

Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo

Siena e artisti senesi
MAESTRI ORAFI

a cura di

MARIA MONICA DONATO

testi di

STEFANO RICCIONI, MICHELE TOMASI

con contributi di

ELISABETTA CIONI, MARTINA PANTAROTTO

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

5/6 - 2011/2012

Repertorio

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO SCIENTIFICO

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI, XAVIER BARRAL I ALTET, ENRICO CASTELNUOVO,
CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA, FRANCESCO DE ANGELIS,
MASSIMO FERRETTI, JULIAN GARDNER, MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

COMITATO DI REDAZIONE

CHIARA BERNAZZANI, MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI,
MATTEO FERRARI, MONIA MANESCALCHI,
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

5/6 - 2011/2012

Repertorio



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*]

Repertorio

Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo

ideazione e direzione scientifica di

MARIA MONICA DONATO



Opera pubblicata con il contributo della Fondazione Monte dei Paschi di Siena

SOMMARIO

MARIA MONICA DONATO

Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo. La versione libraria I-XXI

STEFANO RICCONI

Edizione e commento dei testi epigrafici XXIII-XXIX

OPERE FIRMATE NELL'ARTE ITALIANA/MEDIOEVO SIENA E ARTISTI SENESI - MAESTRI ORAFI

Gli autori e il gruppo di lavoro 1-4

Ringraziamenti

Referenze fotografiche

MARIA MONICA DONATO

Sulla soglia. Note della curatrice 5-15

Profili e schede

1.P. GUCCIO DI MANNAIA 19-26

1.S.1. Calice. Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro

2.P. DUCCIO DI DONATO 27-38

2.S.1. Calice con patena (opera perduta). Già Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco

2.S.2. Calice (opera perduta). Già Pistoia, Santa Maria *foris portas*

2.S.3. Calice con patena (opera perduta). Già La Verna (Arezzo), convento di San Francesco

2.S.4.1. Calice. Gualdo Tadino (Perugia), Istituto Bambin Gesù

3.P. ANDREA VANNI, GIOVANNI DINI 39-41

3.S.1. Croce (opera perduta). Già Perugia, San Domenico

4.P. TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI 43-58

4.S.1. Calice. Londra, British Museum

4.S.2. Calice (perduto) con patena. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

4.S.3. Calice (perduto) con patena. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

4.S.4. Calice con patena (opera perduta). Già La Verna (Arezzo), convento di San Francesco

TONDINO DI GUERRINO 59-65

4.S.5.1. Calice con patena (opera perduta). Già Pistoia, Tesoro del Duomo

4.S.5.2. Calice con patena (opera perduta). Già Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco

4.S.5.3. Calice con patena (opera perduta). Già Siena, Sant'Agostino

4.S.5.4. Calice con patena (opera perduta). Già Siena, Sant'Agostino

4.S.5.5. Calice con patena (opera perduta). Già Siena, Sant'Agostino

4.S.5.6. Calice con patena (opera perduta). Già Siena, Sant'Agostino, Tesoro

5.P. UGOLINO DI VIERI, VIVA DI LANDO 67-79

5.S.1. Reliquiario di san Savino. Orvieto (Terni), Museo dell'Opera del Duomo

5.S.2. Calice (perduto), con patena. Già Perugia, San Domenico

UGOLINO DI VIERI «E SOCI ORAFI» 80-86

5.S.3.1. Reliquiario del Corporale di Bolsena. Orvieto (Terni), Duomo

6.P. GUIDINO DI GUIDO 87-94

6.S.1. Calice da San Silvestro a Sacco. Vallo della Lucania (Salerno), Museo Diocesano

6.S.2. Calice con patena (opera perduta). Già Perugia, San Domenico

6.S.3. Calice con patena (opera perduta). Già Firenze, Cattedrale di Santa Reparata, sacrestia

7.P. TOMEIO DI MINO 95-97

7.S.1. Piede di calice (opera perduta?). Già Trequanda (Siena), prepositura di San Pietro apostolo

8.P. PIETRO DI NADDINO 99-100

8.S.1. Calice (opera perduta). Già Siena, Sant'Agostino, Tesoro

9.P. GIACOMO DI GUERRINO 101-115

9.S.1. Calice. Chicago, Loyola University Museum of Art, Martin D'Arcy Collection

- 9.S.2. Busto reliquiario di santa Felicità. Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita
- 9.S.3. Calice con patena (opera perduta). Già Perugia, San Domenico, sacrestia
- 10.P. LUCA 117-126
- 10.S.1. Cornice di anconetta reliquiario. Cleveland, Cleveland Museum of Art
- 11.P. VANNUCCIO DI VIVA 127-133
- 11.S.1. Croce reliquiario della Vera Croce. Orte (Viterbo), Museo Diocesano
- 12.P. MICHELE DI TOMÈ 135-144
- 12.S.1. Calice. Cortona (Arezzo), Museo Diocesano del Capitolo
- 13.P. ANDREA DI PETRUCCIO 145-157
- 13.S.1. Calice e patena 'di san Secondo'. Ávila, Museo Capitular
- 13.S.2. Calice. Cambridge, Fitzwilliam Museum
- 14.P. GIACOMO DI TONDINO 159-165
- 14.S.1. Reliquiario di san Giovanni Battista (poi di santa Lucia). Toledo, Cattedrale di Santa Maria, Museo del Tesoro
- 15.P. GIOVANNI DI NICOLUCCIO 167-176
- 15.S.1. Montatura del corno e delle bacchette di san Francesco. Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Cappella delle Reliquie
- 16.P. MATTEO D'AMBROGIO 177-181
- 16.S.1. Calice. Parigi, Musée du Louvre
- 17.P. ANDREA DEL MAESTRO MICHELE 183-187
- 17.S.1. Piede e stelo di calice, ora base di pisside. Grosseto, Museo Archeologico della Maremma
- 18.P. MATTEO DI MINO PAGLIAI 189-195
- 18.S.1. Calice. Berlino, Kunstgewerbemuseum

- 19.P. PAOLO DI GIOVANNI DI TURA, GIACOMO DI NICCOLÒ DI BERARDELLO 197-208
19.S.1. Calice. Baltimora, Walters Art Museum
19.S.2. Calice. Merevale (Warwickshire), Our Lady Church
- 20.P. ANTONIO DI CECCO DI GUGLIELMO 209-214
20.S.1. Calice. Lione, Cattedrale di Saint-Jean, Museo del Tesoro
- 21.P. BARTOLOMEO DI TONDINO, DETTO IL GEMMA 215-216
21.S.1. Calice con patena (opera perduta). Già Siena, San Francesco
- 22.P. GIOVANNI DI BARTOLO 217-236
22.S.1. Busti reliquiari dei Santi Pietro e Paolo (opera perduta). Già Roma, San Giovanni in Laterano
22.S.2. Busto reliquiario di sant'Agata. Catania, Cattedrale di Sant'Agata
- 23.P. BARTOLOMEO DI TOMMÈ O DI TOMMASO DI SER GIANNINO, DETTO PIZZINO 237-243
23.S.1. Calice. Lione, Musée des Beaux-Arts
- 24.P. FRA GIACOMO DI TONDO 245-257
24.S.1. Calice. Londra, Victoria and Albert Museum
24.S.2. Reliquiario a bicchiere. Roma, Museo di Palazzo Venezia
- 25.P. FRANCESCO E BARTOLO DI MINUCCIO 259-269
25.S.1. Ostensorio trasformato in reliquiario. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo
25.S.2. Reliquiario. Montepulciano (Siena), Cattedrale di Santa Maria Assunta, Tesoro
- 26.P. ANDREA DI NADDO 271-276
26.S.1. Calice. Cune, Borgo a Mozzano (Lucca), San Bartolomeo
- 27.P. TOMMASO DI VANNINO 277-292
27.S.1. Calice. Montefiascone (Viterbo), San Flaviano
27.S.2. Calice. Edimburgo, Royal Museum of Scotland
27.S.3. Calice. Pienza (Siena), Museo Diocesano

