

**Predella** journal of visual arts, n°47, 2020 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany* 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto: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 Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

**Collaboratori** / *Collaborators:* Paolo di Simone

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bernard con Giulia Pes e Vittorio Proietti

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*This article regards Daniello di Niccolò Delli, well-known as Dello Delli (Florence, 1403 – Spain, post 1466?). It focuses on the artist's first activity, that is the beginning of his career in Florence in the early 1420s, his stay in Siena and Venice between 1425 and 1430, and his return in Florence before leaving for the Kingdoms of Aragon and Castile at the end of 1433. In Spain, he worked only as a painter, while in the first Florentine phase he was known as a versatile artist, expert in fresco painting, bronze casting and specialized in terracotta sculpture. A reanalysis of the works generally referred to him in Florence, has allowed to enrich Dello's catalog with a new terracotta statue of Saint Bishop to be connected to the works that Vasari remembered having been modeled by Dello Delli for the Florentine church of Sant'Egidio. At the same time, a reanalysis of the historical and documentary sources, along with other documents attesting the presence of the artist in the sculptural decoration of the cathedral of Barcelona in January 1434, has allowed to trace a relationship of friendship and collaboration with the Florentine sculptor Giuliano di Nofri, Ghiberti's pupil, active in Barcelona since 1431. New documents found in the State Archives of Florence have allowed to identify a new clue to reconstruct the biography of Dello Delli who, in the months preceding his departure for Spain, in a precarious economic situation, seem to have been involved also in textile trade.*

Tra gli artefici che contribuirono alla rinascita dell'antica arte della modellazione in terracotta nel corso dei primi decenni del Quattrocento, un posto di merito deve essere conferito al pittore, scultore e architetto Daniello di Niccolò Delli, meglio conosciuto con il nome di Dello Delli, artista poliedrico tra i più enigmatici e sfuggenti della scena artistica fiorentina durante la prima metà del secolo<sup>1</sup>.

Figlio del farsettaio Niccolò Delli e di Madonna Orsa, Dello nacque a Firenze tra il 1403 e il 1404, come è possibile desumere dalle età registrate nelle dichiarazioni catastali del padre (1427, 1430, 1433)<sup>2</sup>. Il primo incarico ad oggi documentato del pittore è a Siena, dove il 21 marzo del 1425 risulta impegnato, insieme a due pittori locali, Daniello e Lazzaro di Leonardo da Siena, nella pittura murale di un orologio sul prospetto della torre del Palazzo Pubblico («...ad faciendum et pingendum unam speram in turri, que designet horas diei ...»)<sup>3</sup>, e nella realizzazione di una statua in ottone nota come *il Mangia*, un automa impiegato per battere le ore, collocato sulla merlatura della torre e connesso da cavi metallici al meccanismo dell'orologio<sup>4</sup> (fig. 1). Il 25 maggio, a pochi giorni dall'arrivo a Siena di San Bernardino che avrebbe predicato davanti ad una piazza colma di trentamila fedeli, l'impresa aveva preso avvio, quanto meno nella parte relativa al dipinto murale dell'orologio che però già il 16 luglio era passata in mano al più anziano ed esperto Martino di Bartolomeo<sup>5</sup>. Del *Mangia* non abbiamo notizie, se non che

doveva essere già terminato il 28 dicembre di quello stesso anno, quando Martino di Bartolomeo fu pagato per la sua doratura e per altri lavori relativi all'orologio<sup>6</sup>. Gli interventi di Dello si inserivano entro un più vasto programma decorativo concepito dagli organi di governo della città che prevedeva di collocare sul prospetto del Palazzo Pubblico anche una grande insegna con il trigramma di Cristo («IHS») inscritto in una corona solare, avviata nel corso degli ultimi giorni di giugno ed eseguita dal pittore Battista da Padova (nella parte dipinta) e dagli orafi Turino di Sano e Giovanni di Turino, chiamati invece a realizzare in metallo dorato i raggi<sup>7</sup>, con un effetto generale oggi tramandoci dalla tavoletta con la *Predica di San Bernardino in Piazza del Campo* di Sano di Pietro (Siena, Museo dell'Opera del Duomo) (fig. 2)<sup>8</sup>.

Tutto lascia quindi presagire che Dello già dal 16 luglio avesse abbandonato le due commissioni senesi e nel corso dell'estate, spinto dall'epidemia di peste che si stava diffondendo rapidamente tra Firenze e Siena, si fosse messo in viaggio verso Venezia – dov'è documentato con certezza nel 1427 – raggiungendo il padre, qui rifugiatosi in seguito all'esilio da Firenze, e il minore dei suoi fratelli Sansone, orafo e pittore sei anni più giovane<sup>9</sup>. Gli incarichi senesi ci hanno aiutato a tracciare un primo profilo artistico del Delli il quale, poco più che maggiorenne, era riuscito ad accaparrarsi due prestigiose commissioni all'interno di uno dei più importanti cantieri cittadini secondo per importanza solo a quello del Duomo e del Battistero.

Ciò non avvenne senza che l'artista avesse presentato prima del marzo 1425 prove convincenti della sua abilità nel campo della pittura murale e nell'arte della toreutica, precedendo promettenti giovani locali come Giovanni di Turino o altri collaboratori di Ghiberti presenti in città, trovando un consistente vantaggio nell'assenza di maestri del calibro di Jacopo della Quercia, che nel marzo del 1425 si era già trasferito a Bologna per avviare il cantiere della Porta maggior di San Petronio<sup>10</sup>, o dello stesso Ghiberti, soggiogato dal carico di lavori per il Battistero senese e dal cantiere, oramai in via di chiusura, della Porta nord a Firenze. Dello Delli doveva quindi godere di una fama consolidata, frutto di una formazione poliedrica compiuta nella città dei Medici tra il 1414 e il 1420, probabilmente all'interno di una bottega orafa, ambiente in grado di offrire a giovani apprendisti una versatilità nel trattamento dei vari materiali e la possibilità di educarsi all'arte del disegno, della modellazione in cera, della fusione e della lavorazione dei metalli. Così sembrerebbe emergere dalla *Vita* dedicatagli da Giorgio Vasari in cui si ricorda, in particolare, del temporaneo rientro dell'artista dalla feconda parentesi lavorativa in Spagna (1433-1446). Dello era tornato a Firenze per rivendicare presso la Signoria fiorentina il riconoscimento del titolo di cavaliere conferitogli

dal re di Castiglia Giovanni II Trastámara<sup>11</sup>, e ansioso di ostentare il prestigio acquisito lontano dalla patria e da quei compagni che in gioventù lo avevano schernito e denigrato per la situazione di povertà in cui versava, tornò trionfante in quella zona di Firenze, detta *Vacchereccia*, che ospitava la maggior parte delle botteghe orafe della città e dove, è da credere, lui stesso aveva trascorso gli anni della formazione<sup>12</sup>.

L'ambiente che più di altri si candida ad aver ospitato una tale composita educazione artistica è la poliedrica bottega di Lorenzo Ghiberti negli anni del cantiere della Porta nord del Battistero fiorentino, avviato nel 1407, e a quel tempo nel suo momento di massima attività. Da quanto emerge nei due contratti stipulati tra Ghiberti e i consoli dell'Arte di Calimala nel 1404 e nel 1407 risultavano al suo servizio rispettivamente undici e ventidue tra garzoni e collaboratori, cui si affiancarono anche maestri più esperti, dei veri e propri *outsiders*, coinvolti occasionalmente anche negli incarichi più complessi assunti dal maestro in quegli anni<sup>13</sup>. Alcuni di questi sono ricordati stabilmente e continuativamente al suo fianco o attivi in sua vece in altre importanti commissioni più specificatamente legate ad opere di oreficeria<sup>14</sup>, altri furono invece coinvolti in maniera meno continuativa e in base alle differenti specializzazioni, come avvenne per l'esperto Bernardo Ciuffagni, con alle spalle un *curriculum* già indipendente, per Donatello, Luca della Robbia, Michele da Firenze, Michelozzo di Bartolomeo, Paolo Uccello, per il pittore Masolino da Panicale o per l'orafo e scultore abruzzese Nicola da Guardiagrele<sup>15</sup>. Altri arrivarono anche da fuori Italia come nel caso dei tre specialisti nell'arte della metallurgia giunti nel 1422 dalla Borgogna, Domenico Diveth, Jacopo Ghaglieth e Nicolas Andrat, chiamati in ausilio del Ghiberti nel getto dei grandi telai della porta<sup>16</sup>. Attorno al cantiere del Battistero ruotarono anche altre numerose personalità non registrate nei pagamenti ma in quegli anni a lui strettamente legate, su tutte Giuliano di Nofri di Romolo, attestato al suo fianco a Siena nel 1417<sup>17</sup> ed oggi riconosciuto, dopo lunghi decenni di fraintendimenti anagrafici, nel «Julia Florenti» o «Julia Nofre» attivo nei cantieri della cattedrale di Valencia (1418-1424) e di Barcellona (1431-1435 ca.)<sup>18</sup>.

Per Dello Delli la fucina ghibertiana avrebbe potuto rappresentare una sorta di 'palestra' privilegiata in cui apprendere i fondamentali nell'arte della fusione in bronzo, della modellazione in cera e terracotta, o studiare i modelli e le invenzioni coniate dal maestro; oltretutto, considerata la predisposizione del Ghiberti alla pittura<sup>19</sup>, avrebbe potuto essere quello il luogo in cui approfondire un'educazione all'arte del disegno, che secondo la tradizione fiorentina era alla base della formazione degli orafi e fonte della loro universalità. Fu in seguito proprio tale pratica nel disegno che favorì Dello, come ricorda Vasari, verso una graduale conversione

alla pittura intrapresa in occasione del soggiorno a Venezia, confermata durante la breve parentesi fiorentina tra il 1430 e il 1433 con l'immatricolazione tardiva all'Arte dei Medici e Speciali<sup>20</sup>, ed in ultimo concretizzatasi con una longeva attività svolta a partire dalla metà del quarto decennio del Quattrocento nei Regni d'Aragona e di Castiglia<sup>21</sup>.

Sappiamo quindi che Dello nel 1425 fosse in grado di lavorare autonomamente come frescante e metallurgo, ma il suo esordio sulla scena artistica fiorentina ad apertura degli anni venti del secolo avvenne nel campo della plastica fittile all'interno del cantiere della chiesa di Sant'Egidio e del complesso ospedaliero di Santa Maria Nuova realizzando «sopra la porta della chiesa...una incoronazione di Nostra Donna» e all'interno dell'edificio le figure dei «dodici apostoli»<sup>22</sup>. La veridicità degli assunti vasariani è stata confermata dalle notizie tratte dai quaderni contabili di Santa Maria Nuova conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze che, pur non citando il nome dello scultore, in data 28 novembre 1424 registrano l'incarico al pittore Bicci di Lorenzo, in collaborazione con Andrea di Giusto, di colorire «le figure rilevate sopra alla porta della chiesa di fuori» e le immagini dei «dodici apostoli»<sup>23</sup>. All'interno della chiesa gli stessi documenti menzionano anche quattro *Dottori della chiesa* in terracotta – probabilmente già dispersi al tempo di Vasari che non ne fa menzione – da ricondurre al medesimo ciclo di lavori terminanti con gli interventi di policromia di Bicci<sup>24</sup>.

Sulla base delle corrispondenze tra i dati d'archivio e il racconto di Vasari, Giuseppe Fiocco ha per primo restituito alla mano di Dello il monumentale altorilievo in terracotta con *l'Incoronazione della Vergine*, oggi ricoverato all'interno del percorso museale del presidio ospedaliero di Santa Maria Nuova (fig. 3)<sup>25</sup>. La grandiosa lunetta, in origine collocata sopra la porta di ingresso della chiesa di Sant'Egidio – oggi sostituita in loco da una copia moderna – è immortalata in un affresco monumentale che anticamente trovava posto sulla facciata del tempio (oggi anch'esso custodito all'interno dell'Istituzione fiorentina) eseguito tra il 1424 e il 1428 dallo stesso Bicci di Lorenzo per celebrarne la consacrazione avvenuta il 9 settembre 1420 per mano del Pontefice Martino V (fig. 4)<sup>26</sup>. La meticolosità cronachistica del pittore nel presentare la conformazione originaria del prospetto di Sant'Egidio e l'antica foggia delle sculture dipinte a bianca su fondo azzurro, ha permesso di restituire alla mano di Dello *l'Uomo dei Dolori* in terracotta policroma del Victoria and Albert Museum di Londra, riconosciuto da Ulrich Middeldorf nell'altorilievo ritratto da Bicci di Lorenzo sopra al portale di ingresso al chiostro delle Ossa, il cimitero dell'Ospedale adiacente alla chiesa (fig. 5)<sup>27</sup>.

I documenti appena citati offrono un fondamentale termine *ante quem* per la realizzazione delle sculture prese in esame, che furono ultimate è da credere a

ridosso dell'intervento pittorico di Bicci di Lorenzo e Andrea di Giusto. Tuttavia, l'assenza di altri pagamenti in merito per il biennio 1422-1424 e la perdita dei registri di cassa per il frangente precedente non offrono appigli documentari utili a determinarne la precisa cronologia. Possiamo affermare con sicurezza che la decorazione plastica di Sant'Egidio non partì prima della fine del 1420, quando i lavori di riassetto architettonico della chiesa, dei due chiostri annessi e dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, promossi a partire dal 1418 dallo spedalingo Ser Michele di Fruosino, dovevano trovarsi ormai nelle fasi conclusive<sup>28</sup>. Nel settembre del 1420, al momento della consacrazione della chiesa, i lavori di ornamentazione architettonica dell'edificio e del chiostro risultavano essere in pieno svolgimento e solo a partire dal novembre iniziarono i lavori per la tettoia della facciata al di sotto della quale avrebbe poi trovato spazio la monumentale lunetta con l'*Incoronazione della Vergine*, la cui esecuzione dovette quindi prendere avvio al più presto nei primi mesi del 1421<sup>29</sup>.

Le uniche due opere conservatesi di questo nutrito *corpus*, l'*Incoronazione della Vergine* ed il *Vir Dolorum*, a lungo discusse dalla critica, non sempre concorde sul riferimento a Dello Delli, hanno trovato una recente conferma alla mano dello scultore in occasione della mostra fiorentina *La primavera del Rinascimento* dove i due altorilievi erano esposti a distanza ravvicinata insieme al grande affresco di Bicci di Lorenzo<sup>30</sup>. Il confronto ravvicinato tra le due sculture ha permesso di ridimensionare l'apparente scarto stilistico ed espressivo fino a quel momento dettato da confronti stilistici costruiti su fotografie d'epoca, riducendo così il margine tra il risentito naturalismo del *Cristo* londinese, dalle anatomie scarse e contratte segnate dalla drammatica, slabbrata ferita sul costato di chiara ispirazione nordeuropea, e l'apparente sobria monumentalità dell'*Incoronazione*, segnata da chiari e decisi richiami ghibertiani nel *ductus* falcato delle vesti ma al contempo improntata ad un compassato monumentalismo, in linea con le più aggiornate tendenze umanistiche della scultura fiorentina coeva, elementi che in passato hanno portato addirittura ad ipotizzarne un riferimento a Masaccio<sup>31</sup>. Ad una visione ravvicinata è stato possibile invece riscontrare anche nell'*Incoronazione* una peculiare sintesi espressiva dei volti, la concezione espansa delle anatomie, una sommarietà esecutiva e una modellazione compendiaria dei tratti somatici, il ricorso ad espedienti stilistici come il geometrico ricciolo di tessuto, che possiamo assumere a guisa di un carattere morelliano riscontrabile nelle vesti del *Cristo* e della *Vergine* fiorentini, e così nel perizoma del *Vir Dolorum*. I due gruppi condividono anche ineccepibili peculiarità tecniche emerse in occasione del recente intervento di restauro condotto dall'Opificio delle Pietre Dure sull'*Incoronazione*, e che in larga parte possiamo confermare, pur basandoci solo su

un'analisi fotografica del tergo, anche per la statua londinese (fig. 6)<sup>32</sup>. Entrambe sono infatti modellate in terracotta piena, contrariamente alla consuetudine dei maestri più esperti che intervenivano eliminando spessore materico dal retro della statua o dalle zone di maggior oggetto così da favorire una perfetta cottura e un'omogenea morfologia della creta. Le opere appaiono inoltre plasmate con approssimazione e velocità esecutiva, proprie di un artista ancora acerbo, come un diciottenne Dello Delli, intento ad assemblare blocchi di argilla irregolari e morfologicamente disomogenei, esposti a temperature non sufficientemente elevate da garantirne un'uniforme cottura degli strati più interni, fondamentale per un mantenimento strutturale delle statue.

