

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

1 - 2009

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO DI REDAZIONE

MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI, MONIA MANESCALCHI,
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

Sono accettati nella rivista contributi in italiano o in inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di un minimo di due referee, selezionati in base alla competenza specifica sui temi trattati.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

1 - 2009



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore responsabile: Maria Monica Donato
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009
<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it
ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

MARIA MONICA DONATO

Presentazione

Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne, a cura di MARIA MONICA DONATO

MARIA MONICA DONATO

Linee di lettura

I-XI

FABIO GUIDETTI

«*Quo nemo insolentius*». La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica

1-50

GIULIA BORDI

Un pictor, un magister e un'iscrizione 'enigmatica' nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo

51-76

MARIA LIDOVA

The artist's signature in Byzantium. Six icons by Ioannes Tohabi in Sinai monastery (11th-12th century)

77-98

CHIARA BERNAZZANI

Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza

99-136

ETTORE NAPIONE

I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento

137-172

ELISABETTA CIONI

Un calice inedito firmato da Goro di ser Neroccio per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro

Appendice: *Le firme di Goro di ser Neroccio*, di STEFANO RICCONI

173-212

GIAMPAOLO ERMINI

La firma originale dell'Alunno sul polittico di Cagli e una probabile retrodatazione

213-224

TAKUMA ITO

Sottoscrizioni nelle vetrate toscane del Trecento e del Quattrocento

225-262

STEFANO RINALDI

Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?

263-306

Forme e significati della 'firma' d'artista.
Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne

a cura di
MARIA MONICA DONATO

SOTTOSCRIZIONI NELLE VETRATE TOSCANE DEL TRECENTO E DEL QUATTROCENTO

TAKUMA ITO

Introduzione

La prima fase della diffusione dell'arte della vetrata in Italia si svolse sotto una forte influenza transalpina, come mostra, per esempio, il caso delle finestre più antiche nella Basilica di San Francesco ad Assisi. Nel corso del Trecento e del Quattrocento, tuttavia, crebbe l'importanza delle maestranze locali, soprattutto in Toscana. Uno dei centri nei quali si verificò un maggiore sviluppo fu Firenze, con i grandi cantieri di Santa Croce, della Cattedrale e di altri edifici religiosi¹. I maestri che vi lavoravano erano in gran parte fiorentini o provenienti da altre città toscane, mentre gli stranieri si fecero progressivamente meno numerosi. Un'eccezione importante è rappresentata da Niccolò di Pietro Tedesco, attivo tra la fine del XIV secolo e l'inizio del successivo, che tuttavia era stabilmente domiciliato a Firenze².

Questo studio è stato originariamente presentato e discusso nell'ambito del seminario di Storia dell'arte medievale diretto da Maria Monica Donato presso la Scuola Normale Superiore, nell'anno accademico 2005-2006. Ulteriori aspetti sono stati sviluppati lavorando alla mia tesi di perfezionamento, discussa nel settembre del 2007 presso la medesima Scuola. Desidero ringraziare quanti mi hanno aiutato, in particolare Maria Monica Donato e Massimo Ferretti. Sono grato anche a Luigi Cerantola, che ha rivisto l'italiano del testo. Il lavoro è uno dei risultati della mia *postdoctoral fellowship* presso la Japan Society for the Promotion of Science.

- ¹ Per le vetrate fiorentine è ancora fondamentale il lavoro di H. VAN STRAELEN, *Studien zur Florentiner Glasmalerei des Trecento und Quattrocento*, Wattenscheid 1938 (diss. Münster, Westfälischen Wilhelms-Universität, 1931). Utili anche le descrizioni contenute in W. PAATZ, E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 voll., Frankfurt am Main 1940-1954. Per le iscrizioni nell'arte fiorentina del Rinascimento: D.A. COVI, *The inscription in fifteenth century Florentine painting*, 2 voll., New York 1986. Per le firme nelle vetrate medievali: F. PERROT, *La signature des peintres verriers*, «Revue de l'Art», 26, 1974, pp. 38-45; F. DELL'ACQUA, *Gerlachus: l'arte della vetrata*, in *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 56-63.
- ² Le opere di Niccolò di Pietro Tedesco sono conservate nella Cattedrale e in Orsanmichele; si vedano *Il Duomo di Firenze: documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'opera*, 2 voll., a cura di G. Poggi, ed. anast. con note a cura di M. Haines,

La crescente presenza di maestranze locali è un fenomeno che si riscontra anche in altre città toscane, come Pisa e Siena.

Tutte le opere prese in considerazione in questo lavoro furono realizzate tra Trecento e Quattrocento da artefici locali, in un'area compresa tra Firenze, Prato e Lucca, e sono accomunate dal fatto di essere sottoscritte dai loro autori. I termini cronologici, culturali e geografici stabiliti per questo studio sono in qualche modo arbitrari, ed ovviamente anche quanto qui viene escluso merita altrettanta attenzione. Gli estremi cronologici sono rappresentati rispettivamente dalla più antica vetrata toscana firmata, che si conserva nella cappella Bardi dedicata a San Luigi, in Santa Croce a Firenze (1332-1335 ca), e da quella della cappella Inghirami nella pieve di Santo Stefano, ora Cattedrale, a Prato (1508-1509). Nei decenni successivi alla realizzazione di quest'ultima, l'arte della vetrata conobbe, in ambiente fiorentino, una sensibile evoluzione, dovuta all'arrivo di Guillaume de Marcillat e di altri maestri transalpini. Ciò nonostante si continuarono a realizzare opere radicate nella tradizione locale, come la vetrata della finestra centrale della facciata di San Paolino a Lucca, dov'è rappresentato *San Donato in trono*.

Lo studio delle sottoscrizioni nelle vetrate fiorentine, e più in generale toscane, tra Trecento e Quattrocento, può forse apportare un contributo alla recente discussione intorno alla collaborazione tra maestri vetrai e pittori. Gli articolati processi di produzione di queste opere, infatti, richiedevano spesso l'intervento di artefici dalle competenze diversificate. Questo fenomeno è ben documentato in Toscana, dove i maestri vetrai realizzarono molti lavori collaborando per lo più con pittori, ma, occasionalmente, anche con orafi e scultori.

La discussione nell'ambito della storiografia tradizionale, rappresentata *in primis* dagli interventi di Giuseppe Marchini, tende a insistere soprattutto sul ruolo avuto dai pittori, tralasciando spesso quello dei maestri vetrai. Recentemente, questa tendenza è stata messa in discussione, soprattutto da parte di studiosi non italiani quali Renée Burnam e Nancy Thompson³,

Firenze 1988, I, pp. LXXVIII-LXXXIII, 85-112 (ed. or. 1909) e *Orsanmichele a Firenze*, 2 voll., a cura di D. Finiello Zervas, Modena 1996, I, pp. 495-536.

³ Si vedano: R.K. BURNAM, *The stained glass windows of the oratory of Orsanmichele in Florence, Italy*, 2 voll., Ann Arbor 1988 (diss. Syracuse University 1988); EAD., *Le vetrate del Duomo di Pisa*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 13, 2002; N.M.

che hanno valorizzato l'autonomia dell'arte della vetrata e dei maestri vetrai. Per comprendere più a fondo la relazione tra pittori e maestri vetrai è necessario, naturalmente, affrontare separatamente i singoli casi, ma un'analisi delle firme può risultare di non poca utilità, in primo luogo perché esse costituiscono una testimonianza stringente del coinvolgimento dei maestri nella realizzazione delle opere.

1. Le sottoscrizioni

Diamo di seguito, per iniziare, l'elenco delle vetrate firmate a noi note in Toscana fra il Trecento e l'inizio del Cinquecento.

1. Finestra nella parete di sinistra della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze: fra' Gherardino Pillecti e fra' Ubaldo *de vitro* da Firenze, 1332-1335 ca. 1a, b

Nella cappella Bardi sono collocate due finestre, una nella parete di fondo e l'altra in quella di sinistra (ovest); in quest'ultima si trovano due iscrizioni: HOC OPU(S) FECIT F // RATER UBALDU(S) DE VITRO / ET FRATER GHERARD // INU(S) PILLECTI D(E) FLORE(N)TIA e HOC OPU(S) F // ECIT FRA // TER GHE // RARDI // NU(S) PILLEC(TI) / ET F(RATE)R UBAL // DU(S) DE VI // TRO DE // FLOR // ENTIA. Come vedremo l'iscrizione a sinistra, dove il nome di fra' Ubaldo compare per primo, può essere frutto di un rifacimento posteriore, così come gran parte di quella a destra⁴. Su questi due maestri non abbiamo altre notizie.

2. Ultima finestra nella navata meridionale della Cattedrale di Firenze: Leonardo di Simone, 1394. 2

La firma si trova nella fascia inferiore della finestra, e va letta: D(OMINUS) LEONAR(DUS) SIMON(IS) // D(E) FLOR(ENTIA) ME F(ECIT) 1394. I documenti conservati presso l'Opera del Duomo confermano come l'autore di questa vetrata sia il monaco vallombrosano Leonardo di Simone⁵.

THOMPSON, *The fourteenth-century stained glass of Santa Croce in Florence*, Ann Arbor 2002 (diss. Indiana University 1999).

⁴ *Ibid.*, p. 202. Per queste firme cfr. anche A. LADIS, *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia-London 1982, pp. 132-135.

⁵ Per questa e le altre vetrate di Leonardo di Simone nella Cattedrale di Firenze, rimane fondamentale *Il Duomo di Firenze*, pp. LXXVIII-LXXX, 85-97.

3 2bis. Penultima finestra nella navata meridionale della Cattedrale di Firenze: Leonardo di Simone, 1394.

Anche per questa finestra, come per quella contigua che abbiamo appena menzionato, i documenti attestano l'operato di Leonardo di Simone⁶. L'iscrizione collocata nella fascia inferiore a sinistra è mutila e si legge solo: S G // [·] // E // O // [·] // + A // O [·] // D / [·] // [·] // M // E FE // [C] // IE // [·] E // [·] A. La seconda riga di quest'iscrizione è generalmente considerata come parte della firma del monaco⁷; la prima, invece, potrebbe identificare la figura mutila soprastante, per la quale è stato suggerito il nome di san Bernardo degli Uberti⁸. Il nome di quest'ultimo, tuttavia, non corrisponde al testo dell'iscrizione. Nel pannello a destra, invece, la scritta sembra stranamente composta da due legende identificative, e vi si legge: S + // [·] // NA // R // ENT // + // N // / S // K // A // TE // RI // NA. Certamente la riga inferiore individua santa Caterina d'Alessandria, rappresentata sopra con l'inconfondibile attributo della ruota dentata.

