
Le dame **M** dei Pollaiolo

Museo | Poldi | Pezzoli

Storia di una bottega fiorentina

La famiglia

Il soprannome con il quale Antonio e Piero sono universalmente conosciuti deriva dal mestiere che fu prima del nonno e poi del padre, Jacopo d'Antonio Benci¹, che esercitava la sua professione in un angolo del Mercato Vecchio di Firenze noto appunto come Piazza dei pollaioli per la fitta concentrazione di botteghe dedite a quell'attività². Jacopo e sua moglie Tommasa abitavano poco distante, in piazza degli Agli, in una casa presa in affitto dalla famiglia Panciàtichi. Qui crebbero i loro sei figli: il primogenito – battezzato con il nome del nonno – fu Antonio (nato negli ultimi mesi del 1431 o all'inizio dell'anno successivo), cui seguirono Silvestro (nel 1434), Agnola (1437), Giovanni (1438 o 1439), Piero (1441) e infine Cosa (nata nel maggio 1446). Giovanni fu l'unico a ereditare il mestiere degli avi, subentrando nella bottega al padre, mentre gli altri tre fratelli riveleranno tutti una diversa inclinazione: pittore Piero, orafi Silvestro e Antonio, anche se il genio di quest'ultimo saprà ampiamente travalicare i termini di quella professione. Delle ragazze invece – come è normale in una società nella quale lo spazio pubblico della donna era molto limitato – sappiamo pochissimo: l'Agnola sposò entro il 1457 Simone di Niccolò degli Agli, un vicino di casa che discendeva da una famiglia antica e di grandi tradizioni (al punto da aver dato il nome alla piazza su cui affacciava la casa), ma che nel Quattrocento era alquanto decaduta (se ne riparlerà oltre)³; tutto si ignora invece di Cosa, morta forse ancora giovane.

I molti documenti noti tratteggiano quella di Antonio del Pollaiolo come una vita tranquilla, priva di qualsiasi tratto lunatico o saturnino, senza eccentricità 'd'artista' né sospetti d'irregolarità sociale. È la storia del successo di un uomo che, nato in una famiglia umile, divenne uno dei maestri più celebri e contesi del suo tempo, accumulando una notevole ricchezza che per lo più investì in beni fondiari concentrati fra Carmignano e Quarrata (al confine tra le attuali province di Prato e Pistoia), dove ancora oggi esiste una frazione chiamata "il Pollaiolo" che corrisponde a una grande tenuta che gli appartenne⁴. Entrato ancora giovane nelle grazie delle buone famiglie fiorentine – primi fra tutti i Lanfredini, che saranno sempre suoi grandi amici e protettori – Antonio giunse presto a stringere relazioni personali con Piero de' Medici e poi con suo figlio Lorenzo, venendo quindi in contatto con alcune delle figure di maggior spicco nel panorama politico e culturale dell'Italia tardo-quattrocentesca, da Federico da Montefeltro a Ludovico il Moro, da Gentil Virginio Orsini a Giuliano della Rovere, ottenendone commissioni e riconoscimenti; è ricordato inoltre con amicizia e rispetto in una lettera di Marsilio Ficino e celebrato in versi da Ugolino Verino. Insomma, per dirla col Vasari, "ebbe nel tempo suo felicissima vita, trovando pontefici ricchi e la sua città in colmo, che si dilettava di virtù".

Gli esordi

Sugli anni della formazione di Antonio i documenti tacciono completamente. Se – come si è detto⁵ – l'apprendistato presso Lorenzo Ghiberti accreditato da Giorgio Vasari e già suggerito da testimonianze più antiche non sembra affatto garantito, un peso più determinante dovette avere il rapporto con l'ambiente delle maggiori botteghe orafe del tempo, per noi così sfuggenti a causa della distruzione massiccia delle opere. Di

fatto, quando Antonio fa la sua splendida apparizione sulla scena fiorentina, venticinquenne, vincendo nel 1457 il concorso per la croce d'argento del Battistero insieme a Betto Betti⁶, egli risulta "lavorante" all'interno della bottega di Miliano Dei, uno dei molti membri di un'articolata famiglia dedita all'oreficeria già da più generazioni⁷. È ragionevole credere che sia stato quel successo a consentirgli, prima ancora di ricevere il saldo per la croce, nel 1459, di lasciare quella posizione subordinata per associarsi all'impresa di due maestri orafi assai in vista: Maso Finiguerra e Piero di Bartolomeo Sali, di cui risulta "compagno" appunto da quell'anno⁸.