Allo stesso periodo delle sculture in Sant'Egidio dovremmo far risalire anche la realizzazione di un *Vesperbild* in terracotta – oggi perduto – che Dello eseguì per la chiesa servita della Santissima Annunziata, ricordato dal solito Vasari e descritto da una cronaca cinquecentesca del convento: «Dello pittore fiorentino fece quella pietà ch'è in detta cappella, un Cristo morto in grembo alla Vergine»<sup>33</sup>. Sappiamo che la cappella in cui si conservava il gruppo fittile, detta appunto «della Pietà», la quarta a destra oggi dedicata a S. Pellegrino Laziosi dei Servi di Maria, apparteneva all'orafo Marco di Bartolomeo Rustici (Firenze, 1392 ca. – 1457) e già nel 1426 era dotata in parte anche del suo arredo scultoreo<sup>34</sup>. Il lavoro del Delli potrebbe essere stato eseguito a poca distanza dai lavori di Santa Maria Nuova e prima della sua attività a Siena documentata dal marzo del 1425, riproponendo quindi le sorti di un affiatato duetto con il pittore Bicci di Lorenzo, cui oggi si riconduce l'esecuzione della pittura a fresco con i *Quattro dolenti ai piedi della croce* (*Vergine Maria, San Giovanni, due pie donne*), originariamente concepita come sfondo iconografico alla *Pietà* di Dello<sup>35</sup> (fig. 7). Lo scenografico complesso figurativo ricomposto graficamente da Alessandro Parrochi (fig. 8)<sup>36</sup>, potrebbe essere stato commissionato a Dello dallo stesso Rustici, forse in virtù di un legame di amicizia con il nostro o, ipotesi ancor più suggestiva in linea con quanto affermato in apertura sulla sua presunta formazione artistica, alla luce di un passato trascorso da Dello proprio nella bottega del più anziano orafo fiorentino.

Nel corso del 1442 la *Pietà* viene ricordata ancora nella sua collocazione originaria e descritta come la «tavola della Pietà» lasciando intendere si trattasse non di un gruppo statuario ma di un altorilievo analogo tipologicamente all'*Incoronazione* di Sant'Egidio<sup>37</sup>. Nonostante i vari passaggi di intitolazione e di patronato della cappella, il gruppo rimase lì almeno fino alla metà del Seicento, momento in cui vengono registrate le prime problematiche conservative: un'«opera bellissima» ma che «forse per esser mal cotta quella terra, a questi tempi è venuta mancando»<sup>38</sup>. Sulla base delle conoscenze tecniche acquisite dall'analisi delle

opere di Sant'Egidio possiamo quindi dedurre che il precario stato di mantenimento della scultura servita fosse da imputare ancora una volta ad una scarsa praticità tecnica, all'inesperienza nell'assemblaggio, al mancato assottigliamento dell'argilla, all'impiego di un impasto non omogeneo destinato a sgretolarsi anche in assenza di cause atmosferiche o di cattive condizioni igrometriche; le medesime problematiche che condizionarono la conservazione dell'*Incoronazione* e che, probabilmente, determinarono anche la perdita dei *Dodici Apostoli* visti ancora nel Cinquecento da Vasari e dei quattro *Dottori della chiesa*.

Partendo proprio da queste considerazioni di ordine tecnico, essenziali nella comprensione del percorso giovanile di Dello avviato in una bottega in cui forse la plastica fittile non era la pratica preponderante, ho proposto di inserire nel *corpus* dell'artista fiorentino un'altra scultura in terracotta, oggi purtroppo frammentaria, raffigurante un *Santo Vescovo* o *Dottore della chiesa* (fig. 9; New York, collezione privata), come si evince dalla presenza dei consueti paramenti liturgici: la mitra, la stola triangolare sovrapposta al lungo abito talare ed il libro delle sacre scritture, oggi perduto, ma la cui presenza è indicata dalle due consuete nestole (o nistole) percepibili in leggerissimo oggetto sulla superficie dell'abito<sup>39</sup>. L'opera, di dimensioni inferiori al naturale, si compone della bellissima testa (cm 28x23x17) (figg. 10-12) perfettamente conservata sia nella straordinaria prontezza del modellato del volto, dai tratti incisivi e vitalistici, che nella sagoma del copricapo, e dal corpo dell'effigiato, mutilo di una larga porzione all'altezza del petto ma perfettamente integro nel resto della *silhouette* anatomica avvolta in una veste dal monumentale appiombato colonnare. Il recente restauro ha svelato la medesima tecnica esecutiva già riscontrata nell'*Incoronazione della Vergine*, nel *Vir Dolorum* e che presumibilmente contraddistinse anche la *Pietà* dei Padri Serviti. L'opera, non lavorata sul tergo, è stata plasmata assemblando disomogenee masse di argilla dall'impasto granulare e non setacciato il cui consistente spessore ne ha determinato una cottura solo superficiale e una conseguente fragilità strutturale interna<sup>40</sup>.

La statua newyorkese mostra caratteri di affinità, soprattutto ad un'osservazione di profilo, con la testa del Cristo dell'*Incoronazione* di Sant'Egidio, nonostante quest'ultima presenti una superficie molto consunta dalla lunga esposizione in esterno, avvalorando ulteriormente l'ipotesi che possa riconoscersi nell'unico elemento oggi superstite del gruppo dei quattro *Dottori della chiesa* ricordati dai quaderni di cassa di Santa Maria Nuova eseguiti prima del novembre 1424<sup>41</sup>. La modellazione ad altissimo rilievo per una visione essenzialmente frontale fa escludere un suo concepimento come elemento autonomo, mentre più plausibile sembrerebbe un suo inserimento entro un complesso d'altare fittile a più figure disposte entro nicchie di sapore rinascimentale o in eleganti edicole tardogotiche, come ancora nel corso

del terzo decennio del Quattrocento avveniva sulle pareti esterne della chiesa di Orsanmichele, dove monumentali statue dei santi patroni delle Arti scolpite dai fondatori del linguaggio umanistico fiorentino si stagliavano all'interno di architetture descritte da guglie e gattoni, colonnine tortili e fioriti basamenti vegetali realizzate da maestri ancora strettamente legati alla tradizione trecentesca<sup>42</sup>.

Da un punto di vista stilistico la figura del *Santo Vescovo* o *Dottore della chiesa* si intona pienamente al contesto evolutivo dell'arte fiorentina del primo ventennio del Quattrocento mostrando chiari riverberi dell'equilibrato e dialettico passaggio di consegne tra il linguaggio dei maestri più esperti, come Piero di Giovanni Tedesco, Niccolò Lamberti e Giovanni d'Ambrogio – si veda a tal proposito la *Figura virile con corona d'alloro* (1410 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) – e le riprese antichizzanti promosse dalla nuova idea di classicità teorizzata da Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi<sup>43</sup>.

Il personaggio ritratto, modellato con attenzione mimetica soprattutto nel volto, si contraddistingue per l'espressione concentrata ed intensa conferitagli dai tratti fisionomici molto marcati, come la bocca incisiva e carnosa, gli occhi dalle palpebre aggettanti e scavate, le arcate sopracciliari tozze e segnate, la barba raccolta in grappoli e ciuffi virgolettati nettamente scanalati; un volto da 'pugilatore' chiaramente ispirato ai valori di *dignitas* e *gravitas* dell'antica Roma esaltati dalla cultura umanistica di primo Quattrocento e riscontrabili in opere come la testa del *San Matteo* di Bernardo Ciuffagni, nel lirismo antichizzante dei *Santi Quattro Coronati* scolpiti tra il 1410 e il 1415 da Nanni di Banco per la nicchia dell'Arte dei Maestri di Pietra e Legname sul fianco di Orsanmichele, o in opere di pittori coevi, come gli intensi volti dipinti da Masaccio nel *Trittico di San Giovenale* per Cascia di Reggello (1422)<sup>44</sup>.

Anche nel corpo della statua sono evocate le valenze illustrative di stampo umanistico emerse già nella testa, vi possiamo infatti scorgere una severa e fiera postura, con il ginocchio avanzato in posizione di accennato contrapposto, una consapevolezza anatomica e un vestiario anacronistico, con l'appiombamento della veste dalle scanalature uniformi, percorsa dal disegno geometrico e pendente della dalmatica. Lo sguardo dello scultore, nella concezione essenziale e monumentale della tunica, non sembra però indirizzarsi verso i complicati, fluttuanti panneggi dalle pieghe allentate e oscillanti degli *Evangelisti* marmorei di Santa Maria del Fiore realizzati tra il 1408 e il 1415 da Niccolò di Pietro Lamberti, Bernardo Ciuffagni, Nanni di Banco e Donatello, né verso i sostenuti dinamismi tardogotici promossi in quegli stessi anni da un epigono ghibertiano, come Michele da Firenze, artista che più di tutti, per *modus operandi* e qualifica tecnica, doveva essere la personalità più affine a quella di Dello Delli.

Il personaggio sembra accostarsi nella accennata movenza del corpo e nella fluidità delle vesti anche ai risultati promossi ad apertura del Quattrocento dal senese Francesco di Valdambino, la cui produzione aleggiava tra retaggi tardo-trecenteschi della scuola dei Pisano, le novità spaziali e compositive fiorentine e gli esiti di Gentile da Fabriano (*Santo Stefano*, Empoli, Museo della Collegiata, 1409 ca.). Anche nel nostro *Dottore della chiesa* la ricerca consapevole di spazialità nell'accennato movimento del corpo sembra trovare una viva fonte d'ispirazione nelle coeve manifestazioni pittoriche, come dimostra il confronto con il *San Nicola di Bari* (Firenze, Galleria degli Uffizi), uno dei cinque grandi pannelli del *Polittico Quaratesi* realizzato da Gentile da Fabriano entro il 1425 per la cappella della famiglia omonima in San Niccolò Oltrarno a Firenze<sup>45</sup>; un'opera di estrema raffinatezza nella decorazione dorata dell'abito, nelle complicate, estrose punzonature, ma che nella postura dell'effigiato presenta un'analogia concezione del disegno delle monumentali vesti, costruite su una corporatura anatomicamente consapevole ed espansa, contraddistinte da una ricaduta colonnare dei tessuti a mascherare solo un timido accenno di *hanchement*. D'altra parte, già nel drammatico realismo del *Vir Dolorum* del Victoria and Albert Museum, Dello aveva dato prova della sua particolare versatilità figurativa e della capacità di attingere ad un repertorio vario ed inusuale per la plastica fiorentina, aggiornato anche sulle invenzioni della scultura e dell'oreficeria d'oltralpe e ben percepibile anche in altre opere riconducibili alla sua precoce attività scultorea.

Nel corso degli anni sono infatti entrate a far parte del *corpus* di Dello altri due gruppi fittili, entrambi con una documentata provenienza dal complesso di Santa Maria Nuova. Il primo è un altorilievo fittile raffigurante il *Calvario* (*Cristo crocifisso, Vergine Maria e San Giovanni*) anticamente collocato in una cappella del convento delle Oblate in via sant'Egidio, cui si accedeva dalla chiesa omonima attraverso un passaggio sotterraneo<sup>46</sup> e poi, nel corso 1936, trasferito nella nuova sede monastica di Careggi (oggi Azienda Ospedaliera) dove si conserva tutt'ora all'interno degli spazi dell'antica sagrestia<sup>47</sup> (fig. 13). Il gruppo si accosta perfettamente alle altre opere finora citate per motivi di ordine stilistico anche se nei suoi caratteri di acuto arcaismo, di intensità espressiva dei volti e nella modulazione più drammatica del torso di Cristo, congiuntamente alle evidenti inflessioni dalla Porta nord e in generale dall'oreficeria di ambito ghibertiano – si vedano a riguardo le due croci astili del Museo del Tesoro di Santa Maria all'Impruneta (Firenze) o del Museo Diocesano di Pistoia (1421 ca.)<sup>48</sup> – andrebbe collocato agli antipodi dell'attività delliana e ritenuto una delle primissime testimonianze plastiche dell'artista in quel cantiere<sup>49</sup>, oltreché il frutto delle frequentazioni con pittori della sua generazione come Paolo Schiavo, autore della *Crocifissione* dell'o-

ratorio di Santa Maria delle Grazie a Stia analoga al *Calvario* di Dello per scelte compositive, iconografiche e narrative (fig. 14).

A questi elementi si aggiungono ancora una volta questioni di carattere tecnico-esecutivo che scorgiamo nella peculiare struttura del rilievo, costituito dall'assemblaggio di cinque moduli pieni – assemblati tramite arpioni in ferro su un fondale ligneo dipinto – con una morfologia che evidenzia figure plasmate con un impasto poco raffinato, modellate con spessori molto consistenti (il Cristo a tutto tondo, il resto ad altorilievo) e non fornite del necessario assottigliamento della massa di argilla<sup>50</sup>.

La seconda opera è un monumentale altorilievo in terracotta policromata (cm 176x75) dalle elegantissime forme tardogotiche oggi conservato al Museo Nazionale del Bargello (fig. 15); opera che si è tentato di identificare in passato con il «tabernacolo dentro al quale erano una nostra donna» che Giorgio Vasari nella *Vita* dedicata al miniatore Gherardo del Fora ricordava sulla facciata della chiesa di Sant'Egidio a tramezzare l'affresco con la *Consacrazione della chiesa* dipinto da Bicci di Lorenzo; luogo da dove fu rimosso già nel corso del Cinquecento quando si decise di aprire una nuova porta sul prospetto dell'edificio<sup>51</sup>.

Il tabernacolo, ricordato sul finire dell'Ottocento ancora nella Galleria dello Spedale di Santa Maria Nuova con un riferimento alla maniera di Jacopo della Quercia<sup>52</sup>, poi alla cerchia di Lorenzo Ghiberti<sup>53</sup> e a Michele da Firenze, al tempo ancora il «Maestro della Cappella Pellegrini»<sup>54</sup>, rispetto alle altre sculture riferite a Dello Delli presenta dei caratteri che permettono di rigettarne il riferimento attributivo, aprendo ad una problematica ben più ampia coinvolgente lo scultore fiorentino Giuliano di Nofri, personaggio che fu il tramite essenziale per l'avvio di un'attività lavorativa di Dello nella Penisola iberica.