È innegabile, del resto, che ricollocamenti e rifacimenti erronei delle tessere si siano verificati durante i restauri passati, che ebbero inizio già nel corso del Quattrocento⁹. L'iscrizione identificativa di santa Caterina sembrerebbe in una collocazione più appropriata se si trovasse subito sotto la figura, ovvero nella prima riga a destra; mentre per la presunta firma, ME FE[C]IE [·]E[·]A (un rifacimento improprio di ME FECIT e altre lettere?), si direbbe più logico un posizionamento nella seconda riga nel pannello a destra, con il nome dell'autore in quello a sinistra. Per proporre un'ipotesi convincente, tuttavia, sarebbe necessaria una migliore conoscenza delle

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. G. MARCHINI, *Prefazione*, in *Il trattato di Antonio da Pisa sulla fabbricazione delle vetrate artistiche (secolo XIV)*, a cura di S. Pezzella, Perugia 1976, pp. 7-14: 7-10.

⁸ Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Le vetrate*, in *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, 2 voll., a cura di F. Gurrieri, C. Acidini Luchinat, Firenze, 1994-1995, II, 1995, pp. 273-301: 277. Non mi pare che, tuttavia, questo monaco sia necessariamente un vescovo come sostenuto dalla studiosa; lo si confronti, per esempio, con la figura di sant'Antonio Abate nella finestra contigua dello stesso maestro vetraio. Sono piuttosto propenso a riconoscervi san Giovanni Gualberto, che tiene un piccolo crocifisso e un bastone a forma di T (come quello di sant'Antonio), tutti e due nella mano destra, benché anche in questo caso l'immagine non corrisponda all'iscrizione sottostante.

⁹ *Il Duomo di Firenze*, pp. LXXXIX-XC, 158-171. Per i restauri moderni: M. DEL NUNZIO, *Toscana-Firenze, Cattedrale 14. Santi entro baldacchini*, in *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane, Corpus Vitrearum Medii Aevi: Italia* <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regione/indice_per_regioni.htm> (2000).

condizioni della vetrata, ed è auspicabile la pubblicazione della mappatura delle integrazioni dei precedenti restauri, realizzata in occasione dell'ultimo intervento (1992)¹⁰, che non ho avuto modo di consultare.

Leonardo di Simone realizzò anche la penultima finestra della navata settentrionale nella medesima Cattedrale, quelle nella sagrestia di Santa Maria Novella e varie altre, ora perdute¹¹.

3. Ultima finestra della navata settentrionale della Cattedrale di Firenze: Antonio da Pisa (?), 1395. 4

La sottoscrizione, posta alla base dei due riquadri entro una cornice a nastro, è mutila per la prima parte del testo e difficilmente ricostruibile. Nel pannello di sinistra si leggono, infatti, solo le tracce di poche lettere: +// [- - -] // [- - -] // [- - -]//+GI, mentre in quello di destra la formula di chiusura, ME FECIT, è integra.

Dai documenti si apprende che questa finestra venne dapprima allogata a Niccolò di Pietro Tedesco; poi, abbandonata da quest'ultimo, fu portata a compimento da Antonio da Pisa. Antonio è ritenuto l'autore di un trattato sull'arte vetraria, la cui unica copia si conserva presso la biblioteca del Sacro Convento di Assisi, e va probabilmente identificato con Antonio di Ciomeo, attivo a Pisa intorno al 1400, del quale non si conoscono opere certe¹².

4. Finestra nella seconda cappella a sinistra della tribuna orientale della Cattedrale di Firenze: Angelo di Lippo, 1439-1442. 5

La sottoscrizione, posta in basso al centro, a cavallo dei due riquadri che contengono la raffigurazione dei santi, va letta: ANGELUS // LIPPI FECIT. Angelo di Lippo fu autore di varie finestre nelle tribune e nel tamburo nella Cattedrale di Firenze¹³.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Si veda per esempio la lettera inviata dal maestro vetraio a Francesco Datini a Prato (LAPO MAZZEI, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV: con altre lettere e documenti*, a cura di C. Guasti, 2 voll., Firenze 1880, II, pp. 387-392).

¹² Per il trattato e il suo autore cfr. *Vetrate: arte e restauro. Dal trattato di Antonio da Pisa alle nuove tecnologie di restauro*, a cura di G. Mecozzi, Cinisello Balsamo 1991; *Antoine de Pise: l'art du vitrail vers 1400*, sous la dir. scientifique de C. Lautier, D. Sandron, Paris 2008.

¹³ *Il Duomo di Firenze*, pp. LXXXIII-XCIII, 112-171.

6a 5. Finestra centrale dell'abside della Cattedrale di Lucca: Pandolfo di Ugolino da Pisa, 1485.

6b Nell'abside della Cattedrale di Lucca si trovano tre finestre. La sottoscrizione si trova nel riquadro inferiore di quella centrale, e vi si legge: PAN//DOLF//O DI // D(OMIN)O U//GULINO // DA // PISA // MI FE//[CE]// I(N) // LUCHA // A DÌ //P(RIM)O // SETENBR//E // 1485. Inoltre, nel bordo della finestra di sinistra, nell'angolo in basso a sinistra, si legge il nome abbreviato PA(N), per «Pandolfo».

Pandolfo di Ugolino iniziò la sua carriera a Pisa, ma, emarginato in sostanza dalla famiglia fiorentina dei Della Scarperia, che vi ottenne il monopolio nella produzione di vetrate, trasferì la sua bottega a Lucca. Allo stato attuale degli studi non conosciamo altre sue opere¹⁴.

7a 6. Finestra attualmente collocata nella cappella Inghirami della pieve di Santo Stefano a Prato (ora Cattedrale), originariamente nella cappella dell'Assunta: fra' Paolo di Mariotto da Gambassi, 1508-1509.

7b L'iscrizione è disposta all'interno del nimbo di san Giuseppe, nella scena della *Natività*, e va letta: FRATES // PAUL//US // OC OPUS. I frati gesuati di Firenze, residenti nel convento di San Giusto fuori le mura, eseguirono numerose opere tra la seconda metà del Quattrocento e il Cinquecento, non solo in Firenze, ma anche in altre città soggette al suo dominio¹⁵.

C'è chi sostiene, infine, che nella vetrata della cappella di Filippo Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, sempre opera dei frati gesuati, sia 'nascosta' la firma del pittore Filippino Lippi, fra le lettere ornamentali inserite nel bordo del mantello della Vergine¹⁶; questo tipo di ornamenti a

¹⁴ Per la vetrata di Lucca e Pandolfo di Ugolino cfr. il recente *Le vetrate quattrocentesche della Cattedrale di Lucca*, Lucca 2007, a cura di A. d'Aniello, M.T. Filieri, Lucca 2007.

¹⁵ Per l'attività dei frati gesuati cfr. T. ITO, 'Perujino fu' stendogurasu: 1500 nen zengo no jezuatikai shudoshi kobo to firentse no gaka tachi [Le vetrate alla maniera peruginesca: la bottega dei frati gesuati e i pittori a Firenze intorno al 1500], «Bijutsushi. Journal of the Japan Art History Society», 166, 2009, pp. 250-265.

¹⁶ E. BORSOOK, *Documents for Filippo Strozzi's chapel in Santa Maria Novella and other related papers*, «The Burlington Magazine», 112, 1970, pp. 737-746, 800-804: 745. L'opinione non è condivisa da G. MARCHINI, *Un restauro*, «Antichità viva», 12/5, 1973, pp. 3-6: 5, nota 5, P. ZAMBRANO, J. KATZ NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004, p. 584, e M. FERRETTI, *Dopo il restauro: precisazioni e conferme*, in *Le vetrate quattrocentesche*, pp. 9-37: 18, nota 31. Solo F. Martin (*Domenico del Ghirlandaio delineavit? Osservazioni sulle vetrate della Cappella Tornabuoni*, in *Domenico Ghirlandaio: 1449-1494*, atti del convegno [Firenze 1994], a cura di W. Prinz, M. Seidel, Firenze 1996, pp. 118-140: 129) si mostra favorevole a tale proposta.

pseudo-lettere, tuttavia, era frequente nelle vetrate della seconda metà del Quattrocento, e tale interpretazione mi sembra forzata.

2. Aspetto formale

Le firme sopra elencate mostrano caratteristiche assai eterogenee dal punto di vista grafico. Le sottoscrizioni nella cappella Bardi in Santa Croce sono realizzate in una gotica che alterna lettere maiuscole e minuscole, eseguite con terminazioni ornamentali; le due iscrizioni di Leonardo di Simone sono in una minuscola gotica con le curve spezzate, eseguita, tuttavia, in modo piuttosto diverso nei due testi. Tale tipologia grafica, comunque, si differenzia decisamente da quelle impiegate nelle altre epigrafi menzionate, che sono eseguite, rispettivamente, in una maiuscola gotica tondeggiante, in una capitale squadrata, in una maiuscola gotica ornata e in una capitale umanistica.

Le quattro firme (ovvero cinque, se si considera come tale l'iscrizione frammentaria alla fig. 3) risalenti all'arco di tempo tra la fine del Trecento e il penultimo decennio del Quattrocento presentano, nondimeno, alcuni elementi comuni: si trovano nella fascia inferiore dei riquadri, in uno spazio grafico delimitato da una cornice, e sono eseguite su vetro giallo, graffiando lo strato di *grisaille* di colore scuro uniformemente steso su di esso. Questa tecnica – per così dire ‘per via di levare’ – è descritta dettagliatamente anche da Cennino Cennini, che dedica un capitolo del suo *Libro dell'arte* alla collaborazione del pittore con i maestri vetrai:

Tu puoi lavorare sopra i detti vetri drappi di seta, vidigare e paliare e far lettere, cioè champeggiando de' detto cholore e poi grattare, sì cchome fai in tavola. Ài un vantaggio: che non ti bisogna dare altro champo, ché truovi vetro d'ogni cholore¹⁷.

¹⁷ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003, cap. CLXXI, pp. 191-192. Una descrizione simile si trova anche nel trattato di Teofilo (THEOPHILUS, *The various arts*, ed. by C.R. Dodwell, London 1961, p. 49) e in quello scritto da un maestro vetraio senese del Quattrocento (*Antoine de Pise*, p. 325; A. LISINI, *De la pratica di comporre finestre a vetri colorati: trattatello del secolo XV*, Siena 1885). Questa tecnica è discussa largamente in E. CASTELNUOVO, *Vetrate medievali: officine, tecniche, maestri*, Torino 1994, pp. 56-59.