Per Antonio è una fase di irresistibile ascesa, che non a caso coincide con il suo solido inserimento nella cerchia dei Medici, sancito dalla commissione delle tre vaste tele con le *Fatiche d'Ercole* per la 'sala grande' del palazzo della famiglia nella via Larga⁹. Quelli tra sesto e settimo decennio del secolo devono essere stati infatti per lui anni particolarmente intensi di sperimentazione su tecniche e materiali, che gli consentirono d'allargare il proprio raggio di competenze al di là dell'arte dell'oreficeria: è a questo momento che risalgono, ad esempio, il busto in terracotta del Bargello (cat. 4) o, poco dopo, lo scudo con *Milone di Crotona* del Louvre (cat. 7). Ed è appunto in questi anni che si consuma anche la sua attività di pittore, circoscritta a pochi esemplari e sostanzialmente già esaurita nel momento in cui, nel 1464, Antonio giungerà infine a inaugurare la sua "magnifica e onorata" bottega d'orafo in via Vacchereccia. Da quel momento in poi, il mestiere dei pennelli sarà di fatto delegato a Piero, che a tale scopo aveva attrezzato un diverso locale, accanto all'abitazione di piazza degli Agli. Tra le non molte cose che ci sentiamo di attribuire ad Antonio pittore spiccano la pala d'altare con l'*Elevazione della Maddalena* a Staggia Senese, dipinta per il notaio ser Bindo Grazzini verso la fine degli anni cinquanta¹⁰, e il dipinto murale con *Nudi che danzano* nella villa degli amici Lanfredini ad Arcetri, sulla collina immediatamente a sud di Firenze (nei primi anni sessanta). Ma l'unica impresa certa, documentata dalla flagrante testimonianza dello stesso artista¹¹, rimane appunto quella delle tre tele quadrate, di circa tre metri e mezzo per lato, realizzate nel 1460 per Piero de' Medici e dipinte – è importante non dimenticarlo – in coppia con un fratello. Quest'ultimo è universalmente identificato con l'allora diciannovenne Piero, nonostante la proposta alternativa di Emil Möller, che pensava a Silvestro¹²: idea seducente (e che mi aveva infatti sedotto¹³) ma forse un po' spericolata allo stato delle conoscenze su Silvestro.

Comunque sia, le conseguenze di questa nuova intimità con la famiglia dominante si possono misurare in un episodio avvenuto nel 1462, quando l'artista incontrò delle difficoltà ad essere pagato dall'Opera della Cattedrale di Pistoia per il suo lavoro su due sontuosi candelieri in argento dorato e smalti che erano stati commissionati alla coppia Finiguerra-Sali fin dal 1457 e che Antonio, entrato in società con quelli, aveva provveduto a portare a conclusione. Per convincere i pistoiesi renitenti a sborsare la cifra stabilita, Jacopo Lanfredini scrisse loro una lettera in favore dell'amico nella quale, oltre a insistere sulle sue relazioni personali col Pollaiuolo ("per me gli si porta affezione come a fratello") e sull'eccellenza indiscutibile di Antonio ("è el principale maestro di questa città e forse per avventura non cie ne fu mai, e questa è chomune opinione di tutti gli intendenti"), si sottolinea insistentemente il coinvolgimento di Piero de' Medici nella faccenda, lasciando intuire che egli avrebbe interpretato come un affronto personale un eventuale sgarbo fatto all'artista ("Antonio venne in chotesta città con Piero di Cosimo", "Piero gli vuol bene per rispetto della sua virtù")¹⁴.

Disponendo di un piccolo capitale e forte delle sue relazioni con l'*establishment* cittadino, Antonio era

ormai pronto per un passo decisivo: aprire la propria bottega.

In via Vacchereccia

Il 31 gennaio 1464 il notaio ser Silvano Fruòsini di por Santa Maria stipula un contratto fra Jacopo di Piero Baroncelli e Antonio del Pollaiuolo: il Baroncelli concede in affitto ad Antonio, per cinque anni a far data dall'indomani, primo febbraio, una grande bottega di sua proprietà, adatta al mestiere dell'orafo ("actam ad artem aurificis"). I locali si trovano in via Vacchereccia, nella parrocchia di Santa Cecilia, ovvero quasi all'imbocco di piazza della Signoria per chi proviene dal Ponte Vecchio: era il quartiere degli orafi, dove aveva avuto sede anche la ditta di Maso Finiguerra e Piero Sali. L'affitto ammonta a complessivi 14 fiorini d'oro l'anno, da pagarsi in rate semestrali. All'atto sono presenti, rinunciando ai loro diritti sulla bottega, Forzore di Niccolò Spinelli con i figli Jacopo e Niccolò, orafi anch'essi e che avevano occupato fin lì il negozio¹⁵.