Già Luciano Bellosi in passato aveva ipotizzato di riunire tutte le statue fittili legate al complesso di Sant'Egidio sotto il nome convenzionale di «Maestro di Santa Maria Nuova», artista la cui attività avrebbe dovuto esser letta in parallelo a quella del ghibertiano Michele da Firenze. Per lo studioso, la compresenza di caratteri strettamente donatelliani con goticismi, calligrafie e ghirigori insistiti, propri dell'universo ghibertiano, appariva molto forte tanto da ipotizzarne una formazione in anni molto precoci ed incompatibili con la prima attività di Dello Delli<sup>55</sup>. Tale contestualizzazione trovava sostegno in una proposta avanzata da Margrit Linser che notava una palese «rassomiglianza» tra il *Vir Dolorum* di Santa Maria Nuova e il *Crocifisso* ligneo della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. 17). La studiosa, in virtù della presenza sul *lignum crucis* di un'arme in lega metallica riconosciuta nello stemma dell'antipapa Giovanni XXIII, *alias* Baldassarre Coscia, ne collocava la commissione negli anni della sua parentesi fiorentina (1415-1419)

e un riferimento alla mano di un artista più esperto, attivo in anni più precoci rispetto a Dello Delli<sup>56</sup>. La tesi avanzata dalla Lisner e sostenuta da Bellosi, aperto anche alla possibilità di una pratica del «Maestro di Santa Maria Nuova» con l'intaglio ligneo, fu successivamente messa in discussione da Alessandro Parronchi che dimostrò la non pertinenza dello stemma con l'arme dei Coscia, facilmente riconoscibile per l'emblema della gamba al centro dello scudo, come si vede nel sepolcro dedicatogli da Donatello e Michelozzo nel Battistero di San Giovanni. Per Parronchi lo stemma sulla croce di San Lorenzo apparteneva a Niccolò V la cui elezione avvenuta nel 1447 decretava una posticipazione dell'opera ed anche in questo caso un'incompatibilità con l'attività di Dello, al tempo ormai in Spagna<sup>57</sup>. Anche questa tesi non era tuttavia risolutiva dato che le insegne Parentucelli sembrerebbero essere state apposte in un momento successivo alla messa in opera del *Crocifisso*, sulla cui croce originaria, come già faceva notare la Lisner, si poteva scorgere un ulteriore stemma dipinto, oggi non più leggibile, forse proprio quello dell'antico committente.

Nella complessità di tale vicenda critica e attributiva per ora difficilmente risolvibile, dovremmo interrogarci anche su un ulteriore e non secondaria questione legata all'eventualità che il *Crocifisso* della Sagrestia Vecchia sia stato concepito *ab origine* per l'attuale sistemazione, nell'abside della Sagrestia Vecchia. In questo caso dovremmo immaginarne un'esecuzione successiva al 1428, anno in cui si conclusero i lavori di edificazione dell'ambiente brunelleschiano<sup>58</sup>, e a ridosso del 1432-1433, quando furono completate la mensa d'altare e il sarcofago marmoreo di Giovanni di Bicci e sua moglie Piccarda Bueri al centro dello spazio liturgico, e, è da credere, presero avvio gli uffici liturgici che implicavano necessariamente la presenza sull'altare di un oggetto devozionale come il Cristo crocifisso<sup>59</sup>. L'opera potrebbe essere stata commissionata dall'influente Giovanni di Bicci de' Medici prima della sua morte avvenuta il 20 febbraio del 1429. Egli fu infatti il principale promotore dei lavori di costruzione della Sagrestia Vecchia ed anche l'unico, influente personaggio della scena fiorentina ricordato da Vasari per aver commissionato a Dello Delli «tutto il fornimento d'una camera che fu tenuto cosa veramente rara et in quel genere bellissima»<sup>60</sup>.

Ad oggi le notizie ancora troppo frammentarie sul percorso artistico di Dello Delli rendono problematico il riconoscimento di una sua attività nel campo della scultura lignea, anche se le evidenti affinità culturali ed espressive già osservate dalla Lisner tra il *Crocifisso* di San Lorenzo e il *Vir Dolorum* londinese permettono di considerare l'esistenza di un solido legame tra il *corpus* scultoreo di Santa Maria Nuova e il Redentore laurenziano. La linea di collegamento tra queste due produzioni troverebbe una coerente spiegazione, da un punto visto storico ma

anche stilistico, nella prolifica attività dello scultore di crocifissi Don Romualdo da Candeli, la cui prima opera nota risale al 1456, menzionata all'interno delle *Ricordanze* del pittore Neri di Bicci<sup>61</sup>. A Don Romualdo, abate del monastero di Sant'Andrea a Candeli, si riferisce oggi una folta serie di Cristi lignei gran parte dei quali eseguiti in collaborazione proprio con Neri lungo un arco cronologico molto vasto fino alla metà dell'ottavo decennio del XV secolo. Stando alle prime notizie note, dovette compiere la sua formazione religiosa ed artistica all'interno del monastero di Santa Maria degli Angeli nel corso degli anni quaranta, avviandosi verso una carriera artistica autonoma presumibilmente sul finire di quel decennio<sup>62</sup>. Non abbiamo notizie di rapporti di apprendistato o di collaborazione tra Don Romualdo e Dello Delli, ma l'affinità di alcuni suoi *Crocifissi* (Firenze, chiesa dell'Immacolata e San Martino a Montughi; Prato, Santa Maria a Filettole) con il *Vir Dolorum* di Londra lasciano chiaramente intendere che il confronto visivo con le opere fittili licenziate dal più anziano maestro per il complesso di Santa Maria Nuova fu per don Romualdo davvero significativo. Il *Cristo* di San Lorenzo potrebbe quindi inserirsi in questo contesto di assimilazioni e considerarsi il prototipo di tutti i successivi crocifissi realizzati dall'artista camaldolese in un rapporto lavorativo esclusivo con Neri di Bicci, che non a caso riproponeva a distanza di pochi anni quel consorzio artistico istaurato precedentemente da Dello Delli e Bicci di Lorenzo in Sant'Egidio e alla Santissima Annunziata. Il fatto che il *Crocifisso* di San Lorenzo sia un'opera da collocare in un periodo anteriore rispetto all'attività nota di Don Romualdo trova inoltre una conferma indiretta nella proposta di Umberto Baldini propenso a riconoscervi la mano di Simone di Nanni Ferrucci (1402-1469)<sup>63</sup>, un chimerico scultore della generazione di Dello Delli, nativo di Fiesole, documentato nel 1427 al fianco di Meo da Settignano e Cipriano di Bartolo da Pistoia collaboratori di Lorenzo Ghiberti nell'esecuzione della seconda porta del battistero di Firenze<sup>64</sup>, cui Giorgio Vasari riferiva un crocifisso in legno di sughero ricordato anticamente presso la chiesa di San Basilio degli Armeni<sup>65</sup>.

Tornando alla tesi avanzata da Luciano Bellosi sulle opere raccolte sotto il nome di «Maestro di Santa Maria Nuova», alla luce di quanto detto fino ad ora, possiamo affermare che il peculiare gergo dalle vive formule tardogotiche che lo studioso riconosceva *in toto* al gruppo di sculture, andrebbe circoscritto in realtà al solo tabernacolo mariano del Bargello (fig. 15), che risalta per una più elevata raffinatezza esecutiva e perizia tecnica, manifestando acuti e puntuali richiami all'universo ghibertiano della Porta nord del Battistero e più in generale alle manifestazioni artistiche del primo quindicennio del secolo. Lo stesso Bellosi individuava nelle due piccole figure di *Profeti* che si ergono dagli sproni

del tabernacolo chiari riferimenti al dibattito artistico nato ad apertura del XV secolo intorno alle gigantesche figure di *Profeti* destinate agli sproni della tribuna esterna della basilica di Santa Maria del Fiore, in particolare al monumentale *Giosuè* fittile realizzato da Donatello nel 1410 per il lato nord della cattedrale<sup>66</sup>; maestro a cui rimanda anche l'erculeo prestanza del Bambino, risultante delle più fresche riprese antichizzanti e delle singolari invenzioni posturali ed espressive di inizio secolo. La copertura a cupola del tabernacolo, empirica preconizzazione del progetto brunelleschiano per Santa Maria del Fiore, i cui modelli figurativi e progettuali dovevano circolare già a partire dal 1418<sup>67</sup>, mostra ancora significativi debiti verso la tradizione trecentesca, in particolare nei confronti del *tabernacolo dell'Arte dei Medici e Speziali*, opera probabile di Jacopo di Piero Guidi, eseguito nel 1399 a ornamento di una nicchia sul lato meridionale di Orsanmichele<sup>68</sup>. Inoltre, nel gruppo del Bargello si accentuano le tendenze lineari, pittoriche e ritmiche del rilievo, con il rigoglioso modellato delle vesti della Vergine dalle fitte pieghe pendenti e dalle sagomature affilate, che richiamano in maniera esplicita le volute degli *Evangelisti* del Lamberti e del Ciuffagni per le nicchie del portale maggiore di Santa Maria del Fiore, completati nel 1415. Ugualmente anche nelle eleganti forme architettoniche e nelle soluzioni decorative del tabernacolo, composto da affusolate colonne tortili, timpani gattonati, capitelli pensili, e chiuso alla base da una mensola-peduccio decorata con finissimi motivi fitomorfi, emergono le tangenze con la cultura artistica fiorentina del primo decennio del secolo, in particolare con le numerose opere di oreficeria uscite dalla bottega di Ghiberti o, ancora, con i tabernacoli esterni di Orsanmichele eseguiti ad apertura del secolo sulla base di invenzioni grafiche fornite dal maestro.

A sancire uno scarto netto tra l'opera del Bargello ed il resto della produzione delliana in Santa Maria Nuova sono anche importanti questioni di ordine tecnico-esecutivo emerse in occasione dell'intervento di restauro recentemente effettuato dallo Studio Monti di Firenze<sup>69</sup>. Il tabernacolo è realizzato con competenze nella modellazione, nella tecnica di assemblaggio e nella decorazione di livello superiore. Sul piano strutturale è costruito accorpendo quattro differenti sezioni orizzontali di argilla e non, come nel caso dell'*Incoronazione* e del *Calvario* delle Oblate, attraverso la giunzione di più parti ricavate sezionando il rilievo lungo i margini delle figure principali. In una prima sezione orizzontale, partendo dall'alto, sono contenute le figure dei profeti e la struttura della lanterna, nella seconda sezione che arriva fino alle spalle della Vergine, sono modellate la cupola, i pinnacoli e i due angeli reggi-cortina, nella terza - la principale - sono comprese le colonnine tortili ed il gruppo della *Vergine con il Bambino*, plasmato a parte e forse svuotato dato il consistente aggetto, mentre un'ultima è costituita dalla

monumentale mensola preziosamente ornata da motivi fitomorfi, anch'essa molto aggettante e assottigliata nel tergo. La maggiore complessità e raffinatezza tecnica nella modellazione e nell'assemblaggio dell'altorilievo rispetto alle opere del gruppo di Sant'Egidio, porterebbe a considerare l'ipotesi che ad eseguire il tabernacolo – trasposizione in forme monumentali di un prezioso reliquiario – sia stato un artista più abile e maturo di Dello Delli, di elevata versatilità tecnica e sensibilità nella modellazione, da ricercare quindi tra le personalità coinvolte nella fucina ghibertiana della Porta nord, con capacità predominanti nel campo della coroplastica e in particolare dell'oreficeria.

Un'analisi approfondita dell'opera ha permesso inoltre di rivelare che le specchiature visibili nel timpano, nella cupola, negli sproni e nel basamento, dove compare anche un'iscrizione mariana, sono state ottenute attraverso l'applicazione di tessere vitree dorate a foglia d'oro, ricoperte di azzurrite, poi graffite facendo emergere le decorazioni geometriche e la scritta, e soprammesse da un inserto in cristallo di rocca (fig. 16). Un *modus operandi* che richiama la tecnica pittorica del vetro graffito e dorato largamente diffusa nel campo della pittura su tavola nel corso del Trecento, di cui rende conto limpidamente Cennino Cennini nel capitolo CLXXI del suo *Libro* dedicato alle «due maniere» in cui si lavorava il vetro, ossia nelle «finestre» o, come nel caso in questione, in «pezzi di vetro, i quali si mettono in anconette o vero adornamento di orliquie»<sup>70</sup>. Si trattava di una tecnica di elevata raffinatezza in cui si fondevano «le caratteristiche dell'operare solitario e diligente del miniatore con quelle del disegnare con la punta d'argento e del niellare»<sup>71</sup> e di cui a Firenze, nei primi due decenni del Quattrocento, specialista era Lorenzo Monaco in opere come la *Madonna col Bambino* di Parigi (Musée du Louvre), nel piccolo reliquiario ligneo con un Santo (Lione, Musée de Baux-Arts) e nella *Madonna col Bambino in trono e due santi*, datata 1408, oggi a Torino (Museo Civico di Palazzo Madama)<sup>72</sup>.

Considerata l'adiacenza del complesso di Santa Maria Nuova con l'antico convento di Santa Maria degli Angeli dove risiedeva ed operava Lorenzo Monaco, la sua documentata attività tra primo e secondo decennio del Quattrocento anche nel campo delle vetrate dipinte<sup>73</sup> e l'affinità elettiva con l'arte di Lorenzo Ghiberti, non è da escludere che sia toccato proprio al pittore camaldolese o a qualche importante artista attivo nella sua bottega, intervenire nella decorazione pittorica e nell'ornamentazione a tessere vitree del tabernacolo oggi al Museo del Bargello. Parimenti, l'esecuzione dell'opera andrebbe riferita alla mano di un maestro di una generazione precedente rispetto a Dello, coinvolta nell'ambiente artistico di Lorenzo Ghiberti già nel corso del secondo decennio del Quattrocento.

Viene da chiedersi a questo punto se tale personaggio non possa riconoscersi in

Giuliano di Nofri, fratello di Andrea di Nofri, tra i più fidati e qualificati collaboratori del Ghiberti. Nato a Firenze nel 1397, nel 1417, anno della sua immatricolazione all'Arte dei maestri di Pietra e Legname<sup>74</sup>, doveva essere un maestro in grado di sostenere una produzione ormai del tutto autonoma, tanto che l'anno seguente risulta impegnato nel cantiere della cattedrale di Valencia per scolpire le dodici formelle in alabastro con *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* che dovevano decorare la monumentale porta di accesso al coro nuovo della cattedrale<sup>75</sup>. L'artista aveva alle spalle una duplice formazione, presso la fucina ghibertiana e al fianco del fratello Andrea di Nofri, che guidava una delle botteghe di 'lastraiuoli' più rinomate a Firenze e sotto la cui guida si protrassero anche i lavori architettonici in Sant'Egidio tra il 1418 ed il 1425<sup>76</sup>.