2-6b Il maestro vetraio, o il pittore, poteva infatti scegliere «ogni colore» per le tessere sulle quali applicare lo strato di *grisaille*, ma nelle firme appena citate è privilegiato il giallo. Tale scelta deriva chiaramente dall'intenzione di imitare le lettere dorate. Nella carpenteria dei polittici del Trecento e del Quattrocento, fasce o listelli orizzontali posti al di sotto dei pannelli principali ospitano spesso iscrizioni; questo spazio è di solito dipinto in un colore scuro, sul quale si stagliano le iscrizioni in lettere dorate: così è eseguita, per esempio, la firma di Gentile da Fabriano nell'*Adorazione dei Magi* della Galleria degli Uffizi. In alcune pitture, invece, iscrizioni di lettere dorate su fondo scuro sono inserite nella scena principale, come parte della figurazione: un esempio è rappresentato dalla firma nella pala di Santa Lucia de' Magnoli, nell'alzato del basamento sotto la Madonna assisa col Figlio.

6a Dato il precario stato di conservazione, non è sempre chiaro se le nostre firme su vetro furono concepite come elemento inserito nell'immagine centrale o come parte della 'struttura periferica', ossia del bordo decorativo. Quest'ambiguità, peraltro, non fu evitata, ma fu invece sfruttata in modo funzionale alla raffigurazione nella vetrata della Cattedrale di Lucca. Nella seconda metà del Quattrocento, il riquadro inferiore delle finestre rettangolari venne frequentemente riservato alla rappresentazione degli elementi araldici; questo riquadro assumeva, allo stesso tempo, anche la funzione di basamento su cui collocare i personaggi della sezione principale. Esempi tipici sono la vetrata con i *Santi Cosma e Damiano* nella cappella dei Medici in Santa Croce a Firenze, o, nella medesima chiesa, 8 quella con *Sant'Andrea* nella cappella dei Pazzi. In quest'ultima, i piedi del santo sporgono lievemente dall'orlo del piano su cui posano, suggerendo così illusionisticamente l'occupazione di uno spazio reale: gli elementi araldici, pur facendo parte della struttura periferica, si trovano in tal modo a partecipare alla figurazione principale. Un espediente simile si registra nel pannello della Cattedrale, nel quale, oltre agli elementi araldici, troviamo anche la sottoscrizione.

1a, b Le due firme più antiche, quelle nella cappella Bardi in Santa Croce, d'altro canto, si trovano al di sotto delle due figure di santi, che occupano – allo stato attuale – il registro mediano di una bifora, mentre quello inferiore è costituito da altri due santi a mezzo busto. Oltre a questa collocazione inusuale, su cui ci soffermeremo più avanti, è da notare la peculiarità della formulazione dei testi iscritti. In ognuna delle due iscrizioni compaiono i

nomi di entrambi i maestri vetrai, ma in ordine differente: a sinistra il nome di fra' Ubaldo precede quello di fra' Gherardino, mentre a destra avviene il contrario.

Secondo Nancy Thompson, tuttavia, l'iscrizione a sinistra è un rifacimento posteriore. Gli elementi grafici appaiono infatti leggermente diversi rispetto all'altra iscrizione, e lo stato di conservazione sembra migliore. Anche l'iscrizione a destra, peraltro, non è immune da rifacimenti. Nella fotografia pubblicata dalla Thompson, probabilmente databile, a suo parere, agli anni Venti del Novecento¹⁸, non compare infatti la tessera corrispondente alla porzione all'estrema sinistra, con HOC OPU(S) F nella prima riga e, nella seconda, ET F(RATE)R UBAL, e lo spazio corrispondente è occupato da due tessere, a quanto pare, trasparenti. Nella stessa fotografia è già presente, invece, l'iscrizione a sinistra, ritenuta dalla studiosa rifacimento moderno: in base a quest'ultima, dunque, è stata completata la parte mancante dell'iscrizione a destra in occasione di un altro restauro, probabilmente quello realizzato dopo la seconda guerra mondiale. La Thompson ritiene, inoltre, che anche la seconda e la terza tessera della stessa iscrizione – ECIT FRATER GHE (prima riga); DU(S) DE VITRO DE (seconda riga) – siano frutto di un rifacimento moderno. Nella medesima fotografia, infatti, questa parte è costituita da un'unica tessera recante un'iscrizione, anche se non possiamo stabilire se questa sia identica a quella attuale, divisa in due lastre. Le due tessere a destra, giudicate dalla studiosa le uniche originali, si presentano attualmente in condizioni peggiori, il che può rafforzare la tesi sostenuta dall'autrice.

Riassumendo, quindi, l'iscrizione a sinistra può essere interamente frutto di un rifacimento moderno, eseguito non più tardi dell'inizio del Novecento; quella a destra è invece in parte originale, con la tessera all'estrema sinistra rifatta verosimilmente dopo la seconda guerra mondiale e le due contigue in un periodo che può essere precedente, ma comunque moderno. In mancanza di testimonianze e informazioni sistematiche sui restauri e lo stato di conservazione, non possiamo offrire una conclusione definitiva in questa sede, ma la questione dovrà sicuramente essere ripresa quando si avrà la possibilità di esaminare l'opera da vicino. Non sappiamo, infine,

¹⁸ THOMPSON, *The fourteenth-century*, p. 283, fig. 1a. Per i restauri cfr. *ibid.*, pp. 182-200, 202-204; PAATZ, PAATZ, *Die Kirchen*, I, 1940, p. 547.

se i rifacimenti riflettano in qualche modo l'iscrizione originale perduta, o in parte immaginata: nella bibliografia più antica, le iscrizioni non sono riportate in maniera univoca¹⁹.

Ci si deve chiedere, intanto, se la collocazione delle iscrizioni nel registro mediano sia originale, dato che vi sono stati verosimilmente uno o più rifacimenti, che comportarono anche drastici spostamenti dei pannelli. Per valutare questo problema, vale la pena di esaminare l'altra finestra presente nella parete settentrionale della medesima cappella. Essa, analogamente a quella in esame, ha due luci, ognuna delle quali contiene due santi in piedi a figura intera. Nelle lunette in alto si trovano attualmente la figura di Cristo a sinistra e quella della Vergine a destra. La parte inferiore della vetrata, tuttavia, era murata fino all'inizio del Novecento; in epoca manierista e barocca, infatti, la costruzione di nuovi altari molto sviluppati in altezza provocò la distruzione parziale o totale di alcune vetrate. Così è andata perduta anche questa parte della vetrata in questione: i due santi in basso e la parte inferiore dei due soprastanti sono frutto di un'integrazione moderna, operata da Ulisse De Matteis. Inoltre, come indica Andrew Ladis, è probabile che la posizione originaria delle lunette di Cristo e della Vergine fosse inversa rispetto all'attuale²⁰. Una simile operazione potrebbe essere stata effettuata anche nel caso della finestra con le iscrizioni che stiamo considerando. La citata fotografia degli anni Venti presenta una disposizione dei pannelli identica a quella attuale, ma quella conservata presso il Gabinetto fotografico della Soprintendenza di Firenze, pubblicata anche dal Ladis nella sua monografia su Taddeo Gaddi²¹, mostra i due santi a mezzo busto subito sotto le lunette, mentre allo stato attuale essi occupano la zona inferiore. Quest'ultima fotografia venne scattata probabilmente nel periodo post-bellico, in seguito alla rimozione della vetrata per la salvaguardia²².

¹⁹ Cfr. L.A. OTTIN, *Le vitrail: son histoire, ses manifestation à travers les âges et les peuples*, Paris 1896, p. 259: «HOC OPVS FECIT UBALDO DE VITRO» e «FRATER GHERARDI DU PILLECTI O FLORENTI»; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, V. *La pittura del Trecento e le sue origini*, 1907, p. 1084: «hoc opus fecit Ubaldo de Vitro» e «frater Gherardi de Pillectio Florenti»; VAN STRAELEN, *Studien*, p. 18: «hoc opus fecit frater Ubaldu de vitro frater Gherardi» e «fecit frater Gherardus Pilactis».

²⁰ LADIS, *Taddeo Gaddi*, p. 133, nota 1.

²¹ *Ibid.*, p. 133, fig. 10b-1.

²² È possibile che tale operazione fosse stata effettuata dalla vetreria Toller, che in quegli anni operò un gran numero di restauri sulle vetrate fiorentine.

Le due firme, peraltro, presentano alcune differenze rispetto a quelle posteriori. Le lettere sono di colore scuro su fondo bianco, e la frase dell'iscrizione è più lunga ed esplicitiva. Come ha indicato Dario Covi per la pittura, nel Quattrocento le firme e le iscrizioni in genere tendono a una maggiore concisione rispetto al Trecento²³, osservazione da ritenere valida anche per la vetrata. Inoltre, fra' Ubaldo (e anche fra' Gherardino?) si dichiarava fiorentino: indicare la propria origine in un'opera destinata alla città natale era usanza rara, anche a Firenze²⁴. Molte delle caratteristiche della firma nella vetrata di Santa Croce coincidono peraltro con quelle riscontrabili in altre sottoscrizioni eseguite negli stessi anni su opere di diversa natura.

È molto probabile che in origine ci siano state più firme su vetro di quante ne sono sopravvissute. Le sottoscrizioni dei maestri vetrai, collocate nel riquadro inferiore, riservato spesso a stemmi ed elementi decorativi, rimasero esposte più di altre parti ai rischi di danni. Due delle tre firme nella Cattedrale di Firenze – quella della penultima finestra della navata laterale meridionale e quella dell'ultima finestra della navata opposta – risultano infatti quasi illeggibili a causa degli interventi posteriori. Grazie a fonti scritte, inoltre, si ha notizia di una sottoscrizione del maestro vetraio Alessandro Agolanti, risalente all'ultimo decennio del Quattrocento, che si trovava nel pannello inferiore della finestra centrale della cappella maggiore di Santa Maria Novella, ma venne distrutta e sostituita con vetri bianchi, probabilmente per dare maggior luminosità alla cappella²⁵. E' presumibile, insomma, che molte firme siano andate

3
4

²³ Covi, *The inscription*, pp. 44-56.

²⁴ Questo aspetto mi è stato indicato da Maria Monica Donato, che ringrazio vivamente.