- 28.P. NICCOLÒ DI TREGUANUCCIO DI LIPPO 293-298
28.S.1. Calice. Lille, Musée des Beaux-Arts
- 29.P. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO 299-336
29.S.1. Calice. Collezione privata
29.S.2. Calice. Firenze, Museo Nazionale del Bargello
29.S.3. Reliquiario a bicchiere. Massa Marittima (Grosseto), Museo d'Arte Sacra
29.S.4. Calice. Londra, British Museum
29.S.5. Croce d'altare. Pienza (Siena), Museo Diocesano
29.S.6. Braccio reliquiario di san Biagio. Siena, Spedale di Santa Maria della Scala
29.S.7. Calice. Siena, Museo dell'Opera del Duomo

Attestazioni di cronologia imprecisata

- 30.P. MINO DI MATTEO PAGLIAI 339-341
30.S.1. Calice con patena (opera perduta). Già La Verna (Arezzo), convento di San Francesco
- 31.P. MUZIO DI DONATO 343-345
31.S.1. Calice con patena (opera perduta). Già Foligno (Perugia), Cattedrale di San Feliciano
31.S.2. Calice con patena (opera perduta). Già Foligno (Perugia), Cattedrale di San Feliciano
- 32.P. AGOSTINO VANNI 347-348
32.S.1. Calice con patena (opera perduta). Già Siena, San Francesco

Attestazioni dubbie

- 33.P. IAFARINUS 351-369
33.S.1. Croce astile. Siena, Museo Civico
33.S.2. Croce astile. Princeton, University Museum of Art

Bibliografia 373-399

IL REPERTORIO
OPERE FIRMATE NELL'ARTE ITALIANA/MEDIOEVO.
LA VERSIONE LIBRARIA

MARIA MONICA DONATO

Il progetto *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo* (da ora OFAI/M) ha per obiettivi il censimento e la pubblicazione, in un repertorio il più possibile completo, delle opere d'arte italiane, di ogni classe e tipologia, 'firmate' in latino e nei volgari italiani, dal VII secolo alla tarda età gotica. Ad ogni opera è dedicata una scheda, che fornisce sia un inquadramento storico-artistico, sia un'edizione e un commento dell'iscrizione-'firma'.

Il repertorio viene pubblicato in due versioni: come serie di volumi o fascicoli tematici della rivista «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» (da ora ONH), nella serie denominata appunto *Repertorio*, e come *database* navigabile *online*¹.

¹ Presentazioni del progetto, riflessioni di metodo e studi di caso ad esso connessi sono comparsi a stampa a partire dal 2000. Rimando da ora ai contributi più rilevanti, che hanno scandito la lunga fase di ricerca precedente la pubblicazione in volumi di OFAI/M, anche per i copiosi riferimenti bibliografici che vi si forniscono (limitandomi in seguito a titoli imprescindibili, più specificamente rilevanti e/o più recenti): *Le opere e i nomi. Prospettive sulla 'firma' medievale*, a cura di M.M. Donato, Pisa 2000; M.M. DONATO, *Kunstliteratur monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento*, «Letteratura & Arte», 1, 2003, pp. 23-47; EAD., *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546; EAD., *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di Ead., «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16, Pisa 2003 [2008], pp. 365-400; ma l'intero volume, e in specie l'ultima sezione (*Intorno alla sottoscrizioni*), è rilevante per questi temi. Organo periodico del progetto e della sua valorizzazione in sede didattica è la rivista ONH, fin dal suo primo numero, monografico: *Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, a cura di M.M. Donato, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009; e cfr. M.M. DONATO, *Presentazione*, *ibid.* [6 pp. n.n.], e *Linee di lettura*, *ibid.*, pp. I-XI.

1. 'Firme' e 'memorie d'artisti'

Ogni passaggio della presentazione che precede richiede d'essere precisato, a partire dall'accezione di opera 'firmata', e dunque di 'firma', cui si fa riferimento. Il requisito che accomuna le opere censite in *OFAI/M* consiste nell'esistenza di un attestato iscritto, fisicamente allegato ad esse, che conservi, isolato o inserito entro qualsiasi contesto testuale, il nome (o comunque la memoria) di chi si intende presentare come responsabile della loro realizzazione: non solo, dunque, sottoscrizioni o iscrizioni attributive, ma quelle che sembrano meglio e più latamente definibili come 'memorie d'artisti'.

Pertanto, dato che l'intitolazione stessa del repertorio ricorre alla dicitura 'opere firmate', di uso comune nella storia dell'arte, e che di essa (come di 'firma') ci si varrà anche senza virgolette, è opportuno rimarcare da subito l'alterità delle iscrizioni in questione rispetto alla firma com'è oggi correntemente intesa, nelle forme rese familiari soprattutto dal suo uso nella pittura da cavalletto moderna e contemporanea: alterità relativa ai testi, alle configurazioni grafiche e più generalmente visive, alla responsabilità e alla funzione.

Di norma, la firma in senso lato, e nell'accezione moderna

- a. si limita al nome dell'artista, eventualmente corredato da una data;
- b. tende ad assumere una dimensione, una collocazione e un ruolo marginali rispetto alla compagine monumentale e figurativa;
- c. è apposta per volontà dall'artista e stilata di suo pugno;
- d. trova la sua ragione d'essere nell'intento di certificare l'autografia dell'opera.

Sotto tutti questi profili il panorama delle memorie d'artisti nel Medioevo, e in minor misura ancora in età protomoderna, appare complessivamente quanto mai variegato².

² In questa schematica presentazione dei molteplici aspetti delle opere firmate medievali, e degli strumenti con cui s'intende affrontarli, richiamerò singoli esempi o titoli su casi specifici solo ove strettamente necessario alla chiarezza dell'argomentazione. Per un'ampia esemplificazione storica, su una traccia argomentativa coerente e preparatoria rispetto a quella qui proposta, rimando a DONATO, *Il progetto Opere firmate*.

a. Ben di rado il testo si limita al nome, che di norma si accompagna almeno a un verbo attestante la realizzazione dell'opera: tipicamente, ma non esclusivamente, *fecit*. Spesso, al nome e al verbo si associano i più vari contenuti testuali: datazioni; indicazioni relative allo *status* (religioso, sociale) e al mestiere dell'artefice, alla sua provenienza o cittadinanza, alla sua genealogia familiare o di bottega, all'oggetto realizzato; apprezzamenti sui materiali e la lavorazione; espressioni d'orgoglio per l'opera compiuta, di aspirazione alla lode e alla fama, ovvero di umiltà e devozione; notizie sulla committenza, i costi, le circostanze o il luogo in cui il lavoro è stato realizzato.