Se quindi Giuliano realizzò prima della partenza per la Penisola iberica qualche lavoro proprio in quel cantiere, e fosse corretta la provenienza originaria del tabernacolo del Bargello dalla chiesa di Sant'Egidio, potrebbe allora trattarsi della sua prima opera fiorentina nota. Proprio sulla base del ruolo ricoperto da Andrea in Santa Maria Nuova, Andrea Franci in passato aveva suggerito di riconoscere nel gruppo di statue fittili oggi riferite a Dello una testimonianza dell'attività di Giuliano di Nofri, assegnandogli in particolare l'esecuzione della lunetta con l'*Incoronazione*<sup>77</sup>. Tale proposta si fondava sulle peculiarità e sulle analogie stilistiche rilevate dallo studioso con il rilievo valenciano dell'*Incoronazione della Vergine* (fig. 18). Il grande lunettone di Sant'Egidio presenta semplicemente riscontri di ordine tipologico ed iconografico con la formella di Valencia, ancora fortemente assuefatta ai goticismi di marca ghibertiana e votato a riprese pungenti anche dall'arte di Donatello; caratteri assimilati dallo scultore prima della sua partenza per la penisola iberica nel 1418. L'*Incoronazione* fiorentina si distanzia invece per un fare più greve ed espressivo, proprio di un artista appena maggiorenne ed acerbo come Dello e non aperto come Giuliano alle vivaci e internazionali tendenze tardogotiche emerse nel cantiere della cattedrale valenciana.

Una presenza del Nofri in Sant'Egidio comportava per Franci una necessaria espunzione dal catalogo di Dello della lunetta dell'*Incoronazione*, portando lo studioso addirittura a negare la reale esistenza del personaggio Dello Delli scultore, ritenendolo il risultato di un'erronea fusione operata da Vasari con la biografia di Giuliano alla luce dei percorsi artistici paritetici tra Italia e Spagna in anni non troppo distanti tra loro<sup>78</sup>. La proposta avviata da Franci trovava giustificazione nell'assenza di attestazioni documentarie di Giuliano a Valencia tra il 1420 e il 1423, fatto che avrebbe potuto alludere ad un suo temporaneo ritorno a Firenze e ad un intervento nel cantiere di Sant'Egidio gestito nei lavori architettonici dal fratello Andrea. Supposizione oggi smentita dai pagamenti corrisposti

a Giuliano a Valencia con cadenza annuale e da un saldo effettuato a favore dello scultore anche nel maggio del 1422<sup>79</sup>.

A sconfessare definitivamente le tesi del Franci è stato uno studio indipendente e parallelo di Joan Valero Molina<sup>80</sup> il quale, oltre a risarcire con ulteriori novità l'attività del Nofri nel cantiere della cattedrale di Barcellona tra il 1431 e il 1434, aveva contribuito a confermare in maniera definitiva il ruolo di Dello Delli scultore, documentato al fianco di Giuliano nel gennaio del 1434 proprio nella capitale aragonese<sup>81</sup>.

Giuliano di Nofri è documentato in quel cantiere a partire dal 6 ottobre del 1431, coinvolto nella realizzazione di chiavi di volta in marmo per alcune cappelle e per le campate del chiostro<sup>82</sup>, nella realizzazione di alcuni rilievi dei capitelli<sup>83</sup>, di un fonte battesimale per l'interno della chiesa<sup>84</sup>. In quel cantiere l'attività del Nofri può oggi riconoscersi anche in una bellissima figura in terracotta di *Santa Eulalia*, originariamente collocata al vertice della omonima porta di ingresso al chiostro, che rappresenta un esaustivo termine di confronto proprio con il tabernacolo del Museo del Bargello (fig. 19)<sup>85</sup>. Nella meticolosa lista dei pagamenti tratti dai *Libros de Obra* custoditi nell'Archivio della cattedrale, al fianco del Nofri Valero Molina ha riconosciuto la presenza del nostro Dello Delli identificandolo nel Daniel Nicholau, adattamento in lingua catalana di Daniele di Niccolò, che l'aveva celato per oltre un secolo agli occhi degli studiosi<sup>86</sup>. Dello è qui documentato per due settimane di lavoro, fino al 16 gennaio 1434. Viene detto «asmegynaire», quindi impiegato in opere di scultura e non come semplice maestro di scalpello, ottenendo un compenso di cinque soldi al giorno, la stessa cifra pattuita per Giuliano, la più alta tra quelle dei maestri attivi nel cantiere, a conferma di un ruolo di deuteragonista al fianco dell'amico fiorentino<sup>87</sup>. Gli incarichi di Dello non dovettero limitarsi in quegli anni solamente alla cattedrale ma estendersi anche ad un altro importante cantiere barcellonese, quello della chiesa di Sant'Ana, dove la decorazione plastica dei capitelli e delle chiavi di volta, strettamente legata ai rilievi del chiostro della Seu, secondo Valero Molina andrebbe assegnata alla mano dello scultore fiorentino e allo stretto giro del Nofri<sup>88</sup>.

L'ipotesi di Franci veniva così a cadere e le affinità stilistiche osservate dallo studioso fiorentino tra le opere valenciane di Giuliano e il gruppo di terrecotte di Santa Maria Nuova, alla luce delle nove acquisizioni del Valero Molina, possono ora essere interpretate come la risultante di una comune, feconda frequentazione tra i due maestri. L'approdo di entrambi a Barcellona deve quindi leggersi come il punto di arrivo di un legame inaugurato prima della partenza di Giuliano per Valencia nel 1418, e questo avvenne con molta probabilità proprio nella fucina di Ghiberti per poi rinnovarsi, sintomo di una familiarità ben assodata, nuovamente

a Firenze solo qualche mese prima dell'approdo di Dello a Barcellona ed in concomitanza al breve ritorno in città di Giuliano di Nofri tra l'agosto e il novembre del 1433.

Il 2 di febbraio del 1432 Giuliano di Nofri aveva ricevuto dall'Opera della Cattedrale di Barcellona la commissione di un fonte battesimale, per cui già dall'aprile precedente si stava provvedendo al recupero dei materiali necessari<sup>89</sup>. Il fonte avrebbe dovuto essere scolpito in un unico monumentale blocco lapideo, ma l'inesperienza tecnica dei maestri locali nell'estrazione e nella lavorazione della pietra<sup>90</sup>, aveva spinto il Capitolo, dal 4 luglio del 1433, ad affidare definitivamente l'intera fase operativa all'esperto Giuliano di Nofri, virando sul marmo carrarese<sup>91</sup>. Già il 2 novembre successivo lo scultore è registrato negli *Estratti della dogana dei marmi di Carrara* con al seguito tre «carrate» di marmo, tre di pietre sgrossate ed un fonte battesimale già sbizzato, trasportati dal carrettaio Andreuccio Casoni via mare dall'imbarco del porto di Pisa<sup>92</sup>. In quel frangente lo scultore non si procurò solamente i materiali necessari alla realizzazione della pila battesimale, ma anche marmi da impiegare in differenti imprese, come confermano i pagamenti corrisposti all'artista al suo rientro in Spagna e in quello del 17 settembre del 1434, quando lo scultore ricevette il saldo di cinquanta fiorini per le «fons novas» che aveva portato da Firenze<sup>93</sup>.

Nel corso della sua breve parentesi italiana Giuliano fece tappa a Firenze, dove non tornava da almeno due anni, e nell'ottobre del 1433 è qui documentato come testimone in un atto d'accusa che condannava Dello Delli a risarcire il pittore di origini sarde, Ambrogio Salari, per un prestito concesso l'anno precedente e mai restituito. Il documento esplicita l'esistenza di un legame tra Dello e Giuliano che andava oltre la semplice conoscenza, confermando l'esistenza di una solida amicizia maturata nel giro di Ghiberti o nella bottega di Andrea di Nofri al tempo dei lavori in Sant'Egidio. In quell'occasione il pittore sardo Salari incaricava Bernart Martorell, al tempo il più importante pittore attivo per la corona aragonese, di rintracciare Dello a Barcellona o in qualunque luogo della Spagna si fosse trovato, a riprova di un'assenza dalla città dello scultore e di una sua imminente partenza verso la Penisola iberica<sup>94</sup>. Il ritorno del Nofri in città comportò il reclutamento del suo amico Dello, il quale, forse già da ottobre, fu spedito a Carrara per il recupero e la lavorazione dei marmi ed inseguito, nel novembre, prese il mare con Giuliano in direzione Barcellona pronto per essere impiegato al suo fianco nei lavori della Cattedrale.

Per il Delli si era così profilata la possibilità di affrancarsi da una statuizione economica che, dopo il ritorno dal soggiorno veneziano nel 1430, era divenuta sempre più difficoltosa anche per la posizione dell'artista ormai ai margini della

committenza cittadina. Tale condizione sembra confermata dall'immatricolazione all'Arte dei Medici e Speciali del 26 gennaio del 1432, la cui somma fu corrisposta da un certo *Loysius* (Luigi) Peruzzi<sup>95</sup>, esponente di un'importante famiglia di mercanti e banchieri fiorentini per cui presumibilmente Dello aveva licenziato in quegli anni alcuni lavori<sup>96</sup>. Recenti scoperte documentarie hanno permesso di approfondire ulteriormente i tratti di questa precaria situazione, offrendo nuovi importanti spunti sulla biografia dell'artista. Tra gli atti del Tribunale della Mercanzia di Firenze ho avuto modo di recuperare due sentenze emesse nei confronti di Dello. Una prima, del 6 ottobre 1433, riguardava il mancato versamento di una somma di denaro al lanaiolo Jacopo di Paolo «e compagni», una società dedita al commercio della lana di cui risultava debitore anche Bernardo Rucellai, membro di una potente famiglia di mercanti e banchieri fiorentini<sup>97</sup>. Dalla seconda sentenza emessa il 2 gennaio del 1434 (1433 nello stile fiorentino)<sup>98</sup> apprendiamo che la somma da saldare era legata alla mancata consegna di «mercanzia», immaginiamo panni e tessuti, dato il coinvolgimento del suddetto Jacopo e di altri compagni lanaioli e dalla presenza in quello stesso atto di Marco di Nofri Strozzi, fratello del celebre Palla nonché terzo figlio, illegittimo, del potente Nofri, esponente di una delle più affermate famiglie di banchieri e mercanti fiorentini dediti al commercio della seta<sup>99</sup>. I magistrati della Mercanzia avevano tentato in quell'occasione, senza risultati, di rintracciare Dello «alla casa et alla persona di una fanciulla» e «alla casa et alla persona d'una donna con cedola perentoria ad udire sententia e condeptione di spese...», a riprova del fatto che l'artista aveva ormai definitivamente lasciato Firenze per Barcellona dov'è infatti documentato il 4 gennaio all'interno del cantiere della cattedrale al fianco di Giuliano di Nofri.

È una vicenda di cui risulta ancora difficoltoso tracciare correttamente le trame, ma che sicuramente sarà fondamentale per la comprensione, in quel particolare frangente storico, del profilo biografico di un personaggio come Dello, dalla carriera artistica ancora fumosa ma impegnato anche in attività trasversali, come la mercatura, e strettamente legato a importanti famiglie di banchieri e mercanti fiorentini, come i Peruzzi, anch'essi coinvolti nel traffico di panni attraverso la filiale molto produttiva aperta a Maiorca nel Regno d'Aragona e portata avanti anche Barcellona<sup>100</sup>, cosa che, al di là del rapporto di amicizia avuto con Giuliano, giustifica ulteriormente la volontà di Dello a trasferirsi in quella città, snodo cruciale per lo smistamento delle merci, luogo d'incontro tra mercanti catalani e uomini d'affari fiorentini<sup>101</sup>.

*Questo contributo prende spunto da una parte delle ricerche confluite nella mia Tesi di Dottorato discussa presso l'Università di Studi di Genova nel corso del maggio 2019. Desidero ringraziare le persone che hanno contribuito con il loro aiuto e i loro consigli alla stesura di questo contributo: Nicoletta Baldini, Bruno Botticelli, Ilaria Ciseri, Gerardo de Simone, Davide Gambino, Giancarlo Gentilini, Clario di Fabio, Ilaria Giuliano, Anna Teresa Monti, Chiara Piani, Sergio Ramiro Ramirez, Sergio Tognetti.*

- 1 Per un profilo biografico ed artistico completo su Delli Delli ed in particolare una trattazione aggiornata della sua attività e di quella dei fratelli Niccolò e Sansone nella Penisola iberica, si rimanda alla mia Tesi di Dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Genova nel corso dell'anno accademico 2018/2019: D. Lucidi, *Artisti fiorentini nei Regni di Castiglia e di Aragona nella prima metà del Quattrocento. Maestri e opere lungo le rotte mercantili del Mediterraneo occidentale*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Genova, 2015-2018.
- 2 Per una completa riesamina dei documenti oggi noti su Dello si rimanda ai seguenti contributi: A. Condorelli, *Precisazioni su Dello Delli e Nicola Fiorentino*, in «Commentari d'Arte», 19, 1968, pp. 197-211; F. Panera Cuevas, *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca 2000; C. Bambach, *The Delli brothers: three Florentine Artists in Fifteenth Century Spain*, in «Apollo», 161, 2005, pp. 75-83; P. Silva Maroto, *Una familia de artistas florentinos en Castilla en el siglo XV: Dello Delli, Nicolás Fiorentino y Sansón Fiorentino*, in *Enea Silvio Piccolomini: arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, a cura di R. Di Paola, A. Antoniutti, M. Gallo, Roma 2006, pp. 285-306. Un'appendice documentaria completa recentemente aggiornata in: Lucidi, *Artisti fiorentini*, cit., pp. 213-248.
- 3 Archivio di Stato di Siena (di seguito ASSi), *Archivio delle Riformazioni di Siena, Deliberazioni del Concistorio*, ad annum [21 marzo 1425]: «Operarius Camere Comuni possit \*\*\* locare Dello Nicholai de Florentia, et Daniello et Lazaro olim Leonardi de Senis ad faciendum quemdam hominem de actone pro pulsando horas. Item ad faciendum et pingendum unam speram in turri, que designet horas diei, cum illis pactis, salario et modo de quibus continetur in quadam scripta manu Ghucci Iacobi ser Petri; quam scriptam et locationem predictam approbaverunt»: G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854, II, p. 290; G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanese, Firenze 1878-1885, 9 voll., II, 1878, pp. 147-148, nota 3; Condorelli, *Precisazioni*, cit., p. 198, note 12-13.
- 4 ASSi, *Archivio delle Riformazioni di Siena, Deliberazioni del Concistorio, ad annum* (25 maggio 1425): «Commiserunt in Regulatores et Operarium Camere, qui possint conducere magistrum Dellum de Florentia pro laborerio quod faceret in turri pro spera fienda et aliis que sibi conduxerat a Comuni facienda. Et volentes quod dictum laborerium iam inceptum habeat debitum finem, commiserunt in dictos Regulatores et Operarium Camere, quod possint locare dictum laborerium pro spera fienda, et etiam hominem pro sonando horas, illis de quibus eisdem videbitur». Pubblicato in: Vasari, *Le vite*, cit., II, pp. 147-148, nota 5. Il termine *Mangia* venne inizialmente affibbiato ad un certo Giovanni di Balduccio o Ducci, incaricato di battere le ore sulla torre del palazzo, per poi gradualmente passare ad indicare ciascuno dei numerosi automi in legno o bronzo che lo sostituirono in quel ruolo. Nel 1399 fu rinnovato il meccanismo dell'orologio ad opera del frate Giovanni da Milano, nel 1415 fu montata la campana degli orologi, ma nel febbraio del 1425 il complesso risultava ancora guasto. Alla successiva riparazione corrispose la commissione a Dello della statua bronzea, ultima poi entro il dicembre del 1425 quando risulta dorata da Martino di Bartolomeo, vedi

nota 6. Non sappiamo quando la statua, oggi dispersa, venne tolta dalla sua collocazione originaria. Questo avvenne probabilmente già nel 1460 al tempo in cui un fulmine distrusse parte dei merli della torre lasciando il *Mangia* in sospensione su uno di essi. Numerose furono le statue che si succedettero nel corso degli anni, principalmente in legno foderate di piombo, fino all'ultimo esemplare realizzato in pietra, divenuto semplice elemento decorativo, che ancora oggi si conserva nel cortile del Palazzo Pubblico: *Il Mangia ritrovato. Storia di una statua senese e del suo restauro*, a cura di L. Macchiarri, V. Serino, Siena 1997.