²⁵ Le informazioni su questa firma trasmesse dalle fonti non sono sempre concordi. J. Wood Brown (*The Dominican church of Santa Maria Novella at Florence: a historical, architectural, and artistic study*, Edinburgh 1902, p. 131) scrive che la finestra «bears the following inscription: – 'Opus Alexandri Florentini MCCCCXCI'» (il corsivo è mio); stando a questa descrizione, la firma sarebbe stata ancora *in situ*. Pochi anni dopo, tuttavia, V. Chiaroni (*La cappella de' Tornabuoni in S. Maria Novella*, «Rivista fiorentina», 1/3, 1908, pp. 15-19; 1/4, 1908, pp. 7-19: 18) scrive: «[...] a pie' dell'invetriata di mezzo e sotto il vetro ove era riprodotta l'arme dei Tornabuoni, che fu poi tolta per dare maggior luce alla cappella, vedevasi scolpita, ancora nel 1600, la seguente iscrizione: OPUS ALEXANDRI FLORENTINI MCCCCXCI»; Chiaroni indica come fonte un manoscritto seicentesco di fra' Niccolò Sermartelli, e sembra che la rimozione del pannello sia stata condotta in un tempo lontano. Modesto Biliotti (*Chronica pulcherrimae aedis magnique coenobii S. Mariae cognomento Novellae florentinae civitatis*, «Analecta Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum», 23, 1915, pp. 41-57, 116-122,

perdute a seguito di sconsiderati rifacimenti e di distruzioni, senza aver attirato alcuna attenzione.

7a, b Rispetto alla prassi di collocare le sottoscrizioni nella zona inferiore della vetrata fa eccezione la scena della *Natività* nella pieve di Santo Stefano di Prato. Quest'opera, realizzata nel primo decennio del Cinquecento, occupa attualmente il registro mediano della vetrata nella parete di fondo della cappella Inghirami, ma in origine costituiva, come vedremo più avanti, la lunetta a sesto acuto di un'altra finestra.

8 Nel corso del Quattrocento, in pittura, l'uso di inserire le iscrizioni nei nimbi si fece gradualmente meno frequente, e verso la fine del secolo – quando i nimbi non avevano più l'aspetto di un disco solido, ma erano raffigurati come trasparenti o come raggi di luce – questo tipo di iscrizioni sostanzialmente scomparve²⁶; la firma di Paolo di Mariotto costituisce un raro caso di persistenza di questa tipologia. La decorazione dei nimbi nelle vetrate tra tardo Quattrocento e inizio Cinquecento si differenzia in effetti da quella comune in pittura: nella vetrata, essi mantengono la forma rigida di un disco solido rappresentato senza scorcio, e al loro interno vengono spesso incise pseudo-lettere orientali. Fu forse questa tradizione a indurre fra' Paolo a concepire l'idea di utilizzare il nimbo come spazio per la sottoscrizione nella sua opera a Prato.

9 Gli pseudo-caratteri orientali erano frequentemente impiegati già nella pittura del Trecento per la decorazione del bordo delle vesti e dei nimbi²⁷. Per quanto riguarda la vetrata – non sappiamo perché – l'uso di questo tipo di lettere pseudo-orientali nei nimbi conobbe un incremento solo nella seconda metà del Quattrocento, e venne rapidamente a costituire una parte essenziale del repertorio decorativo dei maestri vetrai. A dimostrazione di questo cambiamento, un esempio efficace è quello della vetrata sopra l'arco di accesso alla cappella centrale della tribuna di Santo Stefano (o della

168-186, 238-251, 308-316, 383-395: p. 51 [ed. or. 1568]) riporta la data del 1481, che è forse semplicemente errore per 1491. Le informazioni offerte dalle fonti antiche sono riassunte in MARTIN, *Domenico del Ghirlandaio*, pp. 125-126, 138, nota 48. Secondo Martin, inoltre, quando l'iscrizione venne letta, dalla cifra indicante l'anno dovevano essere cadute alcune *I* finali per il distacco della *grisaille*, e tale cifra poteva essere originariamente compresa tra il 1491 (MCCCCXCI) e il 1494 (MCCCCXCIII).

²⁶ COVI, *The inscription*, p. 205.

²⁷ *Ibid.*, pp. 141-149. Si veda inoltre S.D.T. SPITTLE, *Cufic lettering in Christian art*, «The Archaeological Journal», 111, 1954, pp. 138-152, in part. 148.

Croce) in Santa Maria del Fiore, raffigurante quattro personaggi dell'Antico Testamento. La vetrata apparteneva ad un gruppo realizzato da maestri diversi su disegni di Ghiberti, per lo più tra il quarto e il quinto decennio del Quattrocento; tuttavia, come è stato indicato da Giuseppe Marchini e più recentemente da Andrea De Marchi, i due personaggi rappresentati sul suo lato destro, uno nell'ordine superiore e l'altro in quello inferiore, presentano uno stile pittorico più aggiornato, simile a quello di Alesso Baldovinetti²⁸. Oltre alla rappresentazione fisionomica, differente da quella delle altre figure nella stessa finestra, è diversa la decorazione a pseudo-lettere nei nimbi, rispetto sia a quella degli altri due personaggi della medesima finestra, sia a quella presente nelle altre eseguite nell'ambito dello stesso progetto, con una più semplice decorazione a raggiera. Controllando i documenti riguardanti l'Opera del Duomo di Firenze, si apprende che la vetrata era stata parzialmente rifatta nel 1494 da Alessandro di Giovanni Agolanti, al costo di 12 lire per braccio quadrato. Il maestro vetraio dovette ricevere almeno «fl. XV l. auri in auro». La parte da lui rifatta, quindi, non doveva essere circoscritta e comprendeva sicuramente i due personaggi in questione²⁹.

3. I maestri

Il fatto che la maggior parte delle firme su vetro appartenga a maestri vetrai non è sorprendente, se si considera che erano questi – quasi sempre – i titolari delle commissioni delle vetrate. A loro spettava il compito di trattare con il committente le varie condizioni, quali il prezzo, le modalità di pagamento e il termine di consegna. Il già ricordato trattato del maestro vetraio Antonio da Pisa riserva infatti un ampio spazio alla gestione della bottega, al «modo de pagarse», ovvero ai prezzi da stabilire per le singole opere³⁰. Generalmente, le altre maestranze coinvolte nella produzione

²⁸ G. MARCHINI, *Le vetrate italiane*, Milano 1956² (ed. or. 1955), pp. 43, 230, nota 59. L'opinione di Andrea De Marchi è riferita e condivisa in R. BARTALINI, *Alesso Baldovinetti (1425 circa-1499)*, in *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà di Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1990), a cura di L. Bellosi, Milano 1990, pp. 159-163: 163.

²⁹ *Il Duomo di Firenze*, p. 165, doc. 844.

³⁰ *Vetrate: arte e restauro*, p. 65.

delle vetrate non partecipavano alla contrattazione con il committente: i riferimenti all'artista che doveva fornire il disegno non erano frequenti, e ancora meno quelli che riguardavano l'esecutore della *grisaille*.

I maestri che lasciarono le loro firme nelle opere qui considerate erano tutti toscani. Come abbiamo già accennato, nel corso dei secoli XIII e XIV i maestri locali sembrano sempre più attivi, a discapito di quelli transalpini; di conseguenza, l'arte della vetrata in Toscana assume caratteristiche proprie e autonome. A titolo d'esempio, possiamo ricordare l'uso limitato del giallo d'argento, con cui i maestri vetrai potevano tingere le tessere vitree di colore giallo. Questa tecnica era largamente utilizzata nei paesi nordici a partire dall'inizio del Trecento, e più tardi, nel Quattrocento, anche nell'Italia settentrionale; era conosciuta anche in Toscana almeno al tempo del maestro Antonio da Pisa, che, intorno al 1400, ne lasciò una minuziosa descrizione nel suo trattato³¹. Il suo impiego in Toscana rimase tuttavia piuttosto raro per buona parte del Quattrocento, e in quei pochi casi in cui la tecnica venne utilizzata rimase circoscritta alle sole parti marginali e secondarie, difficili da scorgere a occhio nudo. Solo con l'approssimarsi del XVI secolo i maestri toscani, soprattutto i Gesuati di San Giusto, cominciarono a sperimentarne le possibilità espressive³².

L'impermeabilità dell'arte vetraria in Toscana rispetto a quella dei paesi nordici è, in effetti, singolare. I maestri vetrai attivi nella regione sembrano non aver comunicato con le aree culturali limitrofe, come accadeva, invece, agli artisti dei paesi nordici. Anche nel Quattrocento i maestri oltremontani lavorarono frequentemente nelle terre confinanti con la Toscana, come l'Umbria e l'Emilia (Bologna): nelle opere a loro attribuibili, come le vetrate provenienti da Foligno e ora conservate ad Assisi, si osservano alcuni elementi estranei alla vetrata fiorentina, tra cui l'uso abbondante del giallo d'argento³³. In Toscana, i maestri locali si spostavano di rado oltre confine, e sembrano aver formato una sorta di barriera contro le maestranze esterne.

³¹ *Ibid.*, p. 57.

³² ITO, 'Perujino fu' *stendogurasu*. Si vedano ad esempio varie vetrate nella chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze.

³³ Per queste vetrate si veda: R. CARACCILO, *Signorelli a Perugia: la pala della Cattedrale di San Lorenzo*, in *Omaggio a Signorelli: lo stendardo di Brera alla Galleria Nazionale dell'Umbria*, a cura di T. Biganti, Perugia 2005, pp. 33-48: 41 sgg.; F. MARTIN, *Le vetrate di San Francesco in Assisi: nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Assisi 1998, pp. 218-224, 337-341 (con bibliografia precedente).

Anche il trattato di Antonio da Pisa consiglia:

Primo: in quella terra dove tu lavori, lavora forte e sta' fermo in quella terra a lavorare e non te movare si vuoi guadagnare, altramenti non avançaristi nulla. E se pure te venisse um gram lavoro per le mano de utilità affare fore de la terra dove stai habitante, va' e fallo e poi ritorna alla tua stança e presto etc. Ad volere honore dell'arte e far bene in questa arte si è: stare fermo et non ti fare beffe dell'arte del vetro, che chi se regge bene, fa buono, perfecto e utile e honore³⁴.

Raramente i maestri vetrai oltrepassavano i confini della Toscana e delle aree adiacenti, tranne in pochi casi, come quelli documentati verso la metà del Quattrocento, quando fu completato il complesso delle vetrate della Cattedrale di Firenze. Questo cantiere, che fu tra i più grandi in Italia, aveva attirato molti artefici del vetro dalle varie zone toscane, ma, dopo la sua chiusura, la città non poteva più offrire possibilità continue d'impiego per tutti i maestri e i loro successori. La maggior parte di loro fu quindi obbligata a cercare impiego altrove. Nel 1447, ad esempio, Giovanni d'Andrea e Carlo Zati, che avevano precedentemente lavorato in Santa Maria del Fiore, si recarono a Roma, dove si impegnarono per alcuni anni principalmente in lavori per la corte del papa³⁵. Verosimilmente, furono attirati in questa città dalle opportunità di lavoro offerte dall'approssimarsi, di lì a pochi anni, del Giubileo e, per ovvie ragioni di distanza, decisero di trasferirsi a Roma, seppur temporaneamente. Altri maestri, invece, trovarono opportunità di lavoro in Toscana: è il caso di Lorenzo da Pelago, che eseguì la vetrata del finestrone della cappella maggiore della pieve di Santo Stefano di Prato³⁶. Ciò è vero anche per la generazione successiva: Leonardo di Bartolomeo della Scarperia, capostipite della famiglia che, come già accennato, avrebbe ottenuto di fatto il monopolio del cantiere della Cattedrale di Pisa e dei monumenti adiacenti, era probabilmente un ecclesiastico legato a Santa Maria del Fiore, e s'impegnò a più riprese nel restauro dei patrimoni vetrari di questa chiesa³⁷.