Quel contratto segna un momento cruciale nella vita di Antonio del Pollaiuolo, che sciogliendo i legami che lo vincolavano ad altri maestri si mette in proprio assumendo su di sé un potenziale e non trascurabile rischio. Di fatto, fu un ottimo investimento: le cose andarono per il meglio e la bottega di via Vacchereccia rimase l'epicentro della sua attività per tutto il resto dell'esistenza. Già il 12 settembre di quello stesso anno 1464, avendo evidentemente constatato quanto quella posizione fosse strategica e gli affari gli arridessero, Antonio decise di impegnarsi con il proprietario per ulteriori cinque anni, dal primo di febbraio 1469 al 31 gennaio 1474, al medesimo prezzo d'affitto¹⁶. Nuovi contratti quinquennali, non conservati o non ancora rintracciati, dovettero succedersi nel 1474, 1479 e 1484. Che comunque il Pollaiuolo non abbia mai abbandonato quei locali lo dimostrano la sua dichiarazione fiscale ("portata al Catasto") per l'anno 1480, in cui afferma di lavorare "in Vachereccia, in una bothega la quale è de l'erede di Jacopo Baronciegli: dònne l'anno di pigione fiorini 14"¹⁷, e un nuovo contratto, in data 13 novembre 1489, che rinnova l'affitto sino a tutto febbraio 1493. Quest'ultimo documento, particolarmente importante perché dimostra come la bottega – affidata a soci e collaboratori – sia rimasta aperta anche dopo che nel 1485 il Pollaiuolo aveva di fatto trasferito a Roma la sua residenza, fu segnalato fin dal Settecento da Domenico Maria Manni ed è stato ora pubblicato e opportunamente valorizzato da Lorenza Melli¹⁸. La sua interpretazione pone tuttavia qualche piccola difficoltà per il fatto che ad affittare la bottega di via Vacchereccia non risultano più i Baroncelli ma un tale don Francesco Cavalcanti: si potrebbe intendere o che Antonio abbia cambiato bottega, rimanendo comunque nella stessa strada, oppure che la proprietà del fondo fosse frattanto passata dai Baroncelli ai Cavalcanti¹⁹. La questione viene però rischiarata dal testamento che Jacopo di Piero Baroncelli (ovvero il padrone della bottega del Pollaiuolo) dettò il 5 agosto del 1465, segnalatoci da Veronica Vestri. Tra le altre cose egli dispone un legato affinché si dicano messe in suo suffragio all'altare di una cappella che suo padre aveva fondato e intitolato all'Annunziata, nella chiesa di San Pier Scheraggio²⁰. Per il mantenimento del cappellano, in particolare, il Baroncelli stabilisce che s'impieghino i proventi della bottega da orefice di sua proprietà, affittata ad Antonio del Pollaiuolo²¹. Il Francesco Cavalcanti che nel contratto del 1489 è definito appunto "capellanus cappellaniae Virginis Mariae de Baroncellis sita in ecclesia Sancti Petri Scheradii" era dunque il prete deputato ad officiare le messe in memoria di Jacopo Baroncelli, che agisce da locatore proprio perché i 14 fiorini annui pagati dal Pollaiuolo sarebbero finiti nelle sue tasche. È una situazione che rimarrà immutata sino alla morte dell'artista, come apprendiamo

da una dichiarazione fiscale del 1495, anch'essa individuata da Veronica Vestri, nella quale il Cavalcanti riveste sempre la funzione di cappellano in San Pier Scheraggio e riceve per le sue mansioni la pigione annua di 14 fiorini che Antonio paga per la sua bottega (dal che ricaviamo anche che in trentun anni l'affitto non era mai aumentato!)²².

Apprendisti e collaboratori

Appena avviata l'impegnativa e prestigiosa bottega di via Vacchereccia, attorno ad Antonio si mette in moto un fitto via vai di figure coinvolte nell'andamento dell'impresa. C'è il fratello Silvestro, che fin dal 1460 gli era al fianco in posizione subordinata²³; ci sono i giovani apprendisti destinati a un brillante avvenire, come Antonio di Salvi (assunto nel 1464) o Francesco di Giovanni (nell'anno seguente)²⁴; e ci sono infine gli orafi più esperti, con i quali il Pollaiuolo dà vita a nuove "compagnie" onde ripartire i rischi e ottenere la massima efficienza, ma garantendosi ormai un'indiscussa posizione di leader. Dall'elenco dei libri di conti della bottega che furono prodotti in occasione di un atto giudiziario del 1511²⁵ apprendiamo che già nel 1464 si stringono accordi con un altrimenti ignoto Giuliano di Antonio "et socios aurifices", e soprattutto con un personaggio oggi quasi dimenticato ma che dovette godere di un certo successo ai suoi tempi e che sarebbe interessante mettere meglio a fuoco: Ottaviano di Antonio di Duccio, il fratello del più celebre Agostino, lo scultore del Tempio Malatestiano di Rimini²⁶.

Quello di Ottaviano non è un nome completamente ignoto alla letteratura artistica del Quattro e del Cinquecento. Antonio Filarete, in particolare, in una pagina del suo *Trattato d'architettura*, lo annovera fra gli scultori più in vista del suo tempo: "uno chiamato Donatello, l'altro chiamato Luca [Della Robbia]; ècci un altro chiamato Agostino e un suo fratello chiamato Ottaviano..."²⁷ (e sarà proprio pasticciando su questa citazione che Vasari trasformerà poi Agostino e Ottaviano in fratelli di Luca Della Robbia²⁸). Che fosse scultore oltre che orefice lo ribadisce Benedetto Dei, che nella sua lista delle botteghe fiorentine stesa nel 1470 elenca "el maestro Attaviano, scultore di bronzi e marmo"²⁹. Probabilmente nato nel 1422, e dunque decisamente più anziano del futuro "compagno"³⁰, Ottaviano è attestato nel 1456 e nel 1460 a Rimini, evidentemente al seguito del fratello³¹. Rientrato quindi in patria, avviò la sua collaborazione col Pollaiuolo nel 1464, come si ricava dall'esistenza di un libro di bottega "intitolatus in Antonium Jacopi del Pollaiuolo et Octavianum aurificem" che copre il periodo 1464-1471³²; e il 6 agosto 1464 "Ottaviano da Firenze, compagno d'Antonio del Pollaiuolo" consegnò all'Opera del Duomo di Pisa il modello in cera per un angelo da realizzare in ottone dorato³³. In questo periodo egli non interruppe comunque i suoi rapporti con la Romagna, dove il 26 gennaio 1467 ricevette l'incarico di realizzare il monumento funebre per Antonio da Fossombrone, vescovo di Cesena, destinato al coro della Cattedrale di quella città. Benché più volte mutato di posizione e manomesso, il sepolcro esiste ancora e ci mostra uno scultore che nel rilievo in marmo (tecnica estranea alla pur vasta tastiera delle competenze di Antonio del Pollaiuolo) dimostra tuttavia uno stile estremamente 'pollaiolesco', nel gonfiarsi e frangersi delle vesti degli angeli, nelle chiome fiammeggianti, perfino nelle loro fisionomie un po' ferine e poco rassicuranti³⁴. Quanto all'oreficeria, Ottaviano risulta assai operoso fra i tardi anni sessanta e il 1482 (ultima sua menzione in vita) per Palazzo Vecchio, realizzando o restaurando sia arredi liturgici per la cappella, sia una gran quantità di suppellettili profane per la "Mensa della Signoria" (bacini d'argento, confettiere, rinfrescato, un