Al pari dei contenuti si diversificano le formulazioni: dai comunissimi *me fecit / me pinxit*, ovvero *fecit / pinxit hoc opus*, fino a componimenti ampi, complessi, sapientemente elaborati. Altrettanto estesa è la gamma delle opzioni e dei registri linguistici, stilistici, persino letterari (latino e volgari; prosa e versi, variamente modulati e padroneggiati); più che variabile, anche in uno stesso contesto, la competenza ortografica e grammaticale mostrata dagli scriventi.

b. All'eterogeneità dei testi fa riscontro quella delle forme grafiche e in senso lato visive delle iscrizioni, a partire dalle tecniche esecutive e dalle tipologie scritte. Ma altrettanta varietà si riscontra, anche all'interno di una stessa classe, nella collocazione della firma, nella dimensione e nel grado di visibilità, nella disposizione e impaginazione, nelle qualità esecutive, nell'ambizione estetica e decorativa; e ancora, nella sua interazione – calcolata o estemporanea, canonica o inventiva – con la compagine monumentale e/o figurata, di cui non di rado è pensata come parte integrante.

c. Quanto all'iniziativa dell'apposizione delle firme, alla responsabilità della loro concezione ed esecuzione, accade che risultino volute, concepite e/o eseguite dagli artisti, ma anche che le si debba ritenere autorizzate, promosse, composte e/o realizzate da altri, fino al limite della commemorazione postuma. Ai fini del censimento, insomma, 'memoria d'artista' è tanto il nome tracciato *in extremis* sull'opera per lasciarvi segno di sé (come il *Paganus* inciso nello stucco dello sguancio d'una finestra del Tempietto longobardo di Cividale [Udine], VIII-IX secolo), quanto l'epitaffio dell'architetto celebrato come progettista o costruttore dell'edificio nel quale la comunità riconoscente gli ha dato sepoltura (il caso fondante di Buscheto

nella Cattedrale di Pisa, del XII secolo, si ripete ad esempio per Adamo da Arogno in quella di Trento alla fine del XIII e per Matteo da Campione, morto nel 1396, in quella di Monza).

d. Infine, la funzione. Certo, anche la memoria dell'artista medievale ci dice di norma 'di chi è l'opera, ma può anche rispondere a fini non riducibili alla mera dichiarazione di paternità: casi limite in tal senso sono le firme nascoste o dissimulate, in cui il nome dell'artista è sottratto alla vista o alla decifrazione³, o quelle anonime, che, benché visibili, tacciono proprio il nome, per umiltà (come in una croce astile in bronzo dorato del Museo Civico di Siena, datata 1129, che invita il riguardante a pregare *pro eo qui me fecit*).

E se accade talora che i testi rivendichino il lavoro alla *manus* o al *digitus* dell'artista, neppure in quei casi la firma garantirà sempre, *ipso facto*, l'autografia⁴: concetto largamente estraneo al lavoro artistico medievale, così estensivamente fondato sulla cooperazione all'interno della bottega, dell'officina, del cantiere, dello *scriptorium*. Volendo tentare una definizione comprensiva, diremo semmai che le iscrizioni attestano una *responsabilità*: e anch'essa in diverse declinazioni, dall'adempimento contrattuale nei confronti del committente all'offerta dell'opera ad un patrono celeste.

2. Le opere firmate come fonti monumentali

Queste avvertenze sulla variegata natura delle iscrizioni che, semplificando, chiameremo firme, permettono di chiarire sia il 'movente' del progetto che la scelta di metodo che ne costituisce il primo tratto distintivo.

Le firme medievali, così varie nei testi e nelle forme, ci consegnano una messe di informazioni e di indizi sulle diverse categorie di artefici, da raccogliere e interpretare lungo le coordinate del tempo, dello spazio, dei contesti. Si ottengono per questa via chiavi d'accesso all'autocoscienza degli artisti e alla loro rappresentazione di sé; alla loro cultura – a partire dalla

³ M.M. DONATO, *Nomi nascosti: qualche caso toscano per una ricerca difficile*, in *Le opere e i nomi*, pp. 51-58.

⁴ In merito resta illuminante, al di là del caso specifico (la pittura toscana di primo Trecento), G. PREVITALI, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32.

familiarità con la scrittura – e ai loro sentimenti religiosi o civili; ai rapporti con la committenza e i pubblici, con le condizioni, i luoghi e gl'itinerari del lavoro, con le pratiche, i materiali, gli strumenti e i prodotti di esso; si recuperano preziosi stralci del lessico tecnico e 'critico' relativo agli artefici e alle opere, in uso nelle botteghe e nell'interazione con i fruitori⁵. Categoria più 'prossima' agli artisti fra tutte le scritture medievali, quella delle firme comporta più d'ogni altra la possibilità d'un loro coinvolgimento nell'elaborazione di un discorso sulle arti.

In un'epoca priva d'una letteratura artistica 'dedicata', e in specie di una letteratura degli artisti e sugli artisti, le firme costituiscono dunque un *corpus* di fonti *sui generis* – una *Kunstliteratur* monumentale, come mi è parso di poterla definire⁶. All'origine del progetto OFAI/M è proprio la volontà di estendere e articolare le conoscenze sulle persone storiche degli artisti medievali e sui loro molteplici 'mondi' operativi, sociali e mentali.

Fra le copiose attestazioni di nomi d'artisti, che il Medioevo dissemina entro le più varie tipologie di fonti letterarie, storiografiche, documentarie, la firma è poi – per definizione – l'unica solidale all'opera: e, ancorando *quel* nome a *quell'*opera, segna una preziosa discontinuità entro un quadro caratterizzato da un lato da una sterminata serie di nomi privi di riscontro in opere note, dall'altro da un'assoluta preponderanza di opere adespote. Al di là del suo valore documentario, questa 'consustanzialità' incide sullo statuto sia del nome, sia dell'opera: sul versante del nome, presenta un attestato di norma concepito come scrittura esposta, per 'parlare' *insieme* all'opera o in persona di essa (ricordo l'onnipresente *me fecit*) e che ad essa si è voluto indelebilmente associato; sul versante dell'opera pone *in primis* il problema delle ragioni per cui *quel* manufatto sia stato sottratto alla consueta condizione di anonimato.

⁵ Indagini di speciale rilevanza e precocità sull'aspetto lessicale delle iscrizioni si devono ad Albert Dietl: In arte peritus. *Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos*, «Römische historische Mitteilungen», 2, 1987, pp. 75-125; Id., *Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern*, in *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12.-13. Jahrhundert*, hrsg. von H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop, 2 voll., Frankfurt a. M. 1994, I, pp. 175-191; lo studioso ha analizzato specialmente a fondo questo aspetto anche nella sua grande opera recente (per cui cfr. *infra*, nota 9 e § 4). Ma si veda anche E. VAIANI, *Il topos della 'dotta mano' dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali*, in *L'artista medievale*, pp. 345-364.

⁶ DONATO, *Kunstliteratur monumentale*.

Per queste ragioni – e per la rilevanza delle epigrafi come parte dell’assetto visivo delle opere – questo progetto si fonda sulla convinzione che le firme possano esprimere tutto il loro potenziale informativo se studiate nella loro solidarietà con le opere, mettendo a fuoco l’unità monumento/ immagine/ testo/ scrittura. *OFAI/M*, dunque – è utile ribadirlo –, non è una raccolta di iscrizioni-firma (un *corpus* epigrafico ‘tematico’), bensì un repertorio di opere d’arte firmate, che porta attenzione speciale sui testi iscritti.

3. Premesse e radici della ricerca

In queste pagine, deputate ad orientare sulle ragioni e la struttura del repertorio, non sarebbe opportuno né possibile tratteggiare una fortuna critica delle firme medievali. Una vicenda, questa – plurisecolare, internazionale e multidisciplinare –, ancora da ricomporre specie nelle sue prime battute, e che prende avvio con la nascita stessa di quella letteratura artistica biografica che era mancata al Medioevo, e in forma organica anche al Quattrocento. Il primo cercatore e interprete di antiche memorie d’artisti fu infatti non altri che Giorgio Vasari, nel *Proemio delle Vite* e nelle *Vite* della ‘prima età’ della seconda edizione (1568); primo anche a riconoscerle come fonti per le ambizioni e lo *status* degli artisti, seppè intuirne la natura di dispersi incunaboli di una letteratura d’arte⁷.

Mi limito perciò a rinviare ad alcune mie riflessioni recenti sulla storia del problema⁸, e soprattutto all’ampia rassegna offerta da Albert Dietl in apertura della sua *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterliche Künstlerinschriften Italiens* (2009)⁹: l’opera che, con la raccolta *L’artista medievale* (2008) e le prime uscite di *ONH* (2009-2011), segna lo stato dell’arte sul nostro

⁷ Ricordo solo la trascrizione e il penetrante commento dedicati all’epitafio di Buscheto sulla facciata del Duomo di Pisa (G. VASARI, *Proemio delle Vite*, in ID., *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, II, 1967, pp. 25-26); ma la materia è davvero ricca.