³⁴ P. MONACCHIA, M. VERITÀ, *Biblioteca del Sacro Convento, ms. 692*, in *Vetrate: arte e restauro*, pp. 55-72: 65.

³⁵ Si vedano E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, Lucca 1882, pp. 217-218, nota 1; E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, 3 voll., Paris 1878-1882, I, 1878, pp. 134-139. Le loro opere a Roma sono andate perdute.

³⁶ Si tratta della vetrata ancora *in situ*. Cfr. per esempio G. MARCHINI, *La vetrata e il suo restauro*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 19, 1, 1975, pp. 181-196.

³⁷ Per la famiglia dei Della Scarperia cfr. BURNAM, *Le vetrate del Duomo di Pisa, passim*.

Al di fuori della Toscana, una delle aree che ebbe uno stretto legame con Firenze è l'Umbria. Stando ai documenti superstiti, i maestri vetrai toscani cercavano occasionalmente committenze anche in questa zona, come nel cantiere della Cattedrale di Orvieto, in cui furono attivi molti Fiorentini e Senesi (questi ultimi conservarono una certa autonomia, rispetto ai primi, anche nel Quattrocento)³⁸.

10 A questo fenomeno si sovrappone quello degli spostamenti dei pittori: il Perugino, per esempio, dividendo la propria attività tra le due zone, giocò un ruolo essenziale negli sviluppi dell'arte vetraria fiorentina intorno al 1500. Viceversa Mariotto di Nardo, quasi un secolo prima, aveva partecipato alla realizzazione della grande finestra di San Domenico a Perugia, nella quale lasciò la sua firma, una delle poche lasciate da pittori su vetro di cui si abbia notizia³⁹. La sua collocazione è tuttavia eccezionale: l'iscrizione corre nel bordo della veste di santa Caterina d'Alessandria, partendo da sinistra in basso fino alla mano sinistra della santa, proseguendo poi negli ultimi risvolti in basso a destra; vi si legge, secondo il Marchini: «Hoc opus Marioctus Nardi de Florentia pinsit Deo gratia Amen». Nella stessa vetrata si trova anche la firma del maestro vetraio, Bartolomeo da Perugia, frate domenicano, nella lunga iscrizione che percorre tutti i pannelli inferiori, con la data del 1411⁴⁰. La collocazione in basso della firma del maestro vetraio trova riscontro negli esempi toscani contemporanei, benché a Firenze l'uso di iscrizioni-firma così lunghe stesse diventando obsoleto. Gli interventi di Mariotto di Nardo nella vetrata perugina sono del resto evidenti, come si vede per esempio nella figura di sant'Ambrogio, che corrisponde quasi letteralmente a quella presente in uno dei pannelli quadrilobati conservati nel Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. La presenza della sua firma, inoltre, e soprattutto il termine «pinsit», testimoniano chiaramente che egli si

³⁸ Per le notizie documentarie cfr. L. FUMI, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pp. 187-250.

³⁹ Per il finestrone di San Domenico di Perugia cfr. G. MARCHINI, *Le vetrate dell'Umbria*, Roma 1973, pp. 197-208; C. PIRINA, *La vetrata*, in *La Basilica di San Domenico di Perugia*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, G. Ser-Giacomi, Perugia 2006, pp. 401-424.

⁴⁰ Sempre secondo Marchini (*Le vetrate dell'Umbria*, pp. 199-200) l'iscrizione va letta come segue: «AD. HONOREM. DEI ET SANCTE. MATRIS. VIRGINIS. MARIE. ET. BEATI. IACOBI. APOSTOLI. ET. BEATI. DOMINICI. PATRIS. NOSTRI. ET TOTIU[s]. CURIE. CELESTIS. BARTHOLOMEUS. PETRI. DE PERUSIO. HUIUS. ALMI. ORDINIS. P[re]DICATO[rum]. / MINIMUS. FRATER. AD. SUI. PERPETUA[m]. MEMORIA[m]. FECIT. HANC. VITREAM. FENESTRA[m]. ET. AD. FINEM. USQ[ue]. PERDUXIT. DIVINA. GRATIA. MEDIANTE. ANNO. AB. INCARNATIONE. DOMINI. MCCCCXI. D[e]. ME[n]SE. AUGUSTI».

recò a Perugia per condurre anche la stesura della *grisaille*, anziché mandare semplicemente i disegni approntati nella bottega fiorentina.

La preparazione dei disegni e l'esecuzione della *grisaille* sulle tessere vitree potevano infatti essere fatte anche da due o più artisti. Alesso Baldovinetti, per esempio, collaborò in più occasioni con i maestri vetrai, soprattutto con i Della Scarperia, e nel suo 'libro di ricordi' distinse chiaramente i due tipi di lavoro, utilizzando rispettivamente i termini «disegnatura» e «dipintura»⁴¹. Interessante è un appunto datato 31 luglio 1472, dal quale si apprende che il pittore eseguì un disegno per Bartolomeo di Andrea (detto Banco) della Scarperia, «che doveva andare in San Martino di Lucca», per una vetrata con la scena dell'*Annunciazione* «di sopra a mezzo tondo» e «con altre figure di sotto»: il Banco, non il committente, gli doveva 15 lire per questa «disegnatura»⁴². Non sappiamo se questo disegno sia stato realizzato in scala 1:1, o in una scala minore, che avrebbe richiesto un ingrandimento, ma in ogni caso il maestro vetraio, recatosi a Lucca, dovette trovare un altro collaboratore locale per eseguire il disegno a *grisaille*, oppure la disegnò egli stesso.

Per la stesura della *grisaille*, la collaborazione con i pittori non sembra essere stata strettamente necessaria. Anche nel recente contributo di Claudine Lautier si sostiene che le vetrate nelle navate laterali della Cattedrale di Firenze furono dipinte dai maestri vetrai⁴³. Queste vetrate, seppure tutte realizzate su disegno di Agnolo Gaddi, mostrano diversità nella resa dell'ombreggiatura dei santi, che la studiosa attribuisce alla mano di singoli maestri vetrai. Ricopiare cartoni in scala 1:1 sul vetro, materiale trasparente, non era in effetti difficile per un maestro vetraio esperto. Si incorre in un errore, pertanto, se si considera senz'altro accertata la partecipazione dei pittori nella fase di stesura della *grisaille*: per distinguere la mano responsabile della *grisaille* bisognerà analizzare singolarmente le opere, evitando frettolose generalizzazioni.

⁴¹ R.W. KENNEDY, *Alesso Baldovinetti: a critical and historical study*, New Haven 1938, pp. 236-238, doc. I.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Antoine de Pise*, pp. 30-33, 241-252.

4. Un caso: la pieve di Santo Stefano a Prato⁴⁴

7 La più moderna vetrata firmata presa in considerazione in questa sede è la *Natività* della pieve di Santo Stefano a Prato, firmata da fra' Paolo. È oggi sistemata nella finestra della parete di fondo della cappella Inghirami, la seconda del braccio sinistro del transetto; al di sopra di essa si trova la *Visitazione*, sotto un pannello ottocentesco.

11 A fra' Paolo e ai suoi collaboratori, inoltre, è stato recentemente attribuito un altro pannello, l'*Annunciazione*, già conservato nel Museo dell'Opera del Duomo⁴⁵. Tale ipotesi, tuttavia, appare difficilmente condivisibile. Vorrei qui proporre per quest'opera una differente cronologia, attraverso l'analisi delle testimonianze documentarie.

Fra' Paolo compare in una carta datata 19 settembre 1508, con la quale si delibera l'esecuzione di una vetrata per la cappella Manassei (a sinistra della cappella maggiore), raffigurante «quattro sancti, dua di sopra e dua di sotto»⁴⁶. I vetrai incaricati furono Paolo di Mariotto da Gambassi e Giovanni di Ridolfo Boninsegni, frati gesuati del convento fiorentino di San Giusto. Nel processo della realizzazione c'è tuttavia qualcosa di poco chiaro. Secondo Angiolo Badiani e Giuseppe Marchini, che fanno riferimento ad uno spoglio ottocentesco del quale si tace la fonte documentaria⁴⁷, una prima vetrata risultò di misura sbagliata e fu riportata a Firenze, ma durante il trasporto cadde. L'Opera, allora, cambiò idea e decise, dopo il rifacimento, di metterla nella cappella dell'Assunta, quella a destra della cappella maggiore.

Tuttavia, il *Libro di Debitori e Creditori D* dell'Opera del Sacro Cingolo, conservato presso l'Archivio di Stato di Prato, testimonia che i frati gesuati intorno a quella data eseguirono due vetrate: una per la cappella Manassei e

⁴⁴ Alcuni argomenti esposti in questo paragrafo sono approfonditi in un altro mio lavoro, che tratta lo sviluppo complessivo della decorazione vetraria della pieve e il suo programma iconografico: T. ITO, *La vetrata e la decorazione della chiesa: il caso di Santo Stefano a Prato*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, 9, 2004, pp. 305-323; per tali argomenti mi permetto di rimandare a quello studio, i cui dati essenziali saranno comunque riportati anche in questa sede.

⁴⁵ È attualmente fuori sede, a causa della riorganizzazione del sistema museale pratese.

⁴⁶ G. MARCHINI, *Il tesoro del Duomo di Prato*, Milano 1963, p. 119, doc. 138, dove l'anno è riportato erroneamente come 1509 (cfr. Prato, Archivio di Stato [da ora ASP], Archivio del patrimonio ecclesiastico, vol. 978, cc. 11v-12v).