bossolo da spezie, due saliere, forchette e cucchiari...)³⁵.

Tra coloro che si trovarono a lavorare fianco a fianco con Antonio del Pollaiuolo andrà infine rammentato Paolo di Giovanni Sogliani, cugino del più noto pittore Giovanni Antonio. Paolo, che era stato a bottega da Antonio fin da ragazzo, il 19 novembre 1477 firmò il contratto che lo rendeva, appena ventiduenne, socio di minoranza del suo ex maestro³⁶. Sarà di fatto lui a gestire l'impresa di via Vacchereccia nel momento delicato in cui l'epicentro dell'attività del Pollaiuolo si spostò da Firenze a Roma, presso la corte pontificia.

Matrimoni, case, funerali

Nel 1469 Antonio del Pollaiuolo, che si avviava ormai verso la quarantina, sposò la diciottenne Maria di Lamberto delle Calvane, detta Marietta, riscuotendo nell'anno seguente dalla famiglia di lei la pingue dote di 800 fiorini. Più o meno nello stesso momento anche suo fratello Giovanni prese in moglie Ginevra Baccelli: considerato che gli anziani genitori erano ancora entrambi vivi, nella casa tenuta in affitto dai Panciàtichi si doveva cominciare a stare molto stretti. Ecco allora che il 14 febbraio 1473 Antonio, Giovanni e Piero (che non si sposerà mai; mentre Silvestro a queste date è già uscito di scena) acquistano una grande casa, adiacente a quella in cui avevano abitato fin lì³⁷. A vendere è proprio un membro della famiglia degli Agli, Filippo di Domenico, che a quanto pare di capire aveva dovuto dichiarare fallimento. Con gli Agli, da sempre vicini di casa, c'erano peraltro già rapporti di parentela, fin da quando Agnola, almeno quindici anni prima, aveva sposato Simone di Niccolò. Nella nuova, importante e articolata dimora si insediano tutti e tre i fratelli, in una situazione che è fotografata con precisione dalle dichiarazioni rese al Catasto da ciascuno di loro nel 1480³⁸. Giovanni e la Ginevra avevano già quattro figli, e chissà quanto dovevano soffrirne Antonio e Maria, che dopo undici anni di matrimonio ancora non ne avevano avuti. Giovanni aveva inoltre preso a vivere con sé, a sue spese, il padre ottantenne di cui aveva ereditato il mestiere; la mamma, Tommasa, stava invece con Piero, che tanto era solo (e anche queste potrebbero essere state ragioni di dissapori con Antonio, che era certamente il più ricco tra i fratelli). Oltre alla grande casa, i tre avevano comprato dagli Agli anche alcune "casette" nelle immediate adiacenze, e più precisamente nel chiasso dei Buoi, che si snodava alle spalle dell'isolato e che all'epoca era universalmente noto a Firenze come il vicolo della prostituzione. Senza imbarazzi, Giovanni dichiara di affittare uno di quei locali "a portatori o mondane" (facchini e prostitute): in quel momento ci stava un tedesco di nome Federico. Un'altra "chasetta", non distante, serviva invece da studio di pittore per Piero.

Di lì a poco, non sappiamo però esattamente quando né come, morì la moglie di Antonio, che nel 1482 vediamo risposarsi con Lucrezia Fantoni³⁹. Tre anni dopo, nel testamento stilato allorché era in procinto di trasferirsi più o meno stabilmente a Roma, egli risulta avere due figli: Lamberto e Marietta⁴⁰. Quest'ultima, a dispetto del nome, era certamente nata dalla nuova moglie, come ci assicura la documentazione successiva: la si volle battezzare in quel modo per una forma di omaggio reso alla memoria della defunta? Di certo i rapporti di Antonio con la famiglia delle Calvane non si interruppero con la morte della moglie né vennero meno dopo le nuove nozze, come dichiara il fatto che uno dei due esecutori nominati nel testamento del Pollaiuolo del 1485 è il fratello di Marietta, Andrea di Lamberto delle Calvane. Più misterioso il caso di Lamberto, l'unico figlio maschio mai avuto da Antonio del Pollaiuolo: il nome è quello del padre della prima moglie, e tutto farebbe dunque pensare che fosse figlio di Marietta, aprendo la strada all'ipotesi che quest'ultima possa essere morta partorendolo. Se così fosse, il bambino non avrebbe avuto sorte migliore

della madre: non ne sentiremo mai più parlare. Da Lucrezia il Pollaiuolo avrà poi una seconda figlia, Maddalena, ma – con suo rammarico – nessun maschio. Alla fine si dovette affezionare molto al nipote Silvestro, figlio di Giovanni, al quale insegnerà il mestiere dell'orafo e dello scultore in bronzo e che si porterà dietro a Roma⁴¹.