⁸ DONATO, *Kunstliteratur, passim*; EAD., *Il progetto Opere firmate*, pp. 366-368.

⁹ A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009. Al denso resoconto bibliografico sulla fortuna delle firme medievali offerto alle pp. 11-30 si possono aggiungere, per le fasi più recenti, almeno alcuni titoli scaturiti dalle ricerche per questo repertorio (cfr. *supra*, nota 1) e G. PERINI, *Marginalia ad Schapirum*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano 2007, pp. 599-604.

tema¹⁰. Piace rilevare, tuttavia, come entrambe le letture della fortuna critica – la nostra e quella dello studioso tedesco – riconoscano il ruolo chiave, per la ‘rifondazione’ degli studi sulle firme medievali, ai lavori di Peter Cornelius Claussen. A partire dall’indagine sul *corpus* dei marmorari romani fra il XII e il XIII secolo, miniera di fulgide ed eloquenti memorie d’artisti, dagli anni Ottanta del Novecento Claussen ha imposto all’attenzione della medievistica europea le *Mittelalterliche Signaturen als Quellen der Kunstsoziologie*: mettendo così a fuoco, insieme, i documenti e la loro chiave di lettura più comprensiva e promettente¹¹.

Ai fini di quest’introduzione conviene, piuttosto, richiamare le premesse ‘domestiche’ del progetto. L’idea iniziò a delinearsi presso la Scuola Normale Superiore (SNS) alla fine degli anni Novanta, nell’ambito del seminario di *Storia dell’arte medievale* allora diretto da Enrico Castelnuovo, e del CRIBECU (*Centro ricerche informatiche per i beni culturali*) diretto da Paola Barocchi; chi scrive ne assunse dall’inizio il coordinamento.

Le ricerche di Castelnuovo sullo *status* e la storia sociale degli artisti medievali, di risoluto respiro europeo¹²; il laboratorio di Paola Barocchi sulle fonti e la letteratura artistica nel senso più vasto, con le pionieristiche applicazioni informatiche all’archiviazione e all’analisi di testi e immagini; gli

¹⁰ Limitandomi alle pubblicazioni specifiche più recenti di maggior respiro, segnalo inoltre A. LEGNER, *Der Artifex: Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009, e due ulteriori contributi di Dietl, successivi all’andata in stampa di *Die Sprache der Signatur: Der öffentliche Raum als Bühne inschriftlicher Selbstinszenierung von Künstlern in italienischen Kommunen des Mittelalters*, in *Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt*, hrsg. J. Oberste, Regensburg 2008, pp. 145-164, e ID., *Nomen sit benedictum. Namensspiele und Namensinszenierungen mittelalterlicher Künstlerinschriften*, in *Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H.-C. Dittscheid, A. Dietl, Augsburg 2010, pp. 423-450. Al momento della stesura di quest’introduzione è inoltre annunciato il volume *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von N. Hegener, Petersberg [2012].

¹¹ Imprescindibile almeno il richiamo a P.C. CLAUSSEN, *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, hrsg. von K. Clausberg, Giessen 1981, pp. 7-34; ID., *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987; ID., *Nachrichten von den Antipoden oder der Mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana (Rom, 1989), hrsg. von M. Winner, Weinheim 1992, pp. 19-54.

¹² Basti qui ricordare E. CASTELNUOVO, *L’artista*, in *L’uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari 1987, pp. 237-269 e la più recente *Introduzione*, in *Artifex bonus. Il mondo dell’artista medievale*, a cura di Id., Bari 2004, pp. V-XXXV.

studi di Armando Petrucci su forme e funzioni di quella che ci ha insegnato a chiamare 'scrittura esposta'¹³; quelli di Alfredo Stussi, di Claudio Ciociola e miei sui testi volgari a supporto monumentale¹⁴: fu a partire da queste esperienze che, incoraggiati dai recenti sviluppi in area germanica, ci si risolse a mettere in cantiere uno studio di lunga lena sulle opere firmate in Italia, all'intersezione fra i contesti figurativi, storico-sociali, epigrafici e linguistico-letterari cui afferiscono.

Costituitosi un piccolo gruppo di lavoro stabile, rinforzato nel tempo da apporti mirati, il progetto vide la prima di una serie di presentazioni in sedi nazionali e internazionali nel 1999-2000, in occasione del convegno modenese su *L'artista medievale* e di un test espositivo presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna¹⁵. Era allora già in corso una lunga e dibattuta fase di messa a punto – condotta 'per prova ed errore', per lo più tramite esercitazioni di seminario – di strumenti, metodi e agende di ricerca: studi di caso si affiancavano a sondaggi-campione per classi e tipologie, e via via a indagini più sistematiche (la prima in area senese, sostenuta dalla Fondazione Monte dei Paschi di Siena e dall'inquadramento nel CTL [*Centro di elaborazione informatica di testi e immagini nella tradizione letteraria*, SNS] diretto da Lina Bolzoni).

Una fase di maggior continuità si è aperta per il progetto dal 2006, in seno al seminario di *Storia dell'arte medievale* e a LARTTE (*Laboratorio per l'analisi, la ricerca, la tutela, le tecnologie e l'economia del patrimonio culturale*, diretto da Salvatore Settis e, dal 2012, da Massimo Ferretti), in stretta connessione con la didattica.

¹³ A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986 (ed. or. 1980).

¹⁴ Ricordo, fra molti, i contributi raccolti in «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Cassino-Montecassino 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli 1997.

¹⁵ La 'firma' dell'artista medievale. Un test nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (aprile-giugno 2000); in quell'occasione furono raccolti a stampa, in *Le opere e i nomi*, i poster già presentati al convegno modenese. All'esperienza bolognese risale il logo di OFAI/M e di ONH, il monogramma-firma di Vitale – *Vitalis* – degli *Equi*, che a mo' di *rebus* lo imprime sulle terga del cavallo del *San Giorgio* conservato in Pinacoteca.

4. Confini, linee guida, specificità

Il repertorio si è dato *ab origine* confini assai estesi, nella consapevolezza di quanto le scelte che illustrerò – limiti geografici e cronologici, lingua delle iscrizioni, classi censite, tradizione delle attestazioni – comportino in termini di tempo e d’impegno, ma anche nell’auspicio che già il compimento di singole tappe produca utili apporti conoscitivi.

La ricchezza di opere firmate nell’Italia del Medioevo, incomparabile nell’intero panorama europeo, fu intuita fin dagli esordi dell’interesse erudito per il tema nel XIX secolo, e trova conferma nelle ricerche più recenti, nonostante la rilevanza dei materiali censiti per altre regioni artistiche¹⁶.

L’accezione in cui s’intende l’arte italiana è inevitabilmente convenzionale, e flessibile. Se il territorio-base è l’Italia nella sua estensione attuale, non è possibile escludere terre profondamente permeate, nel Medioevo, dalla cultura italiana, quali l’Istria e la Dalmazia, ed è inevitabile vagliare con attenzione i caratteri delle attestazioni offerte da aree di confine – l’arco alpino – o di intensi scambi via mare – le coste, le isole.

La selezione si fonda sia sull’origine e la cultura degli artisti, sia sui luoghi di esecuzione e/o destinazione delle opere. In altri termini: si censiscono 1) le opere di artisti italiani realizzate presso e/o per sedi italiane – la maggioranza –, ma anche presso e/o per sedi non italiane (come il trittico dipinto da Tomaso Barisani da Modena per la cappella del castello imperiale di Karlstein, in Boemia [1355 ca]); 2) le opere di ‘forestieri’ realizzate in e/o per l’Italia (come il *San Michele Arcangelo* firmato da Aegidius Guntstein da Wiener Neustadt, che *Austria iam genuit*, scolpito a Padova nel 1425), o comunque presenti in Italia *ab antiquo*, ovvero entro l’arco di tempo coperto dal censimento.