- 5 «1425 - 16 luglio: Camerarius Biccherne prestat magistro Martino Bartolomei pictori, libras 100 den. pro sciendo speram in turri Palatii». Il documento è trascritto in: Milanese, *Documenti*, cit., p. 34.
- 6 « 1425 - 28 dicembre: Camerarius Biccherne solvat magistro Martino Bartolomei pictori, flor: 45 ad libro 4 pro floreno quos den: ipse magister Martinus habere debet pro factura spere et auratura Mangie qui pulsat horas, et pro expensis per eum factis in dictis operibus»: *Ibidem*.
- 7 Milanese, *Documenti*, cit., pp. 128-130, docc. 89-90 (28 giugno e 29 giugno 1425).
- 8 La facciata del Palazzo Pubblico con l'orologio e con il trigramma bernardiniano è visibile in una delle due celebri tavolette eseguite da Sano di Pietro intorno al 1448 raffiguranti *La predica di San Bernardino sul sagrato di San Domenico* e *La predica di San Bernardino in Piazza del Campo*: A. De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala; Opera della Metropolitan; Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 280-283, n. 38, con bibliografia precedente). Nella scheda dell'opera lo studioso interpreta erroneamente il coinvolgimento del pittore Battista da Padova, il quale non intervenne nella realizzazione dell'orologio (come detto affidata a Dello e poi a Martino di Bartolomeo), ma solamente nel *Signum Christi* di San Bernardino sul prospetto della facciata.
- 9 La notizia della presenza di Dello a Venezia è certificata dal catasto fiorentino del 1427 in cui si dice «chè a vinegia chol padre», insieme al fratello Sansone: Condorelli, *Precisazioni*, cit., pp. 208-211. Panera Cuevas, *El Retablo*, cit., pp. 227-228. Il padre di Niccolò era castellano della fortezza medicea di Rocca San Casciano, al confine tra Toscana e Romagna, che nel 1424 fu attaccata e presa dalle truppe di Filippo Maria Visconti con la complicità e arrendevolezza del suddetto Niccolò e del podestà Piero di Niccolò Gianni: G. Milanese, *Sulla storia dell'arte in Toscana. Scritti Vari*, Firenze 1873, pp. 312-313, doc. IV; *Priorista (1407-1459)*, a cura di J. A. Gutwirth, Roma 2001, pp. 170-171.
- 10 J. Beck, *Jacopo della Quercia e il portale di S. Petronio a Bologna: ricerche storiche, documentarie e iconografiche*, Bologna 1970, doc. 1 (28 marzo 1425).
- 11 Vasari, *Le Vite*, cit., II, 1878, p. 151. Il riconoscimento del titolo di cavaliere fu concesso a Dello dalla Signoria fiorentina il giorno 27 giugno 1446: Milanese, *Sulla storia*, cit., pp. 314-316, doc. VI. Il ritorno di Dello in Italia doveva essere già avvenuto sul finire della primavera di quell'anno come documentano due lettere datate 2 giugno 1446, inviate da Alfonso V il Magnanimo al cugino, re di Castiglia, Giovanni II, per convincerlo a concedere al nostro Dello Delli - in precedenza attivo nei cantieri castigliani - il permesso di essere impiegato nella decorazione della celebre roccaforte aragonese di Castelnuovo a Napoli. Il primo documento, scritto in catalano, è indirizzato da Alfonso V a don Alonso de Pimentel, conte di Benavente, braccio destro di Giovanni II: J. Rubio, *Alfonso el Magnanim i Daniel Florentino*, in «Miscellanea Puig i Cadafalch», I, Barcellona, 1974/1975, p. 29. La seconda missiva, scritta in latino, è invece indirizzata a Giovannotto Pitti, agente dei Medici nei regni d'Aragona

affinché, per le stesse motivazioni, intercedesse per avere al suo servizio Dello Delli «nobili et egregius miles» e al tempo «mayor fabricae magister» del re di Castiglia: Panera Cuevas, *El retablo*, cit., pp. 389-391; Lucidi, *Artisti*, cit., pp. 137-139.

- 12 Anche Sansone, il minore dei fratelli Delli, la cui carriera dovette replicare in maniera puntuale quanto meno nell'attività pittorica quella del maggiore Dello, ebbe una formazione orafa, come si deduce dalla portata catastale del padre Niccolò del 1430; qui Sansone, dodicenne, è ricordato: «istà a l'orafa»: Archivio di Stato di Firenze (di seguito ASFi), *Catasto*, n. 345, c. 298; Condorelli, *Precisazioni*, cit., p. 208; Panera Cuevas, *El retablo*, cit., pp. 228-229.
- 13 L. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, pp. 103-134; doc. 28, p. 369; doc. 31, pp. 369-370, G. Nunziati, in *Lorenzo Ghiberti, 'materia e ragionamenti'*, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'Accademia e Museo di San Marco, 18 ottobre 1978 – 31 gennaio 1979), a cura di L. Bellosi, Firenze 1978, pp. 73-159; A. Galli, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp. 88-91; più recentemente: D. Liscia Bemporad, *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*, Firenze 2013.
- 14 È questo il caso di Jacopo (detto Papero) di Meo da Settignano, Simone di Nanni da Fiesole, Cipriano di Bartolo da Pistoia, o dei celebri Giuliano di Ser Andrea e Giuliano di Giovanni da Poggibonsi: Liscia Bemporad, *La bottega*, cit., pp. 31-43, con bibliografia precedente.
- 15 *Lorenzo Ghiberti*, cit., pp. 73-159. Per i più recenti contributi su Nicola da Guardiagrele e sul legame dell'artista con i cantieri ghibertiani: D. Liscia Bemporad, *Nicola da Guardiagrele e Lorenzo Ghiberti*, in «Medioevo e Rinascimento», XIV, 2000, pp. 167-182; A. Cadei, *Nicola da Guardiagrele un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Milano 2005; *Nicola da Guardiagrele orafa tra Medioevo e Rinascimento; le opere, i restauri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, 28 ottobre – 8 dicembre 2008; Chieti, Museo Nazionale Archeologico di Villa Frigeri, 17 dicembre 2008 – 30 gennaio 2009; L'Aquila, Museo Nazionale del Castello Cinquecentesco, 6 febbraio – 15 marzo 2009, Firenze ) a cura di S. Guido, Assisi 2008.
- 16 L. Boschetto, *Ghiberti e i tre 'compari'. Un nuovo documento sulla fusione dei telai della seconda porta del Battistero*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53, 2009, pp. 145-149.
- 17 Giuliano compare come testimone in favore di Lorenzo Ghiberti nell'atto di allocazione di una formella bronzea per la vasca battesimale del Battistero (21 maggio 1417), insieme all'orafa senese Giovanni di Turino (anche lui coinvolto attivamente nel cantiere del Battistero senese) e ad Antonello Gori: Krautheimer, *Lorenzo*, cit., pp. 395-396, doc. 130.
- 18 Il nome «Julíá lo florentí» emerse nel 1909 quando lo storico valenciano Josep Sanchis Sivera pubblicò i pagamenti relativi all'esecuzione del monumentale recinto del coro della cattedrale di Valencia assegnando per la prima volta un nome all'anonimo scultore delle dodici storie dell'Antico e del Nuovo Testamento lì collocate, opere di chiara cultura fiorentina e dalle forti ascendenze ghibertiane: J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia 1909, p. 217. Sulla base di quel ritrovamento la critica dei decenni seguenti ha avanzato vari tentativi di identificazione per quell'artista, attingendo al repertorio degli aiutanti di Lorenzo Ghiberti attestati nei pagamenti per la Porta nord del Battistero fiorentino. Krautheimer propose di identificare il Giuliano fiorentino attivo a Valencia con Giuliano di Ser Andrea presente in entrambi i contratti stipulati tra il 1404 e il 1407 con l'Arte di Calimala. La sua assenza nei documenti attinenti ai cantieri ghibertiani tra il 1416 ed il 1425 ne faceva infatti la personalità più indicata per tale identificazione: Krautheimer, *Lorenzo*, cit. 1956, pp. 108, 118; Liscia Bemporad, *La bottega*, cit. 2013, p. 35-36. Schmarsow

suggerì invece il nome di Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, anch'egli nella lista di collaboratori alla Porta nord, sebbene con un compenso più contenuto (A. Schmarsow, *Juliano Florentino, ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia*, in «Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften», XXIX, 3, 1911, pp. 6-7). In questo artista, cui la critica riferiva l'esecuzione di due statue marmoree per il cantiere di Santa Maria del Fiore, tra il 1410-1412 e tra il 1422 e il 1423 (G. Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'opera*, 2 voll., Firenze 1909, ed. 1988, a cura di M. Haines, I, doc. 259, 265-266, pp. 44-47; Krautheimer, *Lorenzo*, cit. 1956, p. 118) si era soliti riconoscere il «Giuliano da Firenze» orafo documentato sulla metà degli anni trenta a Padova come autore del prezioso reliquiario di Sant'Antonio: A. M. Spiazzi, *Loreficeria a Venezia e nel Veneto tra Gotico e Rinascimento*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996), a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 352-357; Liscia Bemporad, *La bottega*, cit. p. 36. Si deve allo studioso Joan Valero Molina il merito di aver riconosciuto nel «Julia lo florenti» lo scultore Giuliano di Nofri collegando i rilievi valenciani con l'*Ultima Cena* scolpita in una chiave di volta nel chiostro della cattedrale di Barcellona opera che, stando ai documenti registrati nell'archivio della cattedrale, fu eseguita da «Julia Nofre o Nofri». Il personaggio attivo a Valencia e poi a Barcellona poteva quindi riconoscersi nel Giuliano di Nofri di Romolo documentato a Siena nel 1417 come testimone di Ghiberti, quello che comparve come testimone di Dello Delli a Firenze nell'ottobre 1433 e quello nominato in un documento pisano di quello stesso anno che lo ricordava in atto di imbarcarsi da Carrara verso Barcellona, come vedremo più avanti: J. Valero Molina, *Julia Nofre y la escultura del gotico internacional florentino en la Corona de Aragon*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte», IX, 1999, pp. 59-76.

- 19 Lo stesso Ghiberti nel 1401 al tempo del celebre concorso per la Porta nord, ricordava che il suo animo «alla pittura era in gran parte rivolto» e che in occasione del viaggio nelle Marche insieme ad un suo compagno «egregio pictore», forse il fiorentino Mariotto di Nardo, decorò a fresco un'intera stanza per il Signore Malatesta di Pesaro; cfr. L. Ghiberti, *I Commentari* ed. a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 92; Galli, *Nel Segno*, cit., p. 94.
- 20 ASF, *Arte dei Medici e Speziali*, 21, c. 259: «Die XXVI mensis januarii 1432 – Pro Dello Niccolai Delli, pictore, populi Sancti Fridiani de Florencia, voles venire cet. [...] promisit [...] Loysius, filus Ridolfi de Peruzis, [...] solvere pro eo hinc ad IIII mensis, proxime futuri. Soluit dicta die [...] pro oratorio [...] libram unam. Item soluit prop arte sue matricule florenos duos auri [...] flor II»: K. Frey, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin 1885, p. 366.
- 21 Su una produzione pittorica lasciata da Dello a Venezia purtroppo non abbiamo testimonianze, né studi dedicati all'argomento. All'interno della mia tesi di Dottorato, indagando proprio tale aspetto, ho proposto di riconoscere una prova veneziana del pittore nella tavola raffigurante la *Madonna col Bambino* oggi conservata presso il Museo Civico di Bassano del Grappa, tradizionalmente riferita alla bottega di Michele Giambono, che a mio avviso costituisce la prova più tangente di un intervento dell'artista confrontabile con una delle primissime scene dipinte del monumentale retablo della cattedrale di Salamanca, opera realizzata tra il 1438 e il 1445 con la partecipazione di Dello, dei due fratelli Niccolò e Sansone e di una variegata compagine di pittori locali. Si veda in ultimo il mio recente contributo in: Lucidi, *Artisti fiorentini*, cit., in part. pp. 88-92. Sul cantiere del retablo di Salamanca si rimanda ai seguenti contributi: M. Gomez Moreno, *Maestre Nicolao Florentino y su obras en Salamanca*, in «Archivo Espanol de Arte y Arqueologia», IV, 1928, pp. 1- 24; M. Salmi, *Opere d'arte*, cit., pp. 168-186; B. Borngässer, *Die Apsisdekoration der alten*

*Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 31, 1987, 2/3, pp. 237-290; Condorelli, *I contributi*, cit., pp. 141-149; Panera Cuevas, *El retablo*, cit.; Bambach, *The Delli*, cit., pp. 75-83; Silva Maroto, *Una familia*, cit., pp. 285-306. In ultimo si veda: Lucidi, *Artisti*, cit., pp. 67-201, capp. 3-5. Questo contesto di indagine sarà sviluppato in un ulteriore studio sull'artista, frutto di un'attività di ricerca ancora *in fieri* avviata ormai nel corso del 2013-2014 presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi. Ancora particolarmente complessa e di difficile risoluzione ci appare oggi l'attività fiorentina di Dello Delli svolta tra il 1430, anno del ritorno da Venezia, ed il 1433, momento della partenza per Barcellona, che per questioni di spazio non può essere affrontata in questa occasione, ma a cui sarà dedicato un mio prossimo contributo. La sua attività si lega essenzialmente al cantiere del *Chiostro Verde* di Santa Maria Novella, dov'è collocata da alcune importanti fonti storiografiche fiorentine (*Il Codice Magliabechiano* [1537-1542 ca.], a cura di C. Frey, Berlin 1892, pp. 95 e ss.; G. B. Gelli, *Ventivite d'artisti* [sec. XVI] ed. Firenze 1896, p. 27; Vasari, *Le Vite*, cit., II, p. 150). Sul coinvolgimento di Dello in questo cantiere, si veda: Lucidi, *Artisti fiorentini*, cit., pp. 26-30, cap. 1.2. Si rimanda anche ai seguenti contributi: G. Pudelko, *The minor masters of the Chiostro Verde*, in «The Art Bulletin», 17, 1935, pp. 71-89; M. Salmi, *Opere d'arte ignote o poco note. Aggiunte al Tre e al Quattrocento fiorentino*, in «Rivista d'arte», 16, 1934-1935, pp. 65-76, 168-186; A. Condorelli, *I contributi*, cit. pp. 141-149. Più recentemente: G. Giura, *La seconda età della pittura in Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La Basilica e il convento. 2. Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2016, pp. 120-132.

22 Vasari, *Le Vite*, cit. II, 1878, p. 149.

23 I pagamenti contenuti nei *Quaderni di Entrata e Uscita* di Santa Maria Nuova furono pubblicati per la prima volta da Gaetano Milanese (Milanesi, *Sulla storia*, cit., p. 269, nota 4) il quale, causa un fraintendimento nell'interpretazione del documento, assegnava l'esecuzione anche delle terrecotte alla mano dello stesso Bicci di Lorenzo. Fu in seguito Giuseppe Fiocco a circoscrivere l'intervento di Bicci al solo ambito pittorico: G. Fiocco, *Dello Delli scultore*, in «Rivista d'Arte», 11, 1929, p. 35.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*; Sull'attività di Dello sempre dello stesso autore: G. Fiocco, *Il mito di Dello Delli*, in «Arte in Europa», 1, 1966, pp. 341 - 349. In ultimo sull'*Incoronazione*: B. Teodori, in *La primavera del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo - 18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre - 6 gennaio 2014), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2013, pp. 458-459, n. IX.2.