Un tesoro in bottega

Se Vasari ha certamente torto nell'affermare che Antonio del Pollaiuolo a un certo punto della sua carriera “per desiderio di più lunga memoria” avrebbe rinunciato all'arte dell'orafo, è però vero che se la sua fama fosse rimasta legata alle sole oreficerie oggi ci sarebbe praticamente sconosciuto. Dell'incredibile quantità e varietà di oggetti in argento, oro, bronzo, smalti, perle e pietre preziose che i documenti ci mostrano uscire dalla sua bottega, tutto ciò che ci è pervenuto si riduce alla grande croce (cat. 3), al rilievo d'argento con la *Natività del Battista* (fig. 6 a p. 30) e ad alcuni smalti provenienti da una croce del monastero di San Gaggio, oggi al Museo del Bargello (fig. 13 a p. 34). Se dunque, per nostra fortuna, nella sua bottega Antonio modellava anche la creta e lo stucco, intagliava crocifissi, forniva disegni a ricamatori e intarsiatori, fondeva sculture in bronzo e incideva lastre di rame per trarne stampe, tuttavia egli accompagnò costantemente a queste manifestazioni del suo ingegno una quotidiana pratica di lavoro sui metalli preziosi e le gemme. Un elenco dei pezzi perduti, tra argenti sacri e profani, riempirebbe pagine e pagine. Non sarà comunque inutile offrirne in conclusione una rapida rassegna.

Per quanto concerne la produzione a destinazione ecclesiastica, dopo l'esordio con la croce del Battistero (1457-1459) seguono due pissidi in ottone dorato per conservare l'eucaristia per la Cattedrale di Santa Maria del Fiore (1458)⁴², quindi un turibolo (1459) e un reliquiario (1461) per Benedetto Toschi, abate della chiesa di San Pancrazio, realizzati con Piero Sali (“compagni in una bottega d'orafo”)⁴³; sempre nel 1461, per conto della ditta “Piero di Bartolomeo di Sali horafo e chonpagni”, Antonio riceve una serie di pagamenti dall'Opera del Duomo di Firenze per una coppia di candelieri d'argento che erano stati commissionati alla bottega fin dal 1456⁴⁴. L'anno dopo, come abbiamo visto, ha luogo la disputa con i pistoiesi per il pagamento dei candelieri per il Duomo di quella città. Dopo l'inaugurazione della bottega in via Vacchereccia si susseguono altri candelieri d'argento e smalti per il Battistero (1465-1470), da esporre ai lati della grande croce⁴⁵. E ancora: a Firenze, tante croci in argento per la chiesa del Carmine (1472-1473)⁴⁶, per San Gaggio (1476-1483)⁴⁷, per Michele Cambini, francescano in Santa Croce (1477)⁴⁸; a Volterra, per il Duomo, vari lavori (1466-1470) tra cui una vera e propria scultura in metallo, il busto reliquiario di sant'Ottaviano⁴⁹; a Pistoia un calice e una patena per l'Oratorio della Madonna di Piazza (1474)⁵⁰. Ancora, per il Battistero e la Cattedrale di Firenze, si susseguono un reliquiario per il dito del Battista (1478), delle coperte argentee per libri liturgici⁵¹, e naturalmente la formella con la *Natività* per una delle quattro *Storie del Battista* destinate alle fiancate dell'altare d'argento (1477-1480 circa), nella quale deve aver avuto una parte consistente Paolo Sogliani, che era appena entrato da socio in bottega⁵².

Quanto agli argenti profani, una classica occasione di lavoro per le botteghe orafe (allora come oggi) erano i fidanzamenti e i matrimoni: ecco che nel 1460 Bartolomeo di Gherardo Gherardi paga vari lavori d'oreficeria destinati a sua moglie ad “Antonio del Pollaiuolo e compagni”, versati spesso nelle mani di suo fratello Silvestro, evidentemente

affiliato alla ditta Finiguerra-Sali-Pollaiolo con un ruolo più defilato⁵³. Tra 1461 e 1462 è Cino di Filippo Rinuccini che prima affida ad Antonio del Pollaiolo l'argento necessario per una fibbia da cintura in argento "con traforo e niello, a 8 cignitoli", per un dono che sua moglie, Ginevra di Ugolino Martelli, vuole fare a sua sorella Sandra; poi gli paga certi "tremolanti" e "catenelle" d'argento dorato con cui sua moglie intende fare dei "fuscoli a campanella"⁵⁴. Al 1469 risale la commissione del costume per Benedetto Salutati, che si presentò alla Giostra di piazza Santa Croce ricoperto d'argento e di perle, tra bardatura del cavallo, finimenti ed elmo⁵⁵, mentre dal 1467 al 1482 il nome di Antonio ricorre tra quelli degli orafi impiegati assiduamente dalla Signoria per gli arredi della Cappella di Palazzo Vecchio⁵⁶. Ancora, nel 1476 realizza per vari committenti una guaina in argento, smalti e perle per un coltello da pane e una cintura in argento dorato "alla parigina"⁵⁷, mentre due anni dopo consegna al cardinal Francesco Gonzaga un borsello ("scarsella") con finimenti d'oro. Ma un'occasione del tutto speciale dovette essere per il Pollaiolo l'incarico ricevuto dalla Signoria nell'estate del 1472 di realizzare un elmo in argento per il signore d'Urbino, Federico da Montefeltro, che aveva soggiogato Volterra ribellatasi ai fiorentini⁵⁸. L'elmo è lodato da Giovanni Santi in rime che sono importanti sia perché ci permettono di conoscerne meglio l'aspetto, culminante in una statuetta che mostrava Ercole intento a spennare un grifone abbattuto ai suoi piedi, simbolo di Volterra, sia perché, pur non essendo nominato l'autore del dono, costituiscono la prima celebrazione letteraria in assoluto di un'opera di Antonio, in anticipo sulle lodi della tomba di Sisto IV del 'Prospettivo Milanese' (1496-1498)⁵⁹. Il regalo piacque molto al destinatario, come rivela una lettera spedita il 23 maggio 1473 dal Montefeltro a Lorenzo de' Medici, in cui si fanno grandi lodi di Antonio, denotando apparentemente una diretta familiarità fra i due⁶⁰.