⁴⁷ Prato, Biblioteca Roncioniana (da ora BRP), ms. 972 (collocazione U-N-2), M. BENELLI, *Documenti = Cattedrale di Prato. Pitture. Vetri Istoriati*, fasc. X, c. 129r.

l'altra per la cappella dell'Assunta⁴⁸. Nel conto intestato a Paolo di Mariotto sono registrate separatamente le spese sostenute per le due opere, come debiti dell'Opera del Cingolo. La prima, per la cappella Manassei, costò 435 lire, 2 soldi, 6 denari (14 lire e 10 soldi al braccio quadro per 31 braccia quadre e 1/4), e la seconda, per la cappella dell'Assunta, 141 lire e 5 soldi (lo stesso prezzo per 30 braccia quadre e 2/3). La partita che registra il costo per la prima opera è datata 6 settembre 1509, quella per la seconda cade il 31 dello stesso mese: in quelle date, stando alla descrizione delle partite, le opere erano state già «poste» o «fatte». Paolo di Mariotto ricevette alcuni pagamenti a partire dall'ultimo giorno di settembre del 1508 e fino al 6 maggio 1510. Probabilmente intorno al settembre 1508, quando era stata allogata la vetrata per la cappella Manassei, venne decisa anche l'esecuzione di quella per la cappella dell'Assunta, ed entrambe furono completate in un anno.

I due riquadri antichi della cappella Inghirami sono quanto resta di queste vetrate, anche se la loro iconografia – la *Visitazione* e la *Natività* – non corrisponde a quella descritta nella delibera del settembre 1508. La testimonianza di Giuseppe Nesti, sacerdote pratese dell'Ottocento, portata di recente all'attenzione degli studiosi da Renzo Fantappiè⁴⁹, attesta infatti il trasferimento delle vetrate, avvenuto negli anni Settanta dell'Ottocento:

Anche in questa [*i.e.* la cappella Inghirami], come nelle altre cappelle, fu costruito nel 1600 o in quel torno un altare con tabernacolo vasaresco. Qui pure ne era rimasto chiuso l'antico finestrone oblungho, e della sua vetrata a colori rimaneva solo alla sommità una santissima Annunziata, per dove veniva la luce nella cappella. A spese di benefattori e in parte del Capitolo si demolì il tabernacolo, si riaprì la finestra, si costruì l'altare di pietra e l'impiantito di marmo, come attualmente si vede. La vetrata a colori ha nelle due storie il Presepio e la Visitazione, che furono tolte in un simile restauro la prima dalla cappella degli Angioli custodi [*i.e.* la cappella dell'Assunta] e l'altra da quella di S. Lorenzo [*i.e.* la cappella Manassei]. Sono due bellissimi avanzi scampati alla devastazione delle grandi vetrate, che vi avevano fabbricate Paolo di Mariotto da Gambassi e Giovanni di Ridolfo Buoninsegni, che lavorarono insieme con uno degli Ingesuati⁵⁰.

⁴⁸ ASP, Archivio del patrimonio ecclesiastico, vol. 1031, c. 121 (cfr. MARCHINI, *Il tesoro del Duomo*, p. 119, doc. 137).

⁴⁹ R. FANTAPPIÈ, *Il bel Prato*, 2 voll., Prato 1984, I, pp. 68-69.

⁵⁰ BRP, ms. 636 (collocazione S-V-23), G. NESTI, *Libro di ricordi*, cc. 157v-158v (24 dicembre 1877). È citato anche in FANTAPPIÈ, *Il bel Prato*, I, pp. 68-69.

La firma di fra' Paolo nella *Natività* garantisce la responsabilità dei frati gesuati per le vetrate attualmente conservate nella cappella Inghirami. Questa firma, descritta per esteso anche dal Nesti⁵¹, si è fortunatamente conservata grazie alla sua posizione inconsueta. Se fosse stata incisa nella parte inferiore della finestra, come di norma accadeva all'epoca, sarebbe andata presumibilmente distrutta insieme agli altri pannelli.

11 Il Nesti, inoltre, attesta che nella cappella Inghirami si trovava una vetrata rappresentante l'*Annunciazione*, e la identifica con quella allora sistemata in una finestra d'un corridoio di collegamento tra la cappella della Cintola e il transetto, e ora appartenente alla collezione del Museo dell'Opera:

Non sappiamo però come, invece di quel grembiule e compassi, che si vede sotto le indicate storie, ove campeggia lo stemma del Capitolo [si tratta di un pannello ottocentesco], non vi si ponesse anche l'altra storia dell'Annunziata, che ora si trova, senza sapere il perché, murata nell'andito della Madonna entro una finestra aperta a bella posta, e discordante affatto col suo carattere da quello dell'andito. Se il merito artistico di questa storia non raggiungeva forse in eccellenza quello delle altre sopra citate, questa vi aveva anche diritto di rimanere, perché fu costruita per lì, e stava a indicare il titolo primitivo della cappella.

Il Nesti, tuttavia, si mostra qui piuttosto incerto. Egli asserisce la provenienza dell'*Annunciazione* dalla cappella Inghirami, ma ammette di ignorarne le precise vicende storiche. Il corridoio, demolito nel 1954, era stato realizzato nel 1709⁵²; dunque lo spostamento dell'*Annunciazione* avrebbe potuto aver luogo molto tempo prima, e l'informazione riportata dal Nesti potrebbe essere priva di fonti sicure.

Prima della pubblicazione della testimonianza del Nesti, infatti, erano state avanzate due ipotesi sulla provenienza dell'*Annunciazione*. Ruth W. Kennedy, nella sua monografia su Alesso Baldovinetti (1938), benché ignorasse probabilmente i ricordi del Nesti, sostenne ugualmente la provenienza dell'*Annunciazione* dalla cappella Inghirami, basandosi sulla tradizione locale⁵³. La studiosa attribuì inoltre la vetrata al Baldovinetti e

⁵¹ BRP, ms. 636 (collocazione S-V-23), NESTI, *Libro*, cc. 81v-82r.

⁵² F. BALDANZI, *Della chiesa cattedrale di Prato: descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti*, Prato 1846, pp. 61-62. Per la pianta prima della demolizione del corridoio del collegamento cfr. *ibid.*, tav. II.

⁵³ KENNEDY, *Alesso Baldovinetti*, pp. 187-190.

la mise in rapporto con la morte, avvenuta nel 1480, di Filippo Inghirami, la tomba del quale si trova ancora nella cappella: questa data, a suo avviso, corrispondeva a quella di esecuzione della vetrata. Un altro documento, pubblicato dal Fantappiè, potrebbe corroborare questa datazione: si tratta dell'estratto del testamento di Filippo Inghirami (1480) ove si dichiara che egli «lascia una chappella intitolata nella Nunziata et nella Assumptione della Vergine Maria et che ssi spenda il più ducati 800 in tutto»⁵⁴. Non sono noti i dettagli del testamento, ma 800 ducati sarebbero stati sufficienti per decorare interamente la cappella, facendo eseguire anche la vetrata.

Pochi anni prima dell'intervento della Kennedy, d'altro canto, era stata avanzata un'altra ipotesi, che non attirò l'attenzione della studiosa. Nel suo saggio del 1934, Angiolo Badiani aveva riportato la testimonianza di Giovanni Miniati, risalente alla fine del Cinquecento, secondo il quale, all'epoca, nella finestra sopra la porta nel braccio destro del transetto – detta la 'porticciuola' – si trovava una vetrata raffigurante la scena dell'Annunciazione e vari santi⁵⁵. Il Badiani ipotizzò che l'Annunciazione del Museo dell'Opera – che allora si trovava ancora nella finestra nel corridoio di collegamento – fosse una delle vetrate menzionate dal Miniati. Inoltre, egli accennò alla possibilità che la sua esecuzione corrispondesse al pagamento del 1482, effettuato dall'Opera del Sacro Cingolo al prete vetraio Filippo di Benvenuto Bandinelli da Prato⁵⁶. L'ipotesi fu seguita dal Marchini, che assegnò il disegno della vetrata alla cerchia di Baldovinetti e Ghirlandaio⁵⁷, seguendo l'orientamento della Kennedy⁵⁸.

Fino a questo punto, benché vi fossero due diverse posizioni riguardo alla provenienza, il Badiani, la Kennedy e il Marchini concordavano in merito alla datazione l'opera, che collocavano verso il 1480-1482⁵⁹. Come abbiamo già spiegato, il Fantappiè ha successivamente ribadito l'ipotesi

⁵⁴ FANTAPPIÈ, *Il bel Prato*, II, p. 60.

⁵⁵ A. BADIANI, *Le antiche vetrate del Duomo di Pisa*, «Archivio storico pratese», 12, 4, 1934, pp. 145-158; G. MINIATI, *Narrazione e disegno della terra di Prato*, Firenze 1596, p. 59.

⁵⁶ Il documento è trascritto in MARCHINI, *Il tesoro del Duomo*, p. 114, doc. 106.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 79-80; si veda anche ID., *Le vetrate italiane*, p. 231, nota 62.

⁵⁸ In ogni caso, è probabile che nella cappella Inghirami fosse presente una vetrata – se non quella stessa conservata nel Museo dell'Opera – raffigurante l'Annunciazione, come testimoniato anche in un articolo del giornale «Prato industriale» del 1877 (*Della tavola di prete Filippo in Cattedrale*), allegato in NESTI, *Libro*, tra le cc. 157v e 158r.

⁵⁹ Questa datazione è accettata anche in *Musei di Prato. Galleria di Palazzo Pretorio*, a cura di G. Datini, Bologna 1972, p. 72.

della provenienza dell'opera dalla cappella Inghirami, pubblicando i documenti sopra citati, senza però entrare nelle questioni della datazione e dell'attribuzione. L'ipotesi avanzata dal Fantappiè circa la provenienza dell'opera è stata accolta da Claudio Cerretelli nel 1994 e nel 1998⁶⁰. In questi interventi, tuttavia, egli afferma che anche l'*Annunciazione* del Museo dell'Opera fu realizzata da fra' Paolo di Mariotto da Gambassi e Giovanni di Ridolfo Buoninsegni, insieme ai pannelli conservati nella cappella Inghirami, intorno al 1508-1509. Lo studioso sostiene che i maestri vetrai spesso reimpiegassero vecchi cartoni; dunque lo stile, che sembra quattrocentesco, non impedirebbe questa datazione. Tale ipotesi è stata condivisa anche da Renée Burnam nel 2003⁶¹.

Quest'opinione appare tuttavia inaccettabile. Le due vetrate eseguite dai frati gesuati nel 1508-1509, sicuramente documentate, sono quelle ora nella cappella Inghirami. L'*Annunciazione* del Museo dell'Opera, come abbiamo visto, è un'opera del tutto diversa. La sua datazione più probabile, come risulta dagli argomenti fin qui esposti, risale ai primi anni Ottanta del Quattrocento, quale che ne sia la provenienza, dalla cappella Inghirami o dalla finestra sopra la 'porticciuola'. Anche le analisi stilistiche, a mio avviso, portano alla stessa conclusione. Le due vetrate dei frati gesuati – la *Visitazione* e la *Natività* – riflettono tipicamente la cultura artistica del primo Cinquecento, maturata intorno a Fra' Bartolomeo: la loro composizione ridotta al minimo e i volumi dei personaggi rappresentati mostrano infatti, come osserva Marchini, «una grandiosità ormai albertinelliana»⁶². I colori utilizzati sono solo quelli essenziali, e non si cerca di creare forti contrasti cromatici. Ad ogni colore è assegnata una superficie assai ampia, che risulta come massa volumetrica; pur prescindendo dall'attribuzione al pittore-collaboratore che fornì i disegni, le vetrate sono chiaramente in sintonia con la pittura di primo Cinquecento.