Come l’estensione geografica, quella temporale è definita con un margine di flessibilità. Il limite superiore è desunto dalla cronologia dei primi

¹⁶ Significativi i riconoscimenti ottocenteschi da parte francese e germanica segnalati in DIETL, *Die Sprache*, pp. 18-24, spec. 20. Cfr. *ibid.*, pp. 28-30 e note, per una copiosa ed eterogenea bibliografia recente su firme e autorappresentazione degli artisti nel Medioevo e oltre, anche fuori d’Italia; si aggiunga ora il progetto *Magistri Cataloniae. Artistes, patrons i public: Catalunya i el Mediterrani (s. XI-XV)*, diretto da Manuel Castiñeiras presso la Universitat Autònoma de Barcelona (<<http://www.magistricataloniae.org/ca/>>).

manufatti firmati che, per tipologia e caratteristiche dello stile, della scrittura, dei testi, palesano discontinuità, appartenenza ad una tradizione 'altra' rispetto a quella antica e tardoantica: allo stato attuale delle ricerche, i primi casi certi risalgono al tardo VII secolo (è il caso della lastra sepolcrale del presbitero Gudiris firmata da *Gennarius magester marmorarius* nella chiesa di Santa Croce a Savigliano [Cuneo]).

Anche per il limite inferiore si è scelto di orientarci in base alle caratteristiche degli oggetti e delle epigrafi, approdando all'impegnativa decisione di giungere alla tarda età gotica inclusa. Dato il mutevole policentrismo dell'Italia medievale, così variegata anche nei ritmi dell'evoluzione artistica e grafica, si è ritenuto che una frontiera convenzionale (1300, 1350, 1400...) avrebbe prodotto uno spaccato incongruo. Si è dunque optato per un limite mobile a seconda delle aree e delle classi: l'inclusione delle attestazioni più inoltrate è vagliata in base alle tipologie degli oggetti, alle caratteristiche stilistiche, testuali e grafiche, escludendo la possibilità di spezzare singoli *corpora* (nel caso di Gentile da Fabriano, ad esempio, si verificherà la transizione dalla formulazione goticissima nel polittico di Valle Romita [1410 ca] a quella semiumanistica nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi [1423]).

Tale ampiezza di coordinate pone di fronte a una congerie di testi epigrafici eterogenea anche dal punto di vista linguistico. Se domina naturalmente il latino, si registra una precoce affermazione e un vasto diffondersi dei volgari. Inoltre, dai primi sondaggi si è constatata l'occorrenza sia di testi deliberatamente plurilingui sia, ben più spesso, di commistioni spontanee, e non solo agli albori del volgare iscritto.

Si è scelto di censire le opere provviste di iscrizioni in alfabeto latino, redatte in latino e nei volgari italiani, includendo iscrizioni in alfabeti non latini nei casi di compresenza; opere iscritte esclusivamente in alfabeti non latini sono censite se assimilabili per paternità, committenza, tipologia, destinazione o contesti ad altre, incluse in base ai criteri enunciati (è il caso delle porte donate da Pantaleone *de comite Maurone* al Duomo di Amalfi [ante 1065] e alla Basilica romana di San Paolo fuori le Mura [1070]: le prime con iscrizioni del fonditore Simeone, in greco e in latino, le seconde del fonditore Stauracio, in greco e in siriano, e del pittore Teodoro, in greco).

Altra scelta impegnativa è quella di non porre limiti alla selezione delle classi e delle tipologie monumentali. Il repertorio abbraccia le grandi architetture come le arti sontuarie, e include oggetti poco presenti agli studi: come le campane, che, pregiate per funzione sociale, valenze simboliche e contenuto tecnico, ma raramente censite, riprodotte e studiate, si rivelano tra le opere più spesso firmate, in forme confrontabili con quelle di tipologie ben più frequentate¹⁷.

Più ragioni consigliavano una tale apertura di campo: ad esempio l'opportunità di stabilire confronti, sotto il profilo della frequenza e delle forme delle iscrizioni, fra la pittura, la scultura e un'arte socialmente privilegiata come l'oreficeria; o ancora la frequenza di maestri operosi in più ambiti, in un'epoca che, come il Medioevo, riconosce nella versatilità una delle migliori qualità dell'artista (è il caso di Andrea Orcagna, che firma con *pinxit* la pala Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze [1357] e nel tabernacolo di Orsanmichele, sua grande impresa di architetto e scultore, sceglie di eternarsi come *pictor* e *archimagister* [1359]). Da un'indagine così estesa pare lecito attendersi indizi sulle gerarchie delle tecniche e sulle loro relazioni, utili in vista della ricostruzione di un 'sistema delle arti' nell'Italia medievale¹⁸.

Per le categorie attive sul crinale tra scrittura e immagine si è optato ancora per un criterio di flessibilità: le firme di copisti sono censite se contestuali a quelle di illustratori, e/o se corredate da un complemento figurativo (tipicamente, un ritratto). Le epigrafi firmate per l'esecuzione dei caratteri vengono incluse, anche in seguito alla verifica dell'impiego, per tali compiti, di mani d'artisti (come l'*Henricus de Colonia aurifex* che *sculpsit suprascriptas literas* in un'importante *charta lapidaria* sulla facciata del Duomo di Ferrara [1393]).

Una tale copertura in senso 'orizzontale' (classi, tipologie) comporta un'analoga disponibilità a estendere l'attenzione 'in verticale' (gerarchie, livelli): e non senza sorprese. A fronte di inattesi primati di prestigio – si è appena ricordata la frequenza di firme sulle pregiatissime campane –,

¹⁷ Per un innovativo studio specifico cfr. C. BERNAZZANI, *Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, pp. 99-136.

¹⁸ Per una riprova sulla fecondità di un approccio comparativo fra le tecniche, attorno al caso singolare della firma di Giotto, cfr. il mio *Memorie degli artisti, memoria dell'antico*.

s'incontrano inopinate fioriture di nomi su manufatti così modesti¹⁹ da revocare in dubbio il nesso tra firma e coscienza della qualità, spesso dato per scontato, da Vasari ad oggi. Per inciso, va segnalato che le tante opere variamente 'marginali' – per qualità intrinseche, o perché trascurate dagli studi – che le coordinate descritte impongono di censire non di rado risultano affatto inedite: oggetti spesso non documentati, mai studiati, mai riprodotti.

L'incidenza del perduto nel *corpus* dell'arte medievale è notoriamente elevatissima. Per ridurre il margine di deformazione del quadro indotto dagli accidenti della conservazione, si è scelto di includere per quanto possibile attestazioni note solo grazie alla tradizione indiretta – fonti archivistiche, antiquarie ed erudite, letterarie, storiografiche o visive –, da esplorare su base topografica, sconfinando se necessario nell'inedito. Oltre a un sostanziale incremento quantitativo delle attestazioni, tali verifiche producono nuovi apporti sia per la 'fortuna dei Primitivi' in generale, sia per quella delle memorie degli artisti, spesso accanitamente cercate e vantate dall'erudizione dei secoli XVI-XIX per rivendicare l'antichità di produzioni locali.