Aldo Galli - curatore della mostra

Testo tratto dal catalogo della mostra

Antonio e Piero del Pollaiolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo..."

¹ Nato nel 1399 o nel 1400, morto tra il 1480 e il 1485.

² La trasformazione ottocentesca del centro di Firenze con la creazione di piazza Vittorio Emanuele II (oggi della Repubblica) ha cancellato, come noto, ogni traccia di quel rione, che era tra i più popolari della città. La Piazza dei pollaioli si sviluppava a lato dell'antichissima chiesa di Santa Maria in Campidoglio, nel luogo in cui sorge l'edificio che fino a qualche anno fa ospitava il caffè e cinema Gambirinus ed oggi l'Hard Rock Café.

³ Nel 1488 frate Francesco del fu Simone di Niccolò degli Agli, francescano presso il convento di Santa Croce in Fossabanda a Pisa, fa un lascito in favore della madre, rimasta vedova, che è appunto Agnola di Jacopo d'Antonio del Pollaiolo (D.M. Manni in Baldinucci [1728] 1769, pp. 19-20 nota 1).

⁴ L'ubicazione delle sempre più vaste proprietà del Pollaiolo potrebbe far avanzare il sospetto che in quelle terre avesse le sue origini la famiglia, circostanza in qualche modo accreditata anche dal fatto che Jacopo d'Antonio e i suoi figli vivevano a Firenze in una casa affittata da Piero di Gabriello Panciaticchi, della più nobile famiglia di Pistoia.

⁵ Cfr. a p. 52.

⁶ Melli 2003, p. 65. Già in questa prima occasione compare al fianco del giovane artista Jacopo Lanfredini, che agisce in qualità di garante per la committenza insieme a Bartolomeo Valori. La storia della bottega orafa del Pollaiolo si può ricostruire grazie soprattutto ai contributi di Doris Carl (1982 e 1983a), che ha reso nota una gran mole di documentazione inedita, e di Lorenza Melli (2003), che ne ha ricostruito criticamente gli snodi fondamentali. Ad essi faremo qui costante riferimento.

⁷ Come si è accennato nel saggio introduttivo, si ritiene oggi, sulla scorta della ricostruzione proposta dalla Carl (1982), che Miliano fosse semplicemente il titolare di quella ben avviata bottega, che aveva ereditato dal padre, nella quale tuttavia non lavorava in prima persona, essendo di fatto un mercante di lana.

⁸ In quella società, le cui dinamiche interne rimangono ancora per più versi oscure, il Pollaiolo sembra avere sviluppato un rapporto di collaborazione

privilegiato col Sali. Tra i libri di bottega del maestro, prodotti in tribunale il 18 dicembre 1511 in occasione di una vertenza giudiziaria tra i suoi eredi (Carl 1982, pp. 165-166 doc. XXVIII), è registrato infatti un “*liber signatus A [...] intitolatus in Pierum Bartolomei Salis et Antonium Jacopi del Pollaiuolo*”, iniziato nel 1459 (e probabilmente concluso nel dicembre 1461 se, come ha osservato Lorenza Melli, 2003, pp. 67-68, un secondo registro, “segnato B”, iniziava nel gennaio 1462).

⁹ Sul contesto originale delle perdute tele si veda in particolare Bulst 1993.

¹⁰ Wright 1997b.

¹¹ Ovvero la lettera che scrisse a Gentil Virginio Orsini nel 1494, pubblicata per la prima volta da Borsari 1891 e poi da molti altri.

¹² Möller 1935.

¹³ Galli 2003, p. 58 nota 79; e cfr. Melli 2007, p. 69.

¹⁴ Borsook 1973, p. 468 (la lettera non è datata ma risale certamente al primo semestre del 1462). Il coinvolgimento di Piero de' Medici è attestato anche dal rimborso concesso a due emissari dell'Opera di Pistoia, il 27 agosto 1461, per essersi recati a Firenze per parlare con Piero “pe' fatti de' chandeglieri” (Wright 2005, pp. 11 e 428 note 67-69).

¹⁵ Carl 1982, p. 164 doc. XXVI.

¹⁶ A redigere il contratto è il solito ser Silvano, al quale Antonio si rivolse anche il 12 maggio 1459 per l'atto con cui si emancipava legalmente dal padre (Carl 1982, pp. 163-165, doc. XXIV e XXVII).