26 L'affresco misura cm 285 x 285. In ultimo: L. Sebreghondi, in *La primavera*, cit., pp. 460-461, n. IX.4, con bibliografia precedente.

27 U. Middeldorf, *Dello Delli and the "Man of Sorrows" in the Victoria and Albert Museum*, in «The Burlington Magazine», 78, 1941, pp. 71-78; in ultimo: P. Motture, in *La primavera*, cit., pp. 459-460, n. IX.3.

28 A. Rensi, *Interventi architettonici del primo Quattrocento nello Spedale di Santa Maria Nuova*, in *Il Patrimonio artistico dell'ospedale Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2009, pp. 63-66.

29 *Ibidem*.

30 B. Teodori, in *La primavera*, cit., pp. 458-459, n. IX.2; L. Sebreghondi, in *La primavera*, cit., pp. 460-461, n. IX.4; P. Motture, in *La primavera*, cit., pp. 459-460, n. IX.3. Per una diversa o più prudente lettura dell'attribuzione a Dello Delli: L. Bellosi, *La Rinascita della scultura*

- in terracotta nel Quattrocento*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, atti del convegno (26-27 maggio 1987), a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, Bologna 1989, pp. 7-12. Un recente resoconto in: A. Galli, *Tra le sculture dell'Annunziata 1250-1550*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. I. Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di G. Alessandrini, C. Sisi, Firenze 2014, p. 151, nota 72.
- 31 J. H. Beck, *Masaccio's Early Career as a Sculptor*, in «The Art Bulletin», LIII, 1971, pp. 177-195.
- 32 B. Teodori, G. Lazzeri, S. Palumbo, *Dello Delli (Firenze 1403 - Spagna, post 1466). Incoronazione di Maria*, in «Kermes», 87, numero speciale, *La Primavera del Rinascimento. I restauri*, 2012, pp. 18-23.
- 33 Vasari, *Le vite*, cit., II, 1878, p. 147. Il brano della cronaca cinquecentesca è riportato in: E. Casalini, *Un Calvario a fresco per la Pietà di Dello Delli*, in *La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Firenze 1971, pp. 11-24; p. 15.
- 34 *Ibidem*.
- 35 L'affresco – attualmente celato dalla monumentale tela di Cosimo Ulivelli (*Cristo Crocifisso che risana san Pellegrino Laziosi*) – è stato reso noto da Eugenio Casalini (Casalini, *Un Calvario*, cit.) che ne indicava le dipendenze dalla maniera di Bicci di Lorenzo propendendo per un'attribuzione alla mano dello stesso Dello. Recentemente è tornato sull'argomento Andrea De Marchi confermandone l'esecuzione alla mano di Bicci di Lorenzo: A. De Marchi, *Pittori per il nuovo santuario, nel cantiere di Michelozzo e Alberti*, in *La Basilica della Santissima*, cit., pp. 157-158.
- 36 A. Parronchi, *La probabile fonte Quattrocentesca della prima Pietà di Michelangelo*, in «Miche-langelo», 9, 1974, pp. 14-21, in part. p. 20. Lo studioso in quell'occasione identificava la Pietà della Santissima Annunziata – ritenuta una fonte diretta per il celebre gruppo michelangiolesco in Vaticano – con un gruppo fittile in collezione privata. L'opera, chiaramente del XVI secolo avanzato, nella complessione anatomica del Cristo, nel dialogo posturale e nelle licenze espressive dei due corpi, appare tutt'altro che compatibile con un'opera realizzata nel corso del primo trentennio del Quattrocento. In ultimo: G. Gentilini, in *Un secolo tra collezionismo e mercato antiquario*, catalogo della vendita, Pandolfini casa d'aste, Firenze, 19 ottobre 2016, Firenze 2016, pp. 166-169.
- 37 Casalini, *Un Calvario*, cit., p. 13.
- 38 La citazione è presa da un quaderno di memorie tenuto da padre Rodolfo Gugliantini (1591-1657), conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, in due copie: *Ivi*, p. 15, nota 11.
- 39 L'opera è apparsa nel corso del 2016 sul mercato antiquario, coperta da una fastidiosa policromia non originaria: *Scultura e oggetti d'arte*, catalogo della vendita, Cambi Casa d'Aste, Genova, Castello Mackenzie, 3 marzo 2016, n. 26. Il personaggio al tempo già frammentario, con una vistosa mancanza di corpo all'altezza del petto, misurava originariamente all'incirca centotrentacinque centimetri. Allo stato attuale è divisa nella testa e nel corpo frammentario, conservati in due collezioni private newyorkesi. È stata presentata con l'attribuzione a Dello Delli in occasione del TEFAF di Maastricht 2017 da Bacarelli&Botticelli, inserita in un catalogo dedicato ad una raccolta di sculture in terracotta, introdotto da un saggio di Giancarlo Gentilini: D. Lucidi, *Schede in Terracotta. Il disegnare degli scultori*, Firenze 2017, pp. 38-39.
- 40 Sono grato a Chiara Piani, dell'Associazione Bastioni, che mi ha permesso di seguire le fasi del restauro dell'opera, fornendomi tutte le informazioni necessarie.

- 41 In passato Alessandro Parronchi aveva proposto di riconoscere un lacerto di una delle statue modellate da Dello per Sant'Egidio in una testa virile barbata, oggi alla Fondazione Giovanni Pratesi di Figline Val d'Arno, un'opera dalle forme molto allungate e di un'icasticità fin troppo accentuata per considerarsi un'opera di primo Quattrocento fiorentino e, in particolare, pertinente al *corpus* di sculture provenienti dal complesso di Santa Maria Nuova: A. Parronchi, *Probabili aggiunte a Dello Delli scultore*, in «Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte», 8, 1969, pp. 103-110.
- 42 Sulla decorazione scultorea di Orsanmichele si rimanda al volume della celebre collana *Mirabilia: Orsanmichele a Firenze*, a cura di D. Finiello Zervas, 2 voll., Modena 1996. In ultimo: *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, in «Studies in the History of Art», 76, 2012, numero monografico, atti del convegno (Washington, 7 ottobre 2005; Firenze, 12-13 ottobre 2006), a cura di C. Brandon Strehlke.
- 43 Sul particolare contesto culturale e artistico 'di passaggio' tra tradizione trecentesca e nuove istanze umanistiche nei principali cantieri del primo Quattrocento fiorentino si rimanda a due recenti contributi, con annessa bibliografia precedente: E. Neri Lusanna, *"Gareggiando, virtuosamente nella scultura s'esercitavano". Apici tardogotici e visione umanistica nei cantieri fiorentini*, in *Bagliori dorati. Il Gotico internazionale a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno – 4 novembre 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 29-39; L. Cavazzini, *1400-1410: l'alba del Rinascimento*, in *La Primavera*, cit., pp. 69-73.
- 44 Sul percorso e le tendenze della statuaria monumentale del primo ventennio del Quattrocento a Firenze, in relazione ai cantieri della cattedrale di Santa Maria del Fiore e di Orsanmichele, si veda: L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre – 21 dicembre 2002), a cura di L. Bellosi, A. Galli, L. Cavazzini, pp. 15-5; G. Gentilini, *Brunelleschi e Ghiberti, Donatello e Luca della Robbia, Masaccio: le arti a confronto*, in *Lezioni di storia dell'arte. Dall'Umanesimo all'età barocca*, a cura di C. Bertelli, V. Terraroli, Milano 2002, II, pp. 23-49; A. Galli, *"Pressoché persone vive, e non più statue"*, in *La Primavera*, cit., pp. 89-95.
- 45 In ultimo: A. Cecchi, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile – 23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 256 – 261, n. VI.3.
- 46 In quella collocazione è ricordato ancora in: W. e E. Paatz, *Die Kirchen Von Florenz*, 6 voll., Frankfurt am Main, 1940-1954, IV, 1952, pp. 21-22.
- 47 In ultimo: M. Santanicchia, in *Bagliori dorati*, cit., pp. 222-223, n. 62, con bibliografia precedente. Sull'opera si rimanda anche alla sostanziosa ed esaustiva scheda, che ripercorre limpidamente tutte le vicende conservative e storico-critiche del gruppo del *Calvario*, compilata da Serena Tarantino nel 2014 e disponibile all'indirizzo web: [http://www.aou-careggi.toscana.it/oltrelacura/oltrelacura-site/oblatoe/oa\\_delli.html](http://www.aou-careggi.toscana.it/oltrelacura/oltrelacura-site/oblatoe/oa_delli.html).
- 48 *Lorenzo Ghiberti*, cit., pp. 125-138; Bemporad, *La bottega*, cit., pp. 31-42; G. Donati, in *Bagliori dorati*, cit., pp. 204-205, n. 52.
- 49 Sulle varie proposte attributive e sulla cronologia del tabernacolo: L. Martini, in *Lorenzo Ghiberti*, cit., pp. 220-221; G. Gentilini, in *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Impruneta, maggio – ottobre 1980), Firenze 1980, pp. 89-90, cat. 2.1; M. G. Vaccari, G. Agosti, R. Morandei, *Crocifissione. Attr. al maestro di Santa Maria Nuova (Dello Delli, Firenze 1403 – Spagna 1460/70?)*, in «OPD restauro»,

- 4, 1992, pp. 175-179; F. Brasioli, in *Il patrimonio*, cit., pp. 250-251, cat. 88; M. Santanicchia, in *Bagliori dorati*, cit., pp. 222-223, n. 62.
- 50 Vaccari, Agosti, Morandei, *Crocifissione*, cit., pp. 175-179; F. Brasioli, in *Il patrimonio*, cit., pp. 250-251, cat. 88; M. Santanicchia, in *Bagliori dorati*, cit., pp. 222-223, n. 62.
- 51 Vasari, *Le Vite*, cit., II, 1878, p. 147; F. Brasioli, in *Il patrimonio*, cit., p. 232, n. 5, con bibliografia precedente.
- 52 O. Andreucci, *Della Biblioteca e Pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze de' suoi benefattori, Considerazioni storico-artistiche*, Firenze 1871, p. 43; E. Ridolfi, *Le Gallerie di Firenze*, Firenze 1897, p. 22.
- 53 O. Sirèn, *Due Madonne della Bottega del Ghiberti*, «Rivista d'Arte», V, 1907, pp.49-54; O. Sirèn, *Florentinsk Renaissanskulptur*, Stockolm 1909, pp. 68-69; Paatz, *Die Kirchen*, cit., p. 34.
- 54 C. Von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis Toskanischer Holz und Tonstatuen bis zum beginn des Cinquecento*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXVIII, 1909, p. 38, n. 130.
- 55 L. Bellosi, *La Rinascita*, cit., pp. 7-12.
- 56 M. Lisner, *Intorno al Crocifisso di Donatello in Santa Croce*, in *Donatello e il suo tempo*, atti dell'VIII Congresso internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze-Padova, 25 settembre -10 ottobre 1966), Firenze 1968, pp. 115-129.
- 57 Parronchi, *Probabili aggiunte*, cit., pp. 109-110. Anche Giancarlo Gentilini concordava con Parronchi oltre che sulla paternità dell'opera anche su una datazione del *Crocifisso* negli anni quaranta del Quattrocento: G. Gentilini, in *La civiltà*, cit., pp. 89-90.
- 58 Il termine dei lavori è ipotizzabile sulla base della data incisa su una banda terminale della lanterna della cupola scoperta da Sanpaolesi in occasione dei restauri condotti tra il 1941 e il 1943: P. Sanpaolesi, *Brunellesco e Donatello nella Sacristia Vecchia di San Lorenzo*, Pisa 1948, p. 23; P. Ruschi, *Una collaborazione ininterrotta. Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo*, in *Donatello Studien*, München 1989, pp. 68-89. M. Nocentini Nucci, *Giovanni di Bicci e Cosimo Pater Patriae: la committenza medicea negli inventari di arredi della basilica di San Lorenzo*, in «Rivista d'arte», XLIII, 1991, pp. 19-32.
- 59 Ruschi, *Una collaborazione ininterrotta*, cit., pp. 68-89; P. Ruschi, *La Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. Storia e architettura*, in *Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo*, Firenze 1989, pp. 18-19. R. Pacciani, *Testimonianze per l'edificazione della basilica di San Lorenzo a Firenze, 1421-1442*, in «Prospettiva», 75/76, 1994, pp. 85-99. L'altare della Sagrestia, recante la data 1432, è riferito alla mano di Andrea Cavalcanti, detto il Buggiano, figlio adottivo del Brunelleschi, così come il sepolcro marmoreo al centro della Sagrestia di Giovanni di Bicci de' Medici e Piccarda Bueri, realizzato in collaborazione con Donatello nel 1433. A. Bellandi, *Andrea Cavalcanti: "discipulo Filippi ser Brunelleschi"*, Paris 2018, pp. 11-81; 358, n. I.2; 360, n. I.4; 377, n. IV.1.
- 60 Vasari, *Le Vite*, cit., II, 1878, p. 150.
- 61 Il 16 gennaio 1456 Don Romualdo da Candeli aveva consegnato a Neri di Bicci per la policromia un crocifisso ligneo destinato alla chiesa di San Felice in Piazza: B. Santi, *Un diario, un pittore, un monaco: Neri di Bicci e don Romualdo*, in *Fece di scultura id legname e colori. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 22 marzo - 28 agosto 2016), a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, p. 92, con bibliografia precedente. Sulla figura di Don Romualdo e sulla ricostruzione del suo folto corpus: B. Santi, *Don Romualdo di Candeli, scultore camaldolese del Quattrocento*, in «Arte Cristiana», 82, 1994, pp.

