitero del Duomo di Pisa (si veda la lettura dell'episodio in Collareta, *Reliquie e immagini*, cit., pp. 183-185).
 - 34 Si potrebbe obiettare che comunità pisane esistevano, alla metà del Quattrocento e anche ben prima, al di fuori della madrepatria, ad esempio in Sicilia, dove fra l'altro si era diretta in massa la vecchia classe dirigente locale dopo la conquista fiorentina. Inoltre la regina Giovanna d'Aragona aveva richiesto e ottenuto per sé dagli Anziani di Pisa proprio una reliquia del santo (G. Sainati, *Vite dei santi, beati e servi di Dio nati nella diocesi pisana*, edizione terza notabilmente ampliata dall'autore, Pisa, 1884, pp. 120-121 nota 20). Chiese dedicate a san Ranieri sorgevano inoltre in Sardegna e in Corsica. Mi sembra tuttavia antieconomico supporre che il nostro reliquiario all'antica potesse essere nato fuori della Toscana.

- 35 Così riferisce la biografia ufficiale del santo, redatta da un testimone oculare: Gregoire, *San Ranieri*, cit., pp. 174-175; Zaccagnini, *La «Vita»*, cit., pp. 109-111, 192, 379.
- 36 Il documento è riassunto, con estratti, da L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, 1897, pp. 455-459. Vi compaiono i nomi dei tre consoli dell'Arte, di due consiglieri, nonché di dieci orafi iscritti («i quali sono il maggior numero delle due parti degli orafi maestri»).
- 37 *Comitato per le feste giubilarie in onore della Madonna di sotto gli Organi. Mostra d'arte sacra antica. Catalogo*, catalogo della mostra, Pisa 1897, Pisa, 1897, p. 25 n. 16: «reliquiario in rame dorato del sec. XV, di proprietà della chiesa di S. Niccola. Nel gambo vedonsi figurine niellate, e nel piede in alcuni tondi le mezze figure incise di santi. Notevole pure per eleganza e purità di disegno è la parte superiore in forma di tempietto gotico, con finestre ad arco trilobato, sormontate da fronte triangolare e divise l'una dall'altra da pilastri terminanti in un pinnacolo piramidale». Le illustrazioni del catalogo sono soltanto due (la seconda è relativa al reliquiario ottocentesco della Spina di Cristo oggi in Santa Chiara).
- 38 *Mostra di arte sacra antica nel palazzo dell'Opera della Primaziale di Pisa. Catalogo*, catalogo della mostra, Pisa 1926, Pisa, 1926, p. 18 n. 6: «reliquiario di rame a tempietto con figure incise e lavorate a niello. Arte gotica del sec. XIV. Chiesa di San Niccola».
- 39 *Mostra d'arte sacra antica*, catalogo della mostra, Pisa 1953, a cura di P. Stefanini e M. Bucchi, Pisa, 1953, p. 23 n. 22: il «reliquiario a forma di tabernacolo gotico», opera di oreficeria fiorentina della metà del XV secolo, in rame dorato, presenta un «piede polilobato con sei ovali figurati, aggiunti più tardi»; nel fusto, sotto il nodo, sono nielli con *Angeli* musicanti e oranti, mentre sopra il nodo sono niellate «figure allegoriche portanti strumenti musicali e cartigli». I curatori concludevano annotando: «di particolare finezza le figure degli angeli».
- 40 I soggetti di queste placchette (3,5 x 3,3 cm) sono: il *Cristo alla colonna*, la *Vergine orante e quattro Apostoli* (con cartigli in lettere gotiche che, benché di lettura impossibile, sembrano alludere ai loro nomi). A questo restauro credo spetti anche la crocetta terminale del manufatto, certo a sostituzione di una più antica.
- 41 A. Capitanio, *“Lavorio, le gemme e simili care cose...” Il rispecchiamento tra le arti nel Quattrocento toscano*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di G. Dall'Aglio e R.P. Ciardi, Firenze, 2002, pp. 247-262 (pp. 250-251). La studiosa poneva l'accento sulla persona del pittore-decoratore Gualtieri di Giovanni, abitante in Pisa proprio nella cappella di San Nicola e aiuto di Benedetto di Bindo nel cantiere degli affreschi senesi testé ricordati.
- 42 La si veda riprodotta a colori in A. Labriola, C. De Benedictis e G. Freuler, *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di C. De Benedictis, Milano, 2002, tavv. CXXXII-CXXXIII.
- 43 Le sei creature poste sopra il nodo, stranamente, non hanno le ali. Non credo che questa piccola differenza le distingua iconograficamente dai loro compagni, rendendole «figure allegoriche», come venne proposto nel 1953. Le dimensioni di ciascuno smalto sono di 4 x 1,8 cm.
- 44 Non voglio peraltro omettere che Angeli oranti compaiono, in forma di statuine, anche in reliquiari del tipo a ostensorio, come quello della lingua di Sant'Antonio eseguito da Giuliano da Firenze nel 1432-1434 (Padova, Basilica del Santo, Tesoro).
- 45 Si vedano le osservazioni di M. Collareta, in Idem e A. Capitanio, *Oreficeria sacra italiana. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze, 1990, pp. 62, 126.
- 46 Capitanio, *“Lavorio, le gemme”*, cit., p. 250. Come si è visto, tali smalti sono stati infatti valutati alla stregua di nielli dalla bibliografia precedente.