¹⁷ Gaye 1839-1840, I, p. 265; Cruttwell 1905, pp. 382-383.

¹⁸ D.M. Manni in Baldinucci [1728] 1769, p. 21 nota 1; Melli 2003, doc. 6 (l'atto è rogato dal notaio Paolo Grassi).

¹⁹ Così interpreta Melli 2003, p. 71 (cfr. anche Wright 2005, p. 429 nota 108).

²⁰ La chiesa romanica di San Pier Scheraggio sorgeva accanto al Palazzo della Signoria, a due passi dalla bottega di via Vacchereccia. In occasione della costruzione degli Uffizi l'edificio rimase in parte demolito e in parte inglobato nella nuova fabbrica.

²¹ Archivio di Stato di Firenze, *Notarile Antecosimiano* 14416, protocolli di Francesco di Pietro Molletti, c. 325.

²² Archivio di Stato di Firenze, *Decima Repubblica* 69, decima dei religiosi di Santa Maria Novella, c. 316.

²³ Mendes Atanázio 1991, pp. 24-26 doc. XIII.

²⁴ Sulla presenza di Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni nella bottega di Antonio del Pollaiuolo si veda Liscia Bemporad 1980. Anni dopo, unitisi in compagnia fra loro, Antonio e Francesco ottennero di realizzare uno dei quattro rilievi in argento con *Storie della vita del Battista* destinati alle fiancate dell'altare del Battistero; una commissione che divisero con Bernardo Cennini, Andrea del Verrocchio e con il loro ex datore di lavoro.

²⁵ Vedi sopra, nota 8.

²⁶ Il miglior profilo di Ottaviano d'Antonio di Duccio è fornito da Fattorini 2002, pp. 296-297, 308-310.

²⁷ Antonio Averlino, detto Filarete, *Trattato di architettura* [1460-1465], 1972, I, p. 170.

²⁸ Vasari [1568] 1971, pp. 54-56.

²⁹ In Romby 1976, pp. 70-71.

³⁰ L'indicazione è fornita, senza chiarirne la fonte, da Gaetano Milanese in Vasari [1568] 1878a, pp. 177-178 nota 2.

³¹ Milanese 1901, pp. 108-109. Nella seconda occasione, benché si confermi che “*laborat in civitate Arimini*”, fornisce il disegno per due finestre del palazzo di Jacopo Anastagi a Borgo Sansepulcro (su cui cfr. ora Martelli 2013, p. 74 e note).

³² Carl 1982, pp. 165-166 doc. XXVIII.

³³ Il documento fu reso noto da Supino 1893, p. 427, ma la vera identità di Ottaviano fu intesa solo più tardi da Fabriczy 1899, p. 4. La fusione dell'angelo, da porre alla sommità di una colonna in porfido con funzione di cero pasquale, non ebbe peraltro luogo (cfr. anche Ciardi 1987, pp. 75, 108 nota 159 e Tongiorgi Tomasi 1987, pp. 273, 356 nota 9).

³⁴ Cfr. Fattorini 2002, pp. 308-310, che segnala giustamente come il riferimento stilistico di Ottaviano nella tomba cesenate sia appunto il Pollaiuolo, e non suo fratello Agostino, come si è soliti ripetere (cfr. anche Masignani 2002, pp. 153-155). Per il contratto tra il vescovo e l'artista si veda Conti 1984, p. 275 (e cfr. Viroli 1989).

³⁵ Carl 1983a. Dovette essere un'attività redditizia poiché Ottaviano si comprò una bella villa sita lungo le rive del torrente Affrico, alle pendici della collina di Fiesole, nei pressi di Maiano. Alla sua morte, in assenza di eredi diretti, lasciò casa e terreni alle figlie di suo fratello Agostino, Lorenza e Margherita. La seconda si maritò con Benedetto Palmerini, alla cui famiglia finì per passare integralmente la proprietà verso la metà del Cinquecento, da cui il nome di “Palmerino” con cui la villa (molto trasformata) è nota anche oggi (G. Milanese in Vasari [1568] 1878a, pp. 177-178 nota 2 e, più analiticamente, *La parrocchia* 1875, p. 59).

³⁶ Carl 1982, p. 166 doc. XXVIII. Come chiarisce Antonio nella sua dichiarazione dei redditi del 1480: “ho per compagno Pagholo di Giovanni Sogliani, el quale trae per lira soldi 6 ed io tragho soldi 14 per lira, che si faceva più pe' lui essere stato pe' gharzone”. La compagnia ebbe durata decennale. Delle relazioni di Antonio con i suoi ragazzi di bottega era testimonianza anche un quaderno di disegni che recava in fronte la seguente indicazione: “Antonio di Jacopo del Pollaiuolo orafo e Monna Tommasa sua madre donò un libretto di disegni di mano del detto Antonio a Francesco di Antonio del Lavacchio gioielliere, quando stette per fattorino con esso Antonio” (G. Milanese in Vasari [1568] 1878b, p. 287, nota 3).

³⁷ Wright 2005, pp. 14, 430 nota 126 (senza trascrizione: Archivio di Stato di Firenze, *Notarile Antecosimiano* 1585, protocolli di Barone di Francesco Baroni, cc. 2381-2385v).

³⁸ Le dichiarazioni di Antonio e di Giovanni furono pubblicate dalla Cruttwell nel 1905 (pp. 381-383); quella su Piero, nello stesso anno, da Jacques Mesnil (1905, pp. 6-7 nota 1).