- 365-370; B. Santi, *Per don Romualdo di Candeli: un'ipotesi sull'autore del crocifisso di Santa Croce a Fossabanda*, in *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici*, a cura di O. Banti e G. Garzella, Ospedaletto 2011, pp. 197-203; B. Santi, *Un crocifisso ligneo nella chiesa di Sant'Andrea a Candeli*, in «Arte Cristiana», 101, 2013, pp. 259-262. Sull'argomento si vedano anche i seguenti contributi: A. Valenti, *Aggiunte al "Corpus" di sculture ascritte a Don Romualdo abate di Candeli*, in «Annali Aretini», 19, 2011 (2012), pp. 159-164; F. Traversi, *Un'opera "camaldolese" alla Verna: Don Romualdo di Candeli, l'intaglio del Crocifisso di Santa Maria degli Angeli e nuove alcune proposte per l'artista* in «Studi Francescani», 11, 2015, pp. 203-221. In ultimo: Santi, *Un diario*, cit., pp. 89 -101.
- 62 Vedi nota precedente.
- 63 S. Lorenzo. *La basilica. Le sagrestie. Le cappelle. La biblioteca*, a cura di U. Baldini, B. Nardini, Firenze 1984, p. 140.
- 64 Vasari, *Le Vite*, cit, II, 1878, pp. 458-460. Sulla figura del Ferrucci: M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, IV, Bologna 1843, pp. 96-98, n. 2, 110-112; C. von Fabriczy, *Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIX, 1908, pp. 1-3, 16-18; S. Bellesi, *Ferrucci, Simone*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 47, 1997, pp. ; Liscia Bemporad, *La bottega*, cit., pp. 31-43, con bibliografia precedente.
- 65 Il Cristo citato da Vasari, confluito ad inizio Ottocento proprio in San Lorenzo, non si deve riconoscere nel Cristo della Sagrestia Vecchia, ma nel Redentore oggi presso la cappella Corsi nel transetto destro della chiesa, opera concordemente restituita alla mano di Antonio del Pollaiuolo sul finale degli anni settanta del Quattrocento: M. Lisner, *Holzkruxifix in Florenz und in der Toskana, von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970, pp. 74-75; A. Galli, in «*Fece di scultura di legname e colori*». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 22 marzo – 28 agosto 2016), a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 266-267, n. III, con bibliografia precedente.
- 66 Bellosi, *La rinascita*, cit., p. 8; B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, *A proposito di un primato*, in *La Primavera*, cit., p. 21. Il gigantesco Giosuè di Donatello fu realizzato entro il 1410, e già il 15 gennaio 1411 fu dipinto a biacca a imitazione del marmo dal pittore Bernabò di Michele: Bellosi, *Da Brunelleschi*, cit., p. 25, nota 34, con bibliografia precedente.
- 67 Sulle vicende costruttive della Cupola: H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, Londra 1980; G. Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'opera*, 2 voll. Firenze 1909, ed. Firenze 1988; T. Verdon, *Struttura sì grande, erta sopra e' cieli": La Cupola e la città nel 1400*, in *Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze. 4. La cupola di Santa Maria del Fiore*, a cura di T. Verdon, Firenze 1995, pp. 9-32, con bibliografia di riferimento.
- 68 D. Finiello Zervas, in *Orsanmichele a Firenze*, cit., I, pp. 458-461, II, pp. 76-77. La statua in marmo carrarese ospitata nel tabernacolo, raffigurante la *Madonna della Rosa*, oggi ricoverata nelle stanze del Museo di Orsanmichele, è generalmente ricondotta alla mano dello scultore fiorentino Piero di Giovanni Tedesco: *Ibidem*; P. Grifoni, F. Nannelli, *Le statue dei santi protettori delle arti fiorentine e il Museo di Orsanmichele*, Firenze 2006.
- 69 Ringrazio a questo proposito Anna Teresa Monti che mi ha permesso di attingere alle preziose informazioni emerse nel corso del restauro dell'opera.
- 70 C. Cennini, *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura di cenino Cennini*, a cura di F. Tempesti, Milano 1975, cap. CLXXII; S. Pettenati, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978, p. XXIII.

- 71 Pettenati, *I vetri*, cit., p. XXV.
- 72 P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 863, fig. 715; Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989, p. 171; L. Kanter, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, catalogo della mostra (New York), a cura di L. B. Kanter, B. Drake Boehm, C. B. Strehlke, G. Freuler, C. C. Mayter Thurman, P. Palladino, New York 1994, cat. 27; Pettenati, *I vetri*, cit., pp. 15-16.
- 73 Lorenzo Monaco tra il 1411 e il 1412 ottenne l'incarico di eseguire tre vetrate con *episodi della Vita della Vergine* per la lunetta centrale della facciata est di Orsanmichele, di cui oggi rimane solamente la *Visione di Gioacchino* (Firenze, Museo di Orsanmichele): Finiello Zervas, in *Orsanmichele*, cit., I, pp. 189-190.
- 74 A. Rensi, *L'ospedale di San Matteo a Firenze: un cantiere della fine del Trecento*, in «Rivista d'Arte», 39, 1987, p. 93, nota 38.
- 75 La struttura architettonica del *Trascoro* contenente le formelle di Giuliano di Nofri fu inizialmente affidata dal 1415 all'architetto valenciano Jaume Esteve. Al momento dell'ultima consegna delle formelle da parte di Giuliano e della stima del complesso, la struttura architettonica del recinto corale fu ritenuta inadeguata, quindi abbattuta e riedificata nel 1441-1443 dallo scultore Antoni Dalmau. L'intero complesso in queste forme, spostato dal transetto della chiesa si trova oggi ricomposto all'interno della Capilla del Santo Càliz della cattedrale: M. Gómez-Ferrer Lozano, *La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV. El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea*, in «Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte», IX-X, 1997-1998, pp. 91-106; M. Miquel Juan, *El coro del catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativo del Gótico internacional en Valencia*, in *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, 2010, pp. 365-366). Giuliano di Nofri compare per la prima volta impegnato in quel cantiere a partire dal 5 luglio 1418, e riceve pagamenti cadenzati per coppie di scene quasi ogni anno, l'11 dicembre 1419, il 26 luglio del 1420, il 2 maggio del 1422 e in ultimo il 28 febbraio del 1424. La documentazione relativa è stata recuperata all'interno dei *Libre d'Obres* conservati presso l'Archivio della Cattedrale di Valencia, per la cui trattazione e interpretazione si rimanda ai seguenti contributi: Sanchis Sivera, *La catedral*, cit.; Schmarsow, *Giuliano Fiorentino*, cit.; A. L. Mayer, *Giuliano Fiorentino*, in «Bollettino d'Arte», II, 1923, pp. 337-346; Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., pp. 59-76; J. V. García Marsilla, *Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la catedral*, in «Revista Catedral de Valencia», 9, 2012, pp. 58-61; Lucidi, *Artisti*, cit., pp. 47-62. In ultimo: C. Fioravanti, *Il Magistero della pietra. Giuliano fiorentino, imaginero nel mediterraneo occidentale del primo Quattrocento*, Tesi di Dottorato, Scuola Normale Superiore di Pisa, aa. 2018/2019.
- 76 Ricordata anche nelle memorie di Buonaccorso Pitti come «la bottega dei Romoli»: B. Pitti, *Cronica di Buonaccorso Pitti, con annotazioni*, Firenze 1720, p. 128. La bottega si trovava nel secondo tratto dell'odierna via Porta Rossa e faceva parte del quartiere di Santa Maria Novella. Sappiamo che doveva trattarsi dell'unica bottega di lastraiuoli attiva in quella zona: M. L. Grossi, *Le botteghe fiorentine nel catasto del 1427*, in «Ricerche storiche», XXXI, 2000, p. 8; Fioravanti, *Il Magistero della pietra*, cit. Il prehistigia raccolto da Andrea di Nofri nei primi anni del Quattrocento è documentato dalla chiamata nel 1411 a stimare il *San Marco* di Donatello per la nicchia dei Linaïoli di Orsanmichele: Rensi, *L'ospedale*, cit., p. 94. Sempre nel 1414 risultano dei pagamenti ad Andrea di Nofri di Romolo per dodici peducci destinati alla sala dell'udienza dell'Arte dei Rigattieri. Nel 1416 per dei capitelli e davanzali per Santa Lucia de' Magnoli (L. Sebegondi *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze. Percorsi storici dai templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005, pp. 64, 71), nel 1419-1420 per

l'edificazione della Sala del Papa Martino V in Santa Maria Novella (A. Franci, *Giuliano di Nofri scultore fiorentino*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 45, 2001, p. 435). Il 18 febbraio 1426 fu chiamato, insieme a "Lippo pittore" e a Cola di Niccolò Spinelli d'Arezzo, per stimare una statua di *Donatello*, forse il *Geremia* per il campanile della cattedrale. Solo tre anni più tardi, il 27 novembre del 1428, Andrea di Nofri è attestato come garante per Donatello e Michelozzo per il compimento del pulpito di Prato: Franci, *Giuliano di Nofri*, cit. p. 435, nota 19; Sebregondi, *San Jacopo*, cit., p. 71, nota 164.

77 Franci, *Giuliano di Nofri*, cit., pp. 431-468.

78 *Ivi*, pp. 448-449.

79 García Marcilla, *Confirmado*, cit., pp. 58-61.

80 Lo studio di Andrea Franci è uscito nel 2001 ma non possiamo escludere, dati i tempi molto lunghi di lavorazione che hanno oggi le riviste scientifiche, che sia stato redatto ancor prima del contributo di Valero Molina, edito nel 1999, e per tale motivo rimasto all'oscuro dello studioso fiorentino.

81 Solo in anni recenti gli studi di Valero Molina, sostenuti da uno spoglio sistematico di tutti i documenti presenti in due distinti volumi, il *Libro de Obra* e il *Libro de Obra del claustre*, relativo alla decorazione delle cappelle e del loggiato del chiostro, hanno permesso di apportare sostanziali novità sull'attività barcellonese di Giuliano di Nofri lungo un arco cronologico compreso tra il 1431 ed il 1435: Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., pp. 59-76; Valero Molina, *Acotacions cronologiques i nous mestres a l'ora del clausure de la catedral*, in «D'Art», 19, 1993, pp. 29-41, pp. 29-41. Un ventaglio ben più ampio di quanto già stabilito precedentemente da Mas e Carreras Candi, nei rispettivi contributi dedicati alla decorazione scultorea della cattedrale tra XIV e XV secolo: J. Mas, *Notes d'esculptors antics a Catalunya*, in «Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 8, 50, 1913, pp. 115-128, in part. p. 118; F. Carreras Candi, *Les obres de la cathedral de Barcelona*, in «Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 53, 1914, pp. 302-317; 56, 1914, pp. 510-515, in part. p. 511.

82 A Giuliano è riferita l'esecuzione della chiave di volta in cui è scolpita l'*Ultima Cena* realizzata in corrispondenza della Cappella del Corpus Christi, incarico per cui ricevette la cifra di cinque soldi e mezzo, uno degli importi più alti registrati nel cantiere della cattedrale: Carreras Candi, *Les obres*, cit., p. 511; Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., p. 61.

83 Valero Molina, per via delle tangenze registrabili con il rilievo dell'*Ultima Cena*, riferisce a Giuliano di Nofri l'esecuzione del rilievo con *Caino e Abele* – parte di un ciclo decorativo dedicato alle *Storie delle Genesi* e all'*Albero di Jesse* che corre lungo i capitelli dell'interno chiostro – scolpito nel capitello prospiciente la Cappella del Corpus Christi: Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., p. 62.

84 Commissionato all'artista il 2 febbraio del 1432: *Ivi*, p. 60, nota 8.

85 L'opera che in passato vantava un'attribuzione allo scultore catalano Antoni Clàperos, anch'egli attivo nel cantiere della cattedrale, è stata recentemente restituita a Giuliano di Nofri: P. Beseran, in *Cataluña 1400: el gòtic internacional*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'art de Catalunya 29 marzo – 15 luglio 2012), a cura di R. Cornudella, Barcelona 2012, pp. 236-238, con bibliografia precedente; Lucidi, *Artisti*, cit., cap. 2.3.

86 La prima menzione di Daniel Nicholau al fianco di Giuliano di Nofri si ha in: Carreras Candi, *Les Obres*, cit., pp. 510-511.

87 ACB, *Obra del claustro*, Il 1433-1435, f. 64 v. (1434) «Por la sepmana que fini a VIII de janer del any m·cccc·xxxiii paguami allo siguientes an Daniel Nicholau asemeginayre por iiii jorns a

rahó de V sous XX sous»; ACB, *Obra del claustro*, Il 1433-1435, f. 65 v. (1434); «Por la sepmána que fini a XVI de janer del any m- cccc- xxxiiii paguami allo siguientes An Daniel Nicholau por iiii jorns a rahó de V sous la jornada. Il sous Vi diners»: Lucidi, *Artisti*, cit., p. 222, appendice documentaria, nn. 14-15.

- 88 J. Valero Molina, *La escultura del s. XV a Santa Ana. Relaciones amb els mestres del claustre de la catedral*, in «Lambard: estudis d'art medieval», XI, 1998-1999, pp. 87-109.
- 89 Il 15 aprile 1431 il maestro «Pere de sent johan» architetto della cattedrale è mandato a recuperare della pietra dalle cave di Villafranca de Conflent: Carreras Candi, *Les Obres*, cit., p. 316, nota 479; Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., pp. 60, 73, nota 12.
- 90 Tra il marzo del 1432 e il gennaio del 1433 il Capitolo aveva virato verso un altro tipo di minerale, il diaspro di Tortosa: Carreras Candi, *Le Obres*, cit., p. 316, nota 479; Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., pp. 60, 73, nota 13.
- 91 Mas, *Notes d'esculptors*, cit., p. 118; Carreras Candi, *Les Obres*, cit., p. 317; Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., p. 73, nota 15.
- 92 C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrara 1300-1600*, Parigi 1969, pp. 262-263; Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., pp. 60-61; Franci, *Giuliano di Nofri*, cit., p. 431.
- 93 Carreras Candi, *Les Obres*, cit., p. 316; Valero Molina *Julià Nofre*, cit., p. 73, nota 15. Il 27 novembre lo scultore, consegnati tutti i lavori, venne ricompensato con ulteriori venti fiorini: Carreras Candi, *Les Obres*, cit., p. 317, nota 486; Valero Molina, *Julià Nofre*, cit., pp. 60, 73, nota 15.
- 94 ASFi, *Notarile Antecosimiano*, n.475, p.107, (notaio ser Bartolomeo Ciai; 1430-1437) (1433) «Item eisdem anno, indictione die decima mensis octobris secundum morem florentinorum. Actum in populo Sancti Petri Scheraddii de Florentia, presentibus testibus Franciso Nicholai calzario populi Sancte Trinitatis de Florentia, Tommaso ser Filippi de Lutiano populi Sancti Laurentii de Florentia er Juliano Nofri Romoli carpentario populi Sancti Marci de Florentia ad infrascripta omnia vocatis, habitis et rogatis. Publie pateat quod magister Ambrosius Salarii pictor de Sardigna, ad presens in civitate Florentie moram trahens, omni et cet, fecit et cet, procuratorem et cet. sapientem virum Bernardum Martorelli pictorem Barzalone commorantem, licet absentem tamquam presentem, spetialiter et nominarim ad petendum, exigendum et recuperandum a Dello Nicholai pictore de Florentia florenos auri duodecim sibi, ut dixit, ab eo debitis occaxione mutui eidem facti die XXIII mensis octubris, anno incarnationis Domini nostri Iesu Christi MCCCCXXII proxime preterito, ut constare dixit per scripturam et cautionem eidem magistro Ambrosio manu propia dicti Delli scriptam, et factam et subscriptam manu Andree, et ab ommibus aliis personis eiusdem magistri Ambrosii debitoribus vel etiam nunc vel in futurum quacumque de causa, ingenio vel modo. Et de habitis et receptis et seu quomodolibet consessatis finiendum, liberandum et absolvendum, et finem, liberationem et absolutionem plenariam faciendum, cui et quibus et illis obligationibus infrascriptis et prout dictum procuratorem voluerit. Item ad faciendum capi, stagiri, reccomdati, detineri et arrestari et in quibuscumque carceribus tam Barzalone quam alteriuscuiusque terre vel loci dictum Dellum pro dicta quantitate et expensis factis et fiendis, et omnes et singulos alios eius debitores quacumque ratione vel causa. Et captos, stagitos et seu reccomdatos relaxari et liberari faciendum semel et pluries et quotiens et prout dicto procuratori videbitur. Et pro predictis et occasione predictorum vel ab esidem dependentium aliisque quibuscumque de causis ad agendum, causandum, petendum et defendendum, excipiendum, replicandum, triplicandum, confitendum vel negandum, litem ed lites contestandum, et commictendum iuramentumque

prestandum testes in suprascriptis iura quilibet inducendum et examinari et publicari petendum etc.»: G. Gronau, *Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna*, in «Rivista d'Arte», 3, 1932, pp. 385-386.