Questa tendenza stilistica è ben distinguibile da quella prevalente nelle

⁶⁰ C. CERRETELLI, *Museo dell'Opera del Duomo*, in *Archivi, biblioteche, musei pratesi. Sistema integrato per la storia locale. Guida descrittiva*, a cura di L. Draghici, Prato 1994, p. 181; ID., *scheda n. 56*, in *I tesori della città: pittura del Tre-Quattrocento a Prato*, catalogo della mostra (Prato 1998), a cura di C. Cerretelli, s.l. 1998, s.n.p.

⁶¹ Si veda la scheda di R.K. BURNAM, *Toscana-Prato, Museo dell'Opera 1. Annunciazione*, in *BIVI* <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regioni/indice_per_regione.htm> (2003).

⁶² MARCHINI, *Le vetrate italiane*, p. 232, nota 67.

vetrate dell'ultimo quarto del Quattrocento. Potremmo ricordare, per esempio, il ciclo di vetrate di Santa Maria delle Carceri nella stessa città, eseguite dal già ricordato fiorentino Alessandro Agolanti intorno al 1491⁶³. La scena della *Natività* si caratterizza in maniera diversa rispetto alla vetrata con lo stesso soggetto nella cappella Inghirami. La scena è riempita da vari elementi: oltre ai protagonisti, collocati in basso al centro, il bue e l'asino nella stalla, che partecipano al momento della nascita del Salvatore, e i quattro angeli che volano nel cielo, diviso verticalmente da un gigantesco cipresso. Nell'*Annunciazione* dello stesso ciclo i colori sono più freddi, ma gli elementi architettonici, disposti secondo le regole prospettiche, riempiono le superficie vitree di contrasti cromatici: i riquadri del pavimento, i marmi policromi della parete, le conchiglie classiche sono rappresentati a tinte vivide – blu, viola, verde e giallo. È innegabile la vicinanza delle vetrate del ciclo di Santa Maria delle Carceri alla cultura artistica della fine del Quattrocento, di cui era protagonista Domenico Ghirlandaio, che fu collaboratore dell'Agolanti almeno una volta, nella realizzazione della vetrata della cappella maggiore di Santa Maria Novella. I colori delle vetrate dell'Agolanti sono limpidi e brillanti, e le regole prospettiche, maturate verso la metà del Quattrocento, sono ancora dominanti nelle scene ambientate nello spazio architettonico: questi elementi ricordano proprio gli affreschi del Ghirlandaio, ad esempio quelli in Santa Maria Novella. Queste osservazioni non implicano necessariamente una collaborazione del Ghirlandaio o di uno dei pittori della sua cerchia alla realizzazione del ciclo di Santa Maria delle Carceri, ma è vero che lo stesso maestro vetraio faceva parte di quell'ambiente, in quanto era in grado di tradurre gli stessi effetti pittorici nelle opere in vetro.

12

Anche l'*Annunciazione* del Museo dell'Opera presenta caratteristiche analoghe. Per analizzare quest'opera in maniera efficace, tuttavia, si deve correggere prima di tutto un errore dovuto all'odierna sistemazione. La sua composizione architettonica è apparentemente poco coerente, soprattutto

11

⁶³ Per queste opere cfr. J.K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio: artist and artisan*, New Haven 2000, p. 281 (con bibliografia precedente); A. LUCHS, *Stained glass above Renaissance altars: figural windows in Italian church architecture from Brunelleschi to Bramante*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 48, 1985, pp. 177-224: 193-194; P. MORSELLI, G. CORTI, *La chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato: contributo di Lorenzo de' Medici e Giuliano da Sangallo alla progettazione*, Firenze 1982, pp. 60, 69-70, 120-122, docc. 47, 49; E. CASTELLANI, *Finestre e vetrate*, in S. BARDAZZI, E. CASTELLANI, F. GURRIERI, *Santa Maria delle Carceri a Prato: il punto di arrivo delle elaborazioni architettoniche dell'età dell'Umanesimo*, Prato 1978, p. 235.

per quanto riguarda il pannello superiore, a forma di lunetta a sesto acuto. La descrizione della Kennedy, che attribuiva il disegno della vetrata ad Alesso Baldovinetti, solleva chiaramente il problema: «a loggia abuts crazily into a tapestry, bits of sod jut out of a marble wall, and the whole presents an effect more like a travesty by some cubist»⁶⁴. Il responsabile di tale goffaggine non può provenire dall'ambito artistico sopra analizzato, caratterizzato dall'uso di solide regole prospettiche. L'incongruenza, in realtà, è il risultato di un'operazione posteriore. Nell'allestimento attuale – anche in quello dell'epoca della Kennedy, come si deduce dalla fotografia pubblicata nella sua monografia (all'epoca la vetrata era stata già spostata rispetto alla collocazione originaria, ma era ancora collocata in una finestra nella chiesa) – i raggi che accompagnano lo Spirito Santo nella lunetta vanno dall'alto a destra verso il basso a sinistra, nonostante l'Annunziata nel pannello sottostante sia assisa a destra. Questa incongruenza può essere 'facilmente' risolta rovesciando in senso orizzontale il pannello superiore.

12 Ricondotti gli elementi alla loro posizione corretta – seppur solo per via d'immaginazione –, la costruzione spaziale dell'*Annunciazione* del Museo dell'Opera mostra una soluzione simile a quella di Santa Maria delle Carceri. In entrambe i colori sono brillanti e cercano effetti di 'mosaico di vetro', piuttosto che la grandiosità volumetrica visibile nelle vetrate cinquecentesche ora nella cappella Inghirami. Nella vetrata del Museo dell'Opera la costruzione prospettica, anche con la correzione qui proposta, è forse ancora acerba rispetto a quella di Santa Maria delle Carceri, ma la differenza è dovuta probabilmente al dislivello di qualità artistiche fra gli autori (maestri vetrai o pittori-collaboratori) o alla distanza cronologica fra le due opere. Infatti l'*Annunciazione* del Museo dell'Opera, come abbiamo visto attraverso le testimonianze documentarie, va probabilmente riferita ai primi anni Ottanta del Quattrocento, mentre le vetrate della chiesa di Santa Maria delle Carceri risalgono al decennio seguente.

È stato spesso sostenuto, pur senza argomentazioni conclusive, che i maestri vetrai rimanessero culturalmente arretrati, reimpiegando vecchi cartoni. Al contrario, i casi sopra analizzati – le vetrate della cappella Inghirami, della chiesa di Santa Maria delle Carceri e infine del Museo

⁶⁴ KENNEDY, *Alesso Baldovinetti*, pp. 187-189.

dell'Opera – mostrano come essi sapessero mantenersi aggiornati rispetto alla cultura figurativa coeva. È certo possibile che siano esistiti maestri che si servivano di vecchie formule artistiche, ma non fu questo il caso né di fra' Paolo di Mariotto, né di Alessandro Agolanti, né, infine, dell'autore dell'*Annunciazione* del Museo dell'Opera. Naturalmente, lo studio della vetrata richiede anche termini e metodi diversi da quelli applicati per altre tecniche, ma non si deve dimenticare che anch'essa, come la pittura o la scultura, era intimamente connessa alla cultura artistica coeva.

Conclusione

Per tornare allo specifico problema della sottoscrizione, possiamo concludere osservando che il numero delle firme lasciate sulle vetrate della Toscana del Trecento e del Quattrocento non è irrilevante rispetto al totale delle opere conservate. Possiamo ricordare per esempio che, per quanto sappiamo, nella Lucca del Quattrocento i pittori non lasciarono quasi mai sottoscrizioni, mentre il più importante ciclo di vetrate, quello dell'abside della Cattedrale, è appunto firmato. All'elenco delle firme dei maestri vetrai nella Toscana tardo medievale possiamo poi aggiungere almeno altri due casi, purtroppo perduti: la prima di «un frate converso Pollacco nominato Andrea», nella vetrata dell'abside di Santa Caterina di Pisa, che potrebbe risalire al Duecento⁶⁵; la seconda di Jacopo di Castello da Siena, datata 1391, nella sagrestia della chiesa di San Francesco di Pisa⁶⁶.

6a, b

Le firme e le notizie ad esse pertinenti esaminate in questo studio, dunque, fanno supporre che la consuetudine di sottoscrivere il proprio lavoro da parte dei maestri vetrai fosse ben diffusa in Toscana, fin dal tardo Medioevo⁶⁷.

⁶⁵ P. TRONCI, *Memorie storiche della città di Pisa*, Livorno 1682. Tronci descrive questa vetrata nel paragrafo dedicato agli eventi dell'anno 1222, ma non si sa precisamente quando essa sia stata realizzata. Per notizie su questa firma cfr. BURNAM, *Le vetrate del Duomo di Pisa*, p. 24.

⁶⁶ Questo il testo secondo A. da Morrone (*Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Pisa 1787-1793, III, 1793, p. 76): «Hoc opus fecit Magister Jacobus Castelli de Senis An. D. 1391».

⁶⁷ F. Dell'Acqua (*Vetrate*, in *Arti e storia nel Medioevo*, 4 voll., a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2002-2004, II. *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, 2003, pp. 685-698: 693-694), trattando della vetrata medievale, motiva la scarsità delle firme con la natura di lavoro collettivo propria di questa tecnica: «la vetrata era frutto della

Abstract

This paper examines the signatures in the Tuscan stained glass windows produced between the 14th and the beginning of the 16th centuries. In the earliest phase of the development of stained glass windows in Italy, most of the glass workers probably came from transalpine countries; it was only in a later phase that the importance of local workers increased.

All of the signatures here studied are of local glass workers, except the one by a Florentine painter Mariotto di Nardo in the window of the church of San Domenico in Perugia. In the last section, I specifically examine the windows from the church of Santo Stefano in Prato, one of which was signed by fra' Paolo di Mariotto da Gambassi.