³⁹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Poligrafo Gargani* 1598, schede 11-14.

⁴⁰ Mendes Atanázio 1991, pp. 8, 16 nota 17.

⁴¹ Nato nel 1472, primogenito di Giovanni e Ginevra, Silvestro è certamente il nipote di cui Antonio parla all'Orsini nella famosa lettera del 1494 (cfr. Wright 2005, p. 23). Pochi mesi dopo la morte di Antonio del Pollaiuolo, il 23 aprile 1498, la vedova dell'artista, Lucrezia, gli donò tutte le “masserizie e suppellettili pertinenti all'arte dell'orefice” che erano appartenute al suo celebre marito (si veda Waldman 2007, che traccia un profilo completo di Silvestro, il quale ai primi del Cinquecento fu tra l'altro in relazione con Michelangelo).

⁴² Poggi 1988, p. 92 n. 1899.

⁴³ Haines 1977, che riferisce anche di un inventario della chiesa del 1466 nel quale è descritto il reliquiario, che recava sul piede quattro figure a smalto.

⁴⁴ Poggi 1988, pp. 92-94 nn. 1896-1897, 1900, 1903-1904, 1910.

⁴⁵ Ricordati anche dal Vasari, dovevano essere pezzi di speciale importanza, adeguati al prestigio della croce stessa, come ha ben ricostruito Lorenza Melli (2003, pp. 71, 74-75 nota 81).

⁴⁶ Wright 2005, p. 534 cat. 89.

⁴⁷ Steingraber 1955, pp. 87-92; Collareta e Levi 1982; Collareta 1984; M. Collareta in *Oreficeria sacra* 1990, pp. 177-185 cat. 50.

⁴⁸ Corti e Hartt 1962, pp. 160, 167; Mendes Atanázio 1991, pp. 19-20 doc. I-IV.

⁴⁹ Sanpaolesi 1951, pp. 77-78 e, da ultimo, Wright 2005, pp. 54, 533 cat. 86.

⁵⁰ Wright 2005, pp. 14, 430 nota 139 (su indicazione di Stephen Milner).

⁵¹ Poggi 1988, p. 87 nn. 1869, 1871; G. Milanesi in Vasari [1568] 1878b, p. 298 nota †.

⁵² Non ho avuto ancora modo di studiare la terracotta del Museo Jacquemart-André di Parigi, delle stesse dimensioni dell'originale, che John Pope-Hennessy liquidava come copia (de la Moureyre-Gavoty 1975, pp. n.n. cat. 48).

⁵³ Mendes Atanázio 1991, pp. 25-26 doc. XIII.10, 16, 17, 20. Parallelamente il Gherardi paga numerosi altri maestri evidentemente coinvolti nell'allestimento della camera nuziale: dai "forzieri", che vedono coinvolto il fratello di Masaccio, Giovanni detto lo Scheggia, a "una nostra dona" che acquista presso uno "Jachopo dipintore"; altri versamenti coinvolgono "Pippo dipintore" e "Zanobi d'Antonio dipintore" (quest'ultimo "per 2 teste gli dipinse"). Tra i maestri coinvolti ci sono anche Giuliano da Maiano e l'orafo Matteo Dei, cugino di Miliano, per una collana. Segnalo per inciso che sia "Pippo di Marco" che "Zanobi d'Antonio" appariranno in veste di collaboratori di Piero del Pollaiuolo nella realizzazione dello stendardo di Benedetto Salutati per la giostra di Santa Croce del 1469.

⁵⁴ Rinuccini [XV sec.] 1840, p. 251.

⁵⁵ Covi 1978.

⁵⁶ Carl 1983a.

⁵⁷ Wright 2005, p. 430 nota 142.

⁵⁸ G. Milanesi in Vasari [1568] 1878b, p. 298 (ma la notizia era stata resa nota già da Filippo Baldinucci, 1728, pp. 117-118); ulteriori dettagli in Carl 1983a, p. 296 doc. 4.

⁵⁹ Un'ulteriore descrizione, nella lettera di un ambasciatore mantovano a Urbino, si legge in Ettlinger 1978, p. 168.

⁶⁰ Parronchi 1971, p. 1177 (con riproduzione fotografica della lettera). Il tono della missiva ha fatto supporre a più d'uno un'attività del Pollaiuolo per la corte d'Urbino, in particolare in qualità di fornitore di cartoni per tarsie (ad esempio allo stesso Parronchi 1971, p. 1186). Tale cauto atteggiamento è recentemente degenerato in una serie di ipotesi assurde che mettiamo in quarantena in questa nota. Sul catalogo del fiorentino infatti, in una sua immaginaria attività di pittore per il Montefeltro, si sono voluti far transitare alcuni fra i più celebri dipinti di Piero della Francesca (e della storia dell'arte italiana): dalla pala di Brera ai ritratti di Federico da Montefeltro e Battista Sforza agli Uffizi alla *Madonna di Senigallia*. L'inutile sortita si deve a Massimo Giontella e Riccardo Fubini che ci sono andati ricamando sopra a più riprese tra il 2004 e il 2010. Poiché appare evidente a chiunque l'inattendibilità dell'intera operazione, mi astengo da quell'esercizio un po' penoso che sarebbe confutare punto per punto gli assunti.