Il progetto, nelle linee descritte, non ha precedenti. L'opera di Albert Dietl, pubblicata nel 2009 e accessibile dall'anno seguente, era annunciata già all'epoca dell'ideazione del repertorio, e un proficuo contatto con l'autore fu stabilito in occasione del convegno modenese su *L'artista medievale* (1999). Elaborata mentre *OFAI/M* definiva i propri strumenti e produceva i primi frutti – nella reciproca informazione –, essa rappresenta oggi per il nostro lavoro una fonte inestimabile e una quotidiana occasione di riflessione. Basti dire che, se in precedenza si lamentava una sostanziale carenza di trascrizioni e analisi delle *Künstlerinschriften*, tre dei quattro volumi di Dietl sono occupati da un catalogo di 822 iscrizioni italiane, e 415 non italiane (trattate più sinteticamente).

Non può esser questa la sede per l'analisi che l'opera merita, specie nel primo volume, di carattere interpretativo, che mette a frutto la raccolta di attestazioni per valorizzare in più direzioni, anche tramite una serie di tabelle 'tematiche', il portato informativo dei testi delle epigrafi²⁰; né è il caso

¹⁹ Cfr. qualche esempio, fra tanti possibili, in DONATO, *Il progetto Opere firmate*, pp. 376-377 e 390-391.

²⁰ Conosco due recensioni: C. HECHT, *Rezension von A. DIETL, Die Sprache der Signatur [...]*,

di inoltrarci sul terreno della sensibile diversità di scelte in merito ai criteri di schedatura e di trascrizione. È invece opportuno rilevare le differenze nelle direttrici e nelle 'macro-strutture' dei due lavori, la prima delle quali è palese fino dai titoli: Dietl si concentra sui testi delle iscrizioni-firma (denominate indifferentemente *Signaturen* o *Künstlerinschriften*, e definite in base alla sola presenza di *Künstlernennungen*), piuttosto che sulle *opere firmate*; coerentemente, gli apparati illustrativi sono centrati sulle epigrafi.

L'ambito geografico coperto è sostanzialmente coincidente; scarti rilevanti riguardano invece il ricorso alla tradizione indiretta, di regola messa a frutto da Dietl solo se accessibile tramite la letteratura secondaria, e soprattutto il limite temporale inferiore, la selezione delle classi censite, la struttura del catalogo.

L'indagine di Dietl si arresta attorno alla metà del Trecento (occasionalmente valicata in catalogo, senza espresse motivazioni, anche d'un quarto di secolo): a quell'altezza, una non altrimenti definita letteratura artistica inizierebbe a subentrare alle epigrafi come veicolo della *Künstlerrühmung*, la celebrazione degli artisti. Si è già accennato in che diversi termini si prospettano, in *OFAI/M*, la relazione fra le memorie epigrafiche, celebrative o meno, la letteratura artistica e il discorso sull'arte, e come si sia ritenuto opportuno spingere l'indagine fino alla soglia – mobile, ma leggibile all'interno della serie delle opere – segnata dagli albori delle forme del Rinascimento e dell'epigrafia umanistica.

Secondo una definizione tradizionale dell'epigrafia, e in sintonia con la priorità accordata alle iscrizioni rispetto alle opere, Dietl seleziona le *Künstlerinschriften* in base alla realizzazione dei loro supporti monumentali in materie 'durevoli'. La precedenza accordata al criterio materico rispetto alla categorizzazione propriamente storico-artistica determina l'inclusione del mosaico e l'esclusione della pittura murale e su tavola, nonché dell'illustrazione libraria, mentre fra i manufatti 'durevoli' sono accantonate le campane, in nome della difficoltà – innegabile – della verifica autoptica. 'Durevole' è peraltro inteso in un senso estensivo, che comprende, pur non

«ArtHist», 07.12.2009 <<http://www.arthist.net/download/book/2009/091207Hecht.pdf>>; M. TOMASI, *Note de lecture* (A. DIETL, *Die Sprache der Signatur* [...]), «Revue de l'Art», 178, 2012, pp. 65-67; sono grata a Michele Tomasi, che fa parte del nostro gruppo di lavoro fin dall'origine, per avermene anticipato il testo, molto utile per queste considerazioni.

sistematicamente, legno, smalto e vetro, mentre l'inclusione di alcuni ricami, ad esempio, costituisce una deroga non dichiarata.

Nel suo nucleo più sostanzioso e coerente, la preziosa e poderosa opera di Dietl si configura in primo luogo come il frutto più ricco e più compiuto della ricerca in corso da un trentennio, sulle fondamenta poste da Claussen e da lui stesso, intorno alle memorie d'artisti medievali nell'architettura, nella scultura lapidea e nella plastica monumentale: terreno fertile, fascinoso, qualificato da testi mirabili come le epigrafi delle Cattedrali di Pisa e di Modena (cui Dietl dedica due impegnati capitoli), quelle di *Nicholaus* a Verona e Ferrara o dei già ricordati marmorari romani. Per inciso, le attestazioni romane costituiscono poco meno d'un decimo della sezione italiana del catalogo; quest'ultimo è strutturato secondo l'ordine alfabetico dei luoghi di conservazione attuale delle epigrafi, ponendo inevitabilmente in secondo piano l'unità dei *corpora* di singoli artisti e la cronologia.

5. Il censimento e le sezioni dell'opera

Le linee del progetto OFAI/M, dalle modalità di censimento a quelle di pubblicazione, sono pensate per contribuire ad arricchire e articolare, tramite le informazioni e le prospettive fornite dallo studio delle opere firmate, la mappa artistica dell'Italia medievale e i suoi sviluppi: i caratteri e le vicende delle aree regionali e dei maggiori centri produttivi, delle tradizioni tecniche locali, delle botteghe e dei singoli artisti – 'grandi nomi' o minori.

Pertanto – mentre è costantemente attivo un *database* deputato ad archiviare 'prime segnalazioni' di qualsiasi genere, età e provenienza –, il lavoro procede per sezioni definite, sull'asse della cronologia, su base topografica (regioni, centri) e, in subordine, tipologica (classi). Alla formulazione di un dettagliato piano a lungo termine ostano tuttavia la diversità dello stato iniziale delle conoscenze a seconda dei tempi, dei luoghi e delle tecniche, nonché, a ricerca compiuta, la consistenza variabile dei risultati (senza contare ciò che invece conta moltissimo, ossia l'imprevedibile disponibilità delle risorse da destinare alle diverse sezioni). Due esempi antitetici possono chiarire la necessaria flessibilità dei criteri adottati per definire le sezioni.

Per l'arco di tempo incluso fra il VII secolo e la fine dell'età ottoniana il censimento ha rinvenuto ad oggi, sull'intero territorio, non più d'una cin-

quantina di attestazioni, talora frammentarie, disparate per dislocazione, cronologia e classi monumentali, per molte delle quali è dubbia la natura stessa di opere firmate. Si ritiene pertanto opportuno raccoglierle in una sezione, tale da dar conto del quadro di rarefazione e disomogeneità che si registra avanti il Mille.

La sezione *Siena e artisti senesi*, da cui prende avvio la pubblicazione in volumi, ha offerto invece la prima opportunità di ricerca su una casistica che, consistente già all'inizio della ricerca, ha visto un costante incremento *in itinere*. Si censiscono 1) le opere eseguite da artisti senesi per qualunque destinazione, ovunque esse siano o fossero conservate; 2) le opere di artisti di qualunque origine presenti nella città e nel suo antico territorio, sull'arco temporale coperto dal censimento: come si vede si tratta, in scala, degli stessi criteri secondo i quali è stata sopra definita l'indagine 'in Italia'.