- 47 Intendo qui riferirmi ad un *corpus*, quello dell'ex Maestro del *Trittico Carrand*, che veniva fino a poco fa collegato a questa identità anagrafica. Più esattamente, però, si dovrebbe indicare l'artista come Giovanni di Franco, a seguito delle ricerche di T. Ito, *L'identità di Giovanni di Francesco*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84, 2004, pp. 51-69 (e si veda pure il riscontro positivo di M. Mazzalupi, *La Madonna di Brera e il vero Giovanni di Francesco*, in *Brera mai vista. Pittura di luce. La Madonna col Bambino del Maestro di Pratovecchio*, catalogo della mostra, Milano 2011, a cura di E. Daffra, Milano 2011, pp. 35-45).
- 48 S. Giannella, *Il reliquiario di San Clemente nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, in «Bollettino storico pisano», 83, 2014, pp. 273-283.
- 49 Giannella, *Il reliquiario di San Clemente*, cit., p. 280.
- 50 Mi riferisco alla bella croce astile della parrocchiale di Asciano Pisano e all'ostensorio a tempio della parrocchiale di Pomaia (cfr. *Mostra d'arte sacra antica*, cit. [1953], pp. 24 n. 25, 25 n. 27).
- 51 *Mostra d'arte sacra antica*, cit. (1953), p. 26 n. 30, come «oreficeria toscana della metà del secolo XV». L'attuale altezza dell'oggetto è di 28,5 cm; il suo stato prima del furto è testimoniato da due foto della Soprintendenza di Pisa. Gli smalti circolari, del diametro di appena 1,8 cm, rappresentano *Cristo in pietà*, *San Francesco*, la *Madonna col Bambino*, il *Volto Santo*, *San Giovanni Evangelista*, l'*Epifania* (quest'ultima scena, aggiunta successivamente, parrebbe il calco di una medaglia o placchetta).



Fig. 1: Orefice attivo a Pisa, *Cassetta reliquiario*, 1445-1446, New York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 2: Orefice attivo a Pisa, *Cassetta reliquiario*, 1445-1446, New York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 3: Scultore tardo-antico, *Sarcofago a edicole*, V secolo, Milano, San Lorenzo Maggiore, Cappella di Sant'Aquilino



Fig. 4: Orefice attivo a Pisa, *Cassetta reliquiario* (particolare con *San Giovanni Evangelista*), 1445-1446, New York, The Metropolitan Museum of Art

Fig. 5: Orefice attivo a Pisa, *Ostensorio* (particolare con *Angelo che guarda in alto*), 1455-1460 circa, Pisa, San Nicola



Fig. 6: Orefice attivo a Pisa, *Cassetta reliquiario* (particolare con il *Battista* [?]), 1445-1446, New York, The Metropolitan Museum of Art

Fig. 7: Orefice attivo a Pisa, *Ostensorio* (particolare con *Angelo musicante*), 1455-1460 circa, Pisa, San Nicola



Fig. 8: Orefice attivo a Pisa, *Cassetta reliquiario* (particolare con *San Ranieri*), 1445-1446, New York, The Metropolitan Museum of Art

Fig. 9: Orefice attivo a Pisa, *Ostensorio* (particolare con *Angelo musicante*), 1455-1460 circa, Pisa, San Nicola



Fig. 10: Orefice attivo a Pisa, *Ostensorio*, 1455-1460 circa, Pisa, San Nicola



Fig. 11: Orefice attivo a Pisa, *Ostensorio* (particolare con *Angeli musicanti*), 1455-1460 circa, Pisa, San Nicola



Fig. 12: Orefice pisano, *Reliquiario a teca* (particolare di un chiodo a smalto del nodo con *Madonna col Bambino*), 1475 circa, Vicopisano, Pieve di Santa Maria