The purpose of this paper is also to provide some clues to recent controversial issues around the collaboration between the painters and the stained glass workers.

coordinazione di un lavoro collettivo: raramente un unico maestro era capace di eseguire tutte le complesse fasi di elaborazione». Tale affermazione è tuttavia solo parzialmente condivisibile. Una vetrata, come afferma la studiosa, è un manufatto che richiede collaborazioni molto complesse sia nel Medioevo che nel Rinascimento; poiché le firme su vetro sono abbastanza frequenti, come abbiamo visto, nella vetrata fiorentina del Tre e Quattrocento – e sarebbero auspicabili esami sistematici per altre aree –, il fatto che questa tecnica sia caratterizzata da un lavoro collettivo non costituisce una motivazione sufficiente per spiegare la rarità delle firme nelle vetrate medievali.



1a, b. FRA' GHERARDINO PILLETTI E FRA' UBALDO DE VITRO, *San Sigismondo e Sant'Enrico (?)*.
Firenze, chiesa di Santa Croce, cappella Bardi.



2. LEONARDO DI SIMONE, *Santi*, particolare con la sottoscrizione dell'artista. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, ultima finestra della navata sud.



3. LEONARDO DI SIMONE, *Santi*, particolare con la sottoscrizione dell'artista. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, penultima finestra della navata sud.



4. ANTONIO DA PISA (?), *Santi*, particolare con la sottoscrizione dell'artista. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, ultima finestra della navata nord.



5. ANGELO DI LIPPO, *Santi Processo e Martiniano*. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, seconda cappella a sinistra della tribuna est.



6a. PANDOLFO DI UGOLINO DA PISA, *Annunciazione, San Martino in trono e due santi*. Lucca, Cattedrale di San Martino, finestra centrale dell'abside.



6b. PANDOLFO DI UGOLINO DA PISA, *Annunciazione, San Martino in trono e due santi*, particolare con la sottoscrizione dell'artista. Lucca, Cattedrale di San Martino, finestra centrale dell'abside.



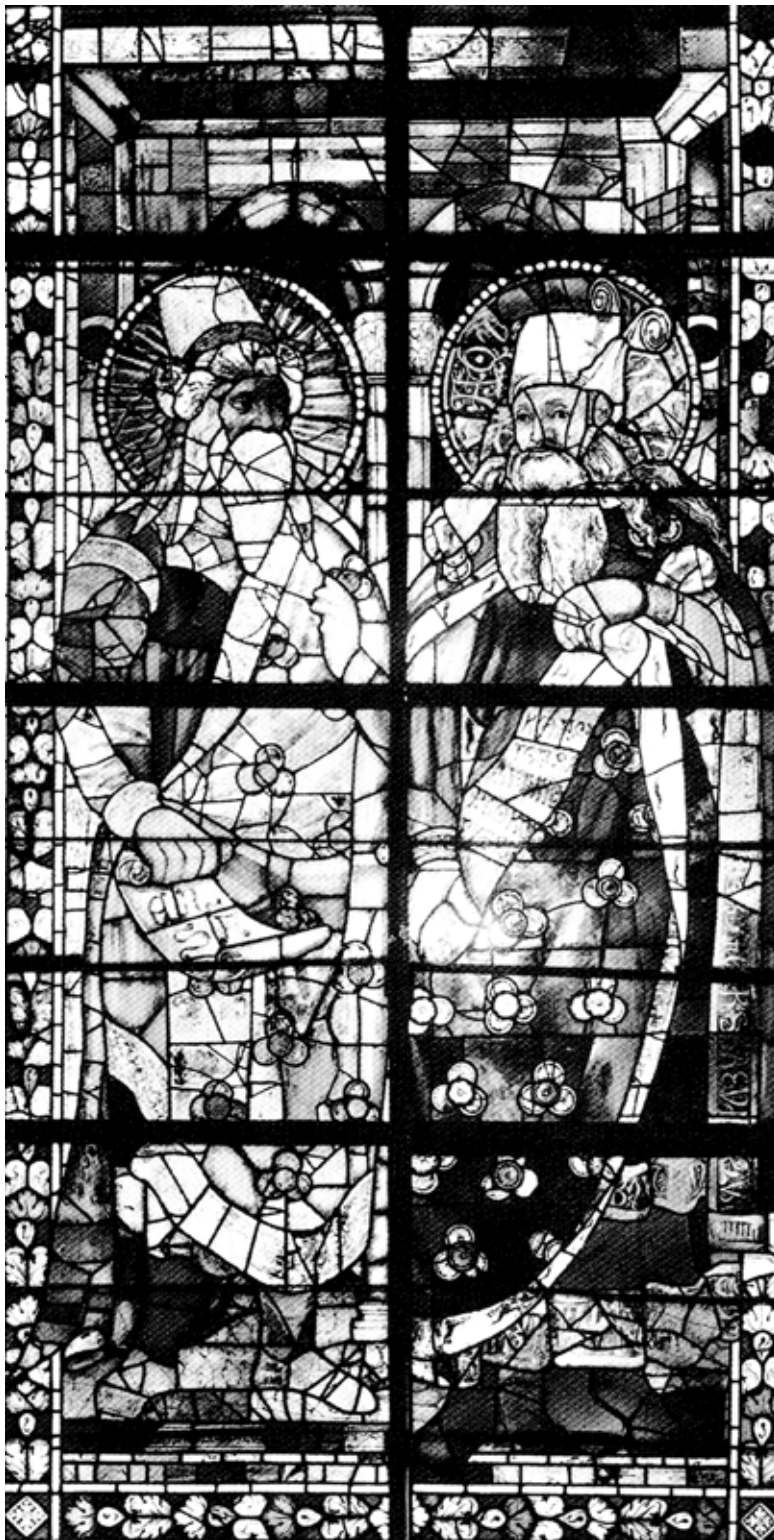
7a. FRA' PAOLO DI MARIOTTO DA GAMBASSI e altri frati gesuati, *Natività e Visitazione*. Prato, pieve di Santo Stefano (Cattedrale), cappella Inghirami.



7b. FRA' PAOLO DI MARIOTTO DA GAMBASSI e altri frati gesuati, *Natività*, particolare con la sottoscrizione di fra' Paolo. Prato, pieve di Santo Stefano (Cattedrale), cappella Inghirami.

8. MAESTRO DELLA
SECONDA METÀ
DEL SECOLO XV,
Sant' Andrea.
Firenze, chiesa
di Santa Croce,
cappella Pazzi.

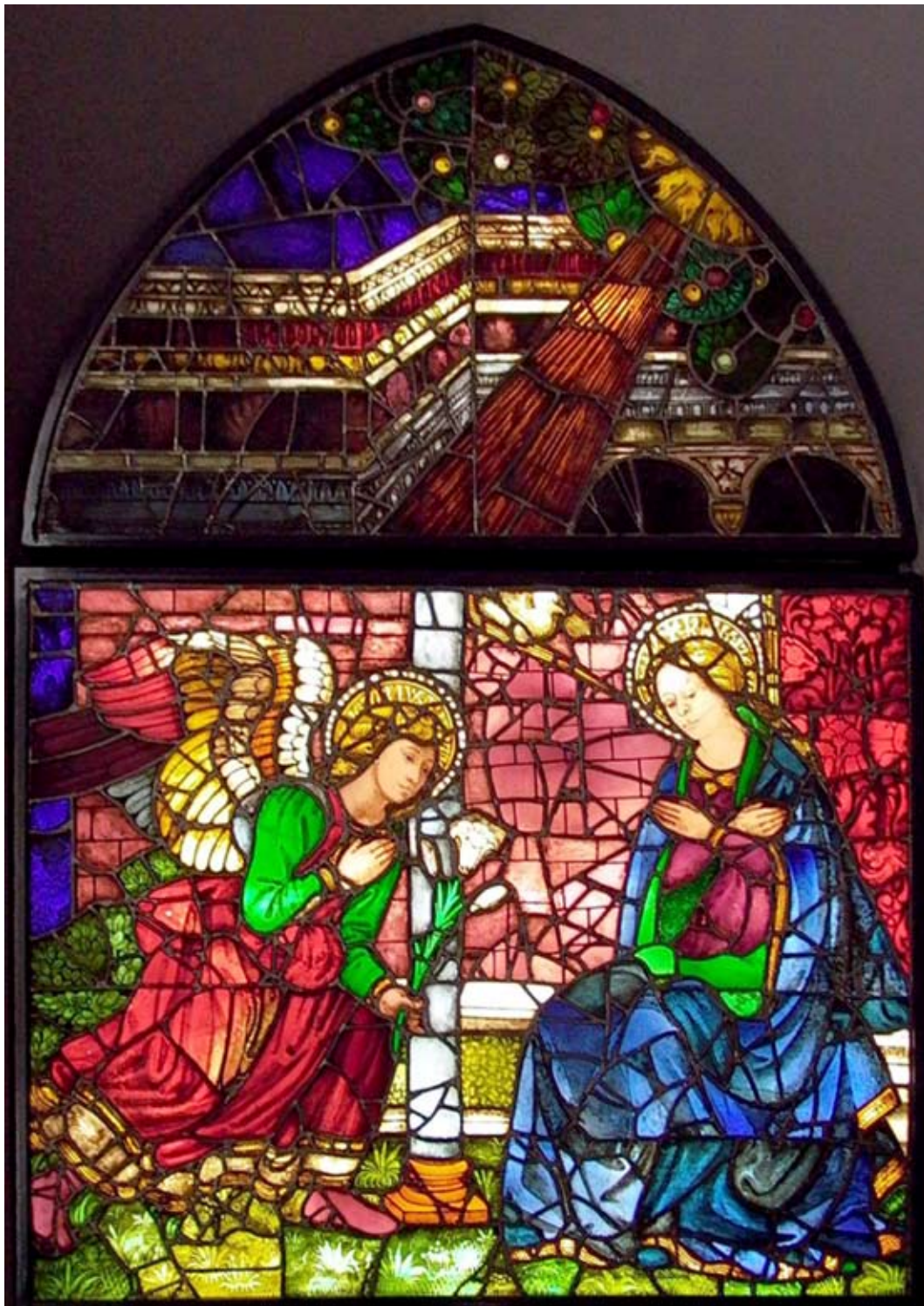




9. BERNARDO DI FRANCESCO su disegno di LORENZO Ghiberti, con rifacimenti di ALESSANDRO AGOLANTI, *Profeti*. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, parete sopra l'arco d'accesso alla cappella centrale della tribuna di Santo Stefano (o della Croce).



10. FRA' BARTOLOMEO DI PIETRO DA PERUGIA su disegno di MARIOTTO DI NARDO, *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare con la sottoscrizione di Mariotto di Nardo. Perugia, chiesa di San Domenico.



11. MAESTRO DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XV, *Annunciazione*. Prato, Museo dell'Opera del Duomo.



12. ALESSANDRO AGOLANTI, *Annunciazione*. Prato, chiesa di Santa Maria delle Carceri.

Publicato *on line* nel mese di ottobre 2009

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.