L'ambito senese ha fornito, per le classi più compiutamente censite, oltre trecento opere firmate da artisti *de Senis*, dichiarati come tali dalle epigrafi o come tali noti o riconoscibili, fra il XII secolo e il primo terzo del Quattrocento. Un esito, questo, superiore anche a quanto era lecito attendersi per un forte e longevo centro artistico, incline a una marcata valorizzazione dei propri prodotti e dei propri artisti sulla scena urbana e territoriale e sul mercato esterno; e d'altra parte dotato, dal XVII secolo, di una folta tradizione erudita, rivelatasi fertilissima di notizie. A tale *corpus* si aggiungono ad oggi, a Siena e nel territorio, un centinaio di campane – ambito inesplorato all'inizio della ricerca, e ancora in corso di indagine –, firmate in buona parte da fonditori forestieri. Data la mole dei risultati e i diversi tempi di rilevamento ed analisi imposti dalla natura dei materiali censiti, la sezione senese viene pubblicata per sottosezioni dedicate alle singole classi.

6. Versione 'libraria' e versione online

Come detto in apertura, il repertorio è pubblicato, per *tranches* successive, come serie di volumi e fascicoli della rivista *ONH*, corrispondenti a sezioni e sottosezioni, e come banca dati *online* (<<http://nomina.sns.it>>).

Le schede, redatte nei volumi in forma estesa, vengono immesse nella banca dati per blocchi tematici, e a seguito di una codifica dei contenuti essenziali entro un'articolata griglia predefinita, pensata per mettere in valore e rendere disponibili tutte le informazioni che opere e iscrizioni posso-

no offrire. Suddivise e linearmente ordinate nei volumi, nella banca dati le schede e le loro componenti sono accessibili simultaneamente, disponibili a interrogazioni variamente mirate e a valutazioni incrociate: la versione informatica, dunque, affianca al formato librario un archivio *in progress* indefinitamente aggiornabile, e soprattutto un duttile strumento di ricerca²¹.

In questa sede si dà conto dei caratteri e dell'articolazione della versione 'libraria': qualificativo che preferiamo al consueto 'cartacea', che in questo caso sarebbe peraltro inappropriato. *ONH*, che ospita il repertorio, è infatti nata come rivista *online open access* e tale è destinata a restare, benché proprio a seguito dell'inclusione di *OFAI/M* – raccolta che vorremmo non mancasse sugli scaffali delle biblioteche specializzate e degli studiosi – si sia deciso di pubblicarla anche a stampa, presso l'Editrice Universitalia (Roma).

ONH vide la luce, a latere di *OFAI/M* e in anticipo su di esso, per «non disperdere le ricerche [...] sviluppatesi attorno al repertorio [...], ma non riducibili – per materia, estensione, tempi auspicati di pubblicazione – alla misura di un progetto di così lunga gittata e laboriosa gestazione»²². Dopo tre anni la rivista, giovane ma collaudata, è parsa pronta a rovesciare il rapporto d'origine con il repertorio, accogliendone i volumi al suo interno.

La versione libraria di *OFAI/M* può così valersi della struttura editoriale e redazionale della rivista, e in specie delle attente cure di Elena Vaiani; è inoltre sottoposta alle stesse regole, prima fra tutte la prassi di un rigoroso referaggio multiplo. Altro vantaggio dell'inclusione del repertorio in *ONH* è la possibilità di conservare in evidenza, nella struttura editoriale, la concatenazione fra il progetto, le sue diramazioni dirette (studi sullo *status* e la rappresentazione degli artisti, e sulle relative fonti testuali e visive) e le ricerche di più varia tematica accolte nella rivista, in sintonia con l'esperienza didattica e di ricerca condotta presso il seminario di *Storia dell'arte*

²¹ Per una descrizione della *ratio* e della struttura del sistema informatico, e per un'esemplificazione delle sue potenzialità all'altezza del 2008, rinvio a DONATO, *Il progetto Opere firmate*, pp. 379-394 e EAD., S. RICCONI, M. TOMASI, *Appendice. Un esempio di scheda: Tommaso di Vannino e un calice inedito a Edimburgo*, in *L'artista medievale*, pp. 401-413. A breve si darà conto di ulteriori sviluppi, legati al coordinamento in un unico portale del *database* e della versione *online* di *ONH*, e dunque di *OFAI/M*. Il team diretto da Andrea Vecchi (Liberologico s.r.l., Pisa) ha progettato e curato fin dall'inizio, in stretta sinergia con il gruppo di lavoro, la strumentazione informatica del progetto.

²² [REDAZIONE], «*ONH: novità e lavori in corso*», «*Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica*» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 4, 2011, pp. I-III: I.

medievale della SNS, e all'insegna di una comune matrice di metodo: quella di una storia dell'arte intensamente dialogante, nella sua specificità, con le altre discipline storiche.

7. *Struttura dei volumi*

Come detto, salvo il caso della raccolta delle attestazioni più antiche (VII-X secolo), i volumi corrispondono a sezioni topografiche, le più corpose delle quali divise in sottosezioni dedicate alle diverse classi.

In vista dell'inserimento di un'opera in una sezione, il criterio dell'origine e della cultura dell'artista prevale su quello della destinazione. Un'opera pisana realizzata per l'ambito senese, pur registrata nel corso del censimento dell'antico territorio di Siena (ad esempio la stauroteca della Cattedrale di Massa Marittima, firmata dagli *argenti aurique ministri* pisani Meo, Gaddo, Ceo e Andrea, probabilmente Andrea Pisano, del terzo decennio del Trecento), troverà posto in un volume dedicato a Pisa – e viceversa (ad esempio: il polittico di Simone Martini già in Santa Caterina a Pisa). Sarà la versione informatica a consentire di incrociare i dati relativi all'origine degli artisti e alla destinazione delle opere su una stessa base territoriale, o di reperire un'opera a partire dalla sua destinazione e/o dall'origine del suo autore.

Il nucleo centrale dei volumi è costituito da *Profili e schede*: profili (P.) storico-critici degli artisti – sia che si tratti di figure note, sia nel caso non raro che le notizie disponibili si riducano a un'unica firma – introducono le schede (S.) delle rispettive opere firmate. I profili sono numerati progressivamente (1.P., 2.P., etc.), e alla loro sequenza si subordina quella delle schede (1.S.1, 1.S.2; 2.S.1, etc.).

Artisti e opere sono disposti in sequenza cronologica. Data la penuria di date certe, propria in particolare dei primi secoli del Medioevo, la seriazione fa largamente leva, come d'uso, sulla valutazione storico-critica dei *corpora* e delle singole opere. Eventuali opere firmate pertinenti alla sezione, ma di difficile o impossibile collocazione cronologica, sono raccolte come *Attestazioni di cronologia imprecisata*.

A queste ultime fanno seguito le eventuali *Attestazioni dubbie*. 'Dubbi' sono in primo luogo i casi in cui, per difficoltà di lettura o per insufficienza

d'indizi testuali e contestuali, l'iscrizione non sia certamente riconoscibile come firma (caso frequente per antroponimi isolati, non inequivocabilmente riferibili ad artisti). Ma 'dubbi' sono anche i casi in cui un'opera firmata non possa dirsi con piena certezza pertinente alla sezione in cui è inserita: ad esempio, per assenza di dati inequivoci sull'area di origine o di riferimento culturale dell'artista, e/o sulla cronologia, o sulla stessa genuinità dell'oggetto e/o dell'iscrizione. Casi di opere firmate accertate come frutti di falsificazione, o di firme apocriefe modernamente apposte su opere autentiche, trovano posto fra le *Contraffazioni*.

Non si è ritenuto necessario provvedere i volumi di introduzioni e di indici. Dato il carattere aperto del progetto, si è preferito valorizzare la complementarità fra il repertorio e la rivista, con la sua più libera articolazione strutturale e tematica: le riflessioni critiche degli autori e curatori delle sezioni sono demandate a contributi in *ONH*, in cui i bilanci possono essere tracciati in una prospettiva più estesa e eventualmente comparativa.