- 95 Frey, *Die Loggia*, cit., p. 366. Carmen Bambach (Bambach, *The Delli*, cit., p. 82, doc. 5) ipotizza che il versamento compiuto da Ridolfo Peruzzi – in realtà dal figlio Luigi – sia da attribuire ad un'assenza di Dello da Firenze. L'artista difficilmente, date le condizioni economiche precarie avrebbe versato la somma per la sua immatricolazione ormai lontano da Firenze. E questo sappiamo avvenne, come vedremo più avanti, non prima del novembre del 1433.
- 96 È probabile che Dello, specializzatosi nella pittura di cassoni nuziali e pitture da stanza avesse licenziato qualche opera per la famiglia Peruzzi in quegli anni, come dimostra il credito verso il pittore di cinque fiorini contratto con Ridolfo Peruzzi, padre appunto Luigi, registrato nel catasto del 1433: Condorelli, *Precisazioni*, cit., pp. 210-211. Condorelli in realtà pubblica una copia della portata catastale della famiglia di Dello, di cui la versione ufficiale si conserva, pur senza evidenti differenze, all'interno del fondo *Catasto*, serie *Portate dei Cittadini*: ASFi, *Catasto*, 490, c. 324 r.; Lucidi, *Artisti fiorentini*, cit., p. 217, doc. 5.
- 97 ASFi, *Mercanzia*, 1331, *Atti in cause ordinarie*, 1433, c. 315. «Die 6 octubris. Dinanzi a vui messer official et vostra corte spone e dice Iacopo di Pauolo per se et dice a nome de' suoi compagni lanaiuoli ch'è' infrascritti sono suoi debitori ciaschunno nella qua<nti>tà a piè del suo nome per mercantia a ciaschunno di loro data e vendita come di tuto chiaramente aparse al libro de detto Iacopo segnato D alle infrascritte carte, cioè: Bartolomeo di Giovanni Rucellai come principale<sup>(a)</sup> et ciaschunno di loro in tuto gli crede, i boni e possessione de boni d'Umberto di ser Luca Franceschi libre III, soldi X, a c. 7; et de i beni e possessione de boni d'Alexandro Buonainvolti libre V, soldi IIII, a c. 771<sup>(b)</sup>. Dello di [vacat]<sup>(c)</sup> dipintore ducati due, libre II, soldi XVI a libro di detto Iacopo e compagni a libro di detto Iacopo e compagni segnato D. E più volte rich<i>esto che pagano àno cessato pagare contra al dricto e però adomanda la sententia contra i predetti della dicta quantità e spese ragione e giustitia. E però ad prova delle sue dinontiate ragioni il detto Iacopo produxe il detto libro etc. Ad peditione di dicto Iacopo e compagni, Bono messo raportò se avere rich<i>esto in tuti infrascritti segnati p<er> .C. alla casa, e i segnati per .P. in persona et ciaschunno di loro per oggi a vedere la dicta petitione et domanda et produzione de libri e cagioni, torne copia et oppore contra alios etc., con dimissione di cedolla» (a)Segue iterato e depennato principale, forse ad imitazione dell'originale. (b) 771: forse corretto in 71 mediante cancellatura della prima cifra. (c). Segue depennato: de.: Lucidi, *Artisti*, cit., p. 221, doc. 12. Il nome Jacopo di Pagolo evoca delle tangenze con il Jacopo di Pagholo, detto Pepi, dedito alla produzione e al commercio di panni di lino il quale dal 1415 mise in piedi una prosperosa compagnia con il socio Marchionne Cenni e con i fratelli Bartolomeo e Cambino Cambini, poi rinnovata ed accresciuta nel 1418 e ancora nel 1422, con l'ingresso di Giovanni Galluzzi e Lorenzo Tieri; una vera e propria azienda con un capitale di cinquemila fiorini, divisa su due filiali, a Firenze e a Roma, in grado di competere con le principali aziende di linaiole e setaioli fiorentine del Quattrocento: S. Tognetti, *Il Banco Cambini. Affari e mercati di una compagnia mercantile-bancaria nella Firenze del XV secolo*, Firenze 1999, pp. 30-35. Si tratta tuttavia di un'identificazione problematica, a partire dalle differenze di mestiere, lanaiolo per il nostro, linaiole per il personaggio coinvolto con i Cambini. Induce ad accantonare tale ipotesi l'assenza del soprannome Pepi, peculiare per un nome così largamente diffuso nella Firenze quattrocentesca.
- 98 ASFi, *Mercanzia*, 1331, *Atti in cause ordinarie*, 1433, non numerato – «A di II di giannayo. Ad petitione di Iacopo di Pagolo e compagni lanaiuoli Lastayo, messo di detta corte raportò

aver a di 22 di decembre paxato richiesto Dello di [vacat] pintor alla casa et alla persona di una fanciulla, et heredi et heredità di Marco di Nofri | di Palla degli Strozi, alla casa et alla persona d'una donna con cedola perentoria ad udire sententia e condepnatione di spese, termini perentori, dire et opporre contra alis etc. Al nome d Dio amen. Noi Iacopo di Ceva da Visso, giudice et uffittiale predetto, sedente per tribunale come di contro, veduta una petitione et domanda dinanzi da noy data a di sey d'octobre per sudetto Iacopo e compagni, per la quale in officio domandò che il detto Dello sia condepnato a dar et pagare al detto Iacopo et compagni ducato uno, lire due, soldi sedici per mercatantia per lui a lloro vendita et data, et più a domandato a di quatro di novembre paxato che dicti et heredità di Marcho sieno per sentenza condepnati a dare et pagare al dicto Iacopo et compagni lire tre, soldi uno e denari tre per mercatantia a llui ancho per loro venuta e data come chiaro apparisce al libro rosso di detto Iacopo e compagni segnato D a c. 75., et vendita la detta petitione et le richieste et il dicto libro et veduta una ispetione e productione d'una fede da Roma ma<n>data contra all dicto Dello, et veduta la dicta fede et riceùto il giuramento da Domenico di Pagholo loro discepolo, e finalmente vedute le soprascritte richieste et contestanti di dicta corte, et tucto ciò che fu da vedere, il nome di Dio invocato per tribunale sedendo come di sopra per vigore del nostro officio et per ogni modo che meglio possiamo e dobiamo, pronuptiamo, sententiamo e dichiariamo e per nostra presente sententia i predicti, cioè: Dello di [vacat] dipintore ducati uno, lire due, soldi sedici per sorte e lire una, soldi nove per le spese. Heredi et heredità di Marcho di Nofri supradicto lire tre, soldi uno e denari tre per soldi, e soli diciotto piccioli per le spese, le quali cosse e tanto taxiamo a dare et pagare al dicto Iacopo le dicte quantità di sorte e spese describe ad piè de ciasschuno di loro, et ciasschuno di loro in questi scritti singula singulis referendo similmente cond(epniamo). Lata e data fuero le dicte sententie per lo dicto uffittiale et corte sedente per tribunale come di sopra, dell'anno 1433 indictoine duodecima a di a di due di genayo, presenti i testimoni chiamati et avuti ser Piero Calcagni et ser Iohanni Pagnizi notaio fiorentio et altri»: Lucidi, *Artisti*, cit., p. 221-222, doc. 13.

- 99 S. Tognetti, *Gli affari di Messer Palla Strozzi (e di suo padre Nofri). Imprenditoria e mecenatismo nella Firenze del primo Rinascimento*, in «Annali di Storia di Firenze», IV, 2009, pp. 7-86.
- 100 M. Sánchez Martínez, *Operaciones de los Peruzzi y Acciaiuoli en la Corona de Aragon durante el primer tercio del siglo XIV*, in *La investigacio'n de la historia hispa'nica del siglo XIV: problemas y cuestiones*, a cura di E. Sáez Sánchez, Barcellona 1973, pp. 285-312; E.S. Hunt, *The Medieval Super-Companies: A Study of the Peruzzi Company of Florence*, Cambridge 1994; M. E. Soldani, *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, Barcelona 2010, pp. 44-45.
- 101 Si rimanda al recente, prezioso volume di Elisa Maria Soldani dedicato alle dinamiche commerciali, economiche e sociali tra la città di Barcellona e i centri di Pisa e Firenze a cavallo tra Tre e Quattrocento: Soldani, *Uomini d'affari*, cit.

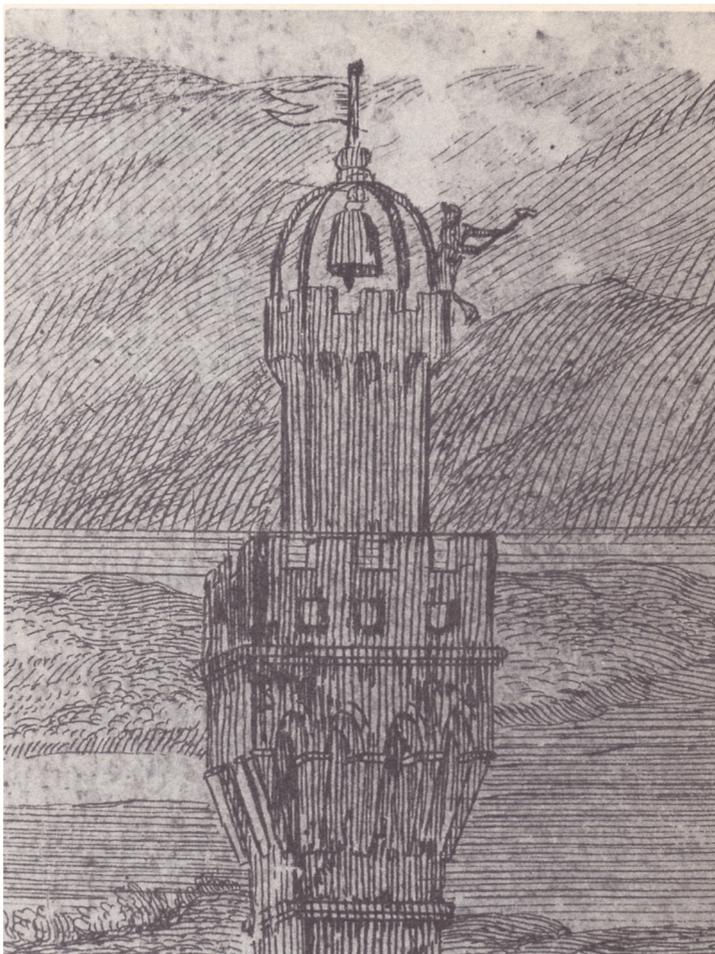


Fig. 1: Immagine della statua detta *Il Mangia* in una stampa del 1667, Siena, Archivio di Stato.  
L. Maccari, V. Serino (a cura di), *Il Mangia Ritrovato. Storia di una statua senese  
e del suo restauro*, Siena, 1997, p. 16.



Fig. 2: Sano di Pietro, *Predica di San Bernardino in Piazza del Campo*, ca. 1448, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 3: Dello Delli, *Incoronazione*, ca. 1421-1424, Firenze, Museo di Santa Maria Nuova.  
Foto: Fondazione Santa Maria Nuova.



Fig. 4: Bicci di Lorenzo, *Martino V consacra la chiesa di Sant'Egidio*, ca. 1424, Firenze, Museo di Santa Maria Nuova. Foto: Fondazione Santa Maria Nuova.



Fig. 5: Dello Delli, *Vir dolorum*, fronte, ca. 1421-1424, Londra, Victoria and Albert Museum.  
Foto: Victoria and Albert Museum



Fig. 6: Dello Delli, *Vir dolorum*, retro, ca. 1421-1424, Londra, Victoria and Albert Museum.  
Foto: Victoria and Albert Museum.



Fig. 7: Bicci di Lorenzo, *Quattro Dolenti ai piedi della croce*, ca. 1424-1426, Firenze, Santissima Annunziata.



Fig. 8: Ricostruzione grafica dell'antica cappella della Pietà alla Santissima Annunziata.  
A. Parronchi, *La probabile fonte Quattrocentesca della prima Pietà di Michelangelo*,  
in «Michelangelo», 9, 1974, p. 20.



Fig. 9: Dello Delli (?), *Vescovo o Dottore della chiesa*, ca. 1421-1424, collezione privata.



Fig. 10: Dello Delli (?), *Vescovo o Dottore della chiesa*, particolare, ca. 1421-1424, collezione privata.



Fig. 11: Dello Delli (?), *Vescovo o Dottore della chiesa*, particolare, ca. 1421-1424, collezione privata.



Fig. 12: Dello Delli (?), *Vescovo o Dottore della chiesa*, particolare, ca. 1421-1424, collezione privata.



Fig. 13: Dello Delli, *Calvario*, ca. 1421-1424, Careggi (Firenze), ex convento delle Oblate (già in Santa Maria Nuova).



Fig. 14: Paolo Schiavo, *Calvario*, post 1427, Stia, Oratorio di Santa Maria delle Grazie.



Fig. 15: Plastificatore fiorentino (Giuliano di Nofri?), *Madonna in trono col Bambino, angeli e profeti*, ca. 1415-1420, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (già Santa Maria Nuova).  
Foto: Polo Museale Fiorentino.



Fig. 16: Plastificatore fiorentino (Giuliano di Nofri?), *Madonna in trono col Bambino, angeli e profeti*, particolare, ca.1415-1420, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (già Santa Maria Nuova). Foto: Polo Museale Fiorentino



Fig. 17: Don Romualdo da Candeli (?), *Crocifisso*, ca. 1440-1445, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia. Foto di Paolo Giusti.

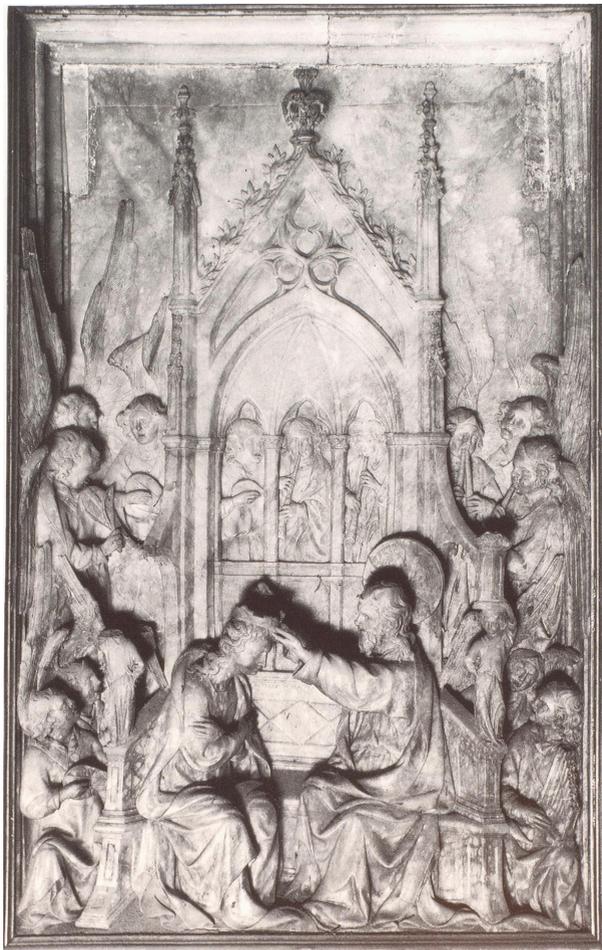


Fig. 18: Giuliano di Nofri, *Incoronazione della Vergine*, Valencia, cattedrale, cappella del Santo Calice.



Fig. 19: Giuliano di Nofri, *Incoronazione della Vergine*, Barcellona, Museo della cattedrale.