La rinuncia agl'indici si giustifica in ragione delle specificità delle forme di pubblicazione. Nei volumi *online*, scaricabili in formato PDF, è possibile fare ricerche per parole, parte di parole, stringhe di testo. Soprattutto, la versione informatica prevede un articolato sistema di ricerca sia sui testi immessi, in tutti i campi, sia su liste di lemmi normalizzati, che consente di recuperare ogni tipo di informazione (nomi, luoghi, opere, soggetti, etc.) in diverse forme e a diversi livelli di specificità e complessità.

8. *Profili, schede, immagini*

Restano da descrivere le linee adottate per l'articolazione dei profili e delle schede. Nella versione libraria non si sono predisposte – in particolare per la trattazione storico-artistica – scansioni rigide, bensì schemi da seguire con scrupolo ma in forma discorsiva, passibili di essere modulati o integrati in ragione delle questioni poste dai materiali e dagli sviluppi della ricerca.

I *profili* sono introdotti in intestazione dai nomi degli artisti, nella forma eventualmente accreditata negli studi e di norma volti in volgare (*Petrus Laurentii* diventa Pietro Lorenzetti), con deroghe per le attestazioni più risalenti e meno note, o per antroponimi privi di un radicato corrispetti-

vo volgare (ad esempio il *Fakiriolus* che firma un monumento funebre in Sant'Andrea a Vercelli [1355-1360 ca]); seguono le indicazioni cronologiche documentate, criticamente stabilite o ritenute più plausibili.

Nei testi si dà conto sinteticamente delle notizie certe in merito alle biografie; dello stato delle conoscenze relative ai *corpora* e al ruolo degli artisti nel loro contesto sociale e lavorativo; delle questioni critiche più frequentate e degli eventuali problemi aperti. È questa inoltre la sede in cui si affrontano questioni di 'identità' – omonimie, possibili accorpamenti o suddivisioni di *corpora*, etc. – e di collaborazione, specie in presenza di iscrizioni che riferiscano le opere a più d'un nome.

Le *schede* portano in intestazione, dopo i nomi degli artefici, l'identificazione dell'opera (eventualmente seguita dalla dicitura *opera perduta*); la collocazione attuale dell'opera (se perduta, si segnala di norma la sede in cui è attestata la prima volta); la datazione documentata o più plausibile.

La scheda si apre con la trascrizione del testo (o dei testi)-firma, eventualmente preceduta dalla dicitura *Iscrizione perduta* e seguita, ove necessario, da un sintetico apparato; ulteriori iscrizioni compresenti possono essere trascritte, e provviste di analogo apparato, sotto la dicitura *Altri testi*.

Segue, non titolata, la sezione dedicata all'inquadrimento critico dell'opera dal punto di vista storico e storico-artistico: descrizione, notizie relative alla tecnica, alla realizzazione, alla cronologia, alla committenza, alla provenienza, alle vicende materiali e storiografiche; considerazioni e comparazioni stilistiche e iconografiche; stato di conservazione, etc. Per le opere perdute sono illustrate e discusse le notizie ricavate dai documenti disponibili, testuali e/o visivi.

Per le opere conservate (o per le quali l'iscrizione sia visivamente apprezzabile grazie alla tradizione indiretta) segue, sotto la dicitura *Iscrizioni*, la sezione di commento dedicata alla firma e agli eventuali 'altri testi'. Per la struttura-base di tali sezioni, come per i criteri di trascrizione e i segni diacritici, rinvio alle pagine di Stefano Riccioni che seguono in questa sede, non senza ricordare come la sua messa a punto di criteri per il trattamento dei testi applicabili a consistenze così eterogenee, nonché trasferibili su piattaforma informatica, sia stata *magna pars* della lunga gestazione di questo progetto.

Si specifica se chi ha redatto la scheda abbia condotto sull'opera un *Esa-*

me autoptico (parzialmente autoptico nei casi di opere smembrate o solo in parte visibili), o da riproduzione fotografica. Nel caso di schede a più mani tale specificazione, posta solo in chiusura, s'intende riferita a tutti gli autori; altrimenti si fornisce l'indicazione appropriata in calce alle rispettive sezioni.

Profili e schede, privi di note salvo casi peculiari (come la segnalazione di *link*), sono provvisti in calce di bibliografie in ordine cronologico, che per i primi privilegiano i titoli più rilevanti, esaustivi o recenti, per le seconde segnalano le voci in cui l'opera firmata è oggetto di trattazione specifica.

Uno degli aspetti più qualificanti e innovativi del repertorio è costituito dagli apparati iconografici. Per ogni opera conservata – nella versione libraria, a seguito di ogni scheda – ci si è proposti di fornire immagini degli interi ed eventualmente di dettagli, specie se raramente riprodotti; di coprire con riproduzioni d'insieme e/o di dettaglio le iscrizioni-firma e gli 'altri testi'; di offrire, per le classi nelle quali la policromia riveste un ruolo portante, illustrazioni in massima parte a colori. S'includono inoltre, ove se ne presenti l'opportunità e senza pretese di completezza, riproduzioni e/o trascrizioni 'storiche' degli oggetti e delle iscrizioni, specialmente preziose per opere e iscrizioni perdute, danneggiate o alterate. L'intento è fornire un'immagine il più possibile fedele del ruolo dell'epigrafe nel complesso dell'opera, e un compiuto riscontro visivo alla trascrizione e al commento.

Gli archivi iconografici – gestiti da Monia Manescalchi, con il concorso 'sul posto' di vari membri del gruppo – sono naturalmente indispensabili, prima che in vista della pubblicazione, per la trascrizione e lo studio delle epigrafi. La loro creazione e gestione costituisce uno degli aspetti del progetto più dispendiosi in termini di tempo e di risorse (l'opportunità di fornire un gran numero di immagini a colori a costi contenuti ha inciso nella scelta di pubblicare i volumi *online*). Per la massima parte delle opere, quand'anche si tratti di famosi capolavori, è necessario realizzare *ex novo* le campagne fotografiche, di norma inesistenti, sulle iscrizioni. Non di rado si tratta di operazioni complesse: la prima sezione pubblicata, dedicata ai *Maestri orafi* senesi, mostra ad esempio come le iscrizioni dei calici siano disposte sui sei o otto lati dei rocchetti; ed è facile immaginare quali difficoltà presenti, anche solo per ragioni di accessibilità, la costruzione – spesso persino pericolosa – di archivi fotografici per le campane.

Per concludere, una considerazione sul carattere *de facto* 'multidisciplinare' del repertorio *OFAI/M*, progettato a partire da domande scaturite in seno alla storia dell'arte. La stesura di profili e schede prevede di norma – non di necessità – il concorso di più mani e la consultazione di una vasta gamma di competenze specialistiche esterne. La coesistenza, nei testi, di informazioni e valutazioni di ordine storico, storico-artistico, paleografico, filologico, linguistico, letterario, onomastico, araldico, etc., non risponde a un'aprioristica opzione di metodo, ma al rispetto per la natura degli oggetti e dei problemi che ci troviamo sul tavolo, che 'multidisciplinari' sono irriducibilmente e storicamente in sé, nella loro consistenza materiale e nel loro statuto culturale.

Nel lungo *iter* del lavoro, dal censimento alla stesura, ci s'impegna perciò a garantire – in nome della già evocata unità monumento/ immagine/ testo/ scrittura – una stretta interazione fra i diversi punti di vista rivolti su un medesimo oggetto o un medesimo *corpus*: interazione preziosa per lo storico dell'arte, là dove – per richiamare solo un paio di punti già toccati – lo svelamento 'specialistico' delle tecniche esecutive, delle tipologie grafiche, in senso lato delle *forme* delle iscrizioni come parte dell'opera, costituisce un apporto nuovo rispetto alla prassi storico-artistica corrente; o dove le notazioni, parimenti 'tecniche', relative alla lingua dei testi o al grado di competenza con cui sono redatti, possono aprire inediti spiragli sulla cultura degli artefici ai quali cerchiamo di avvicinarci.

Per converso, ci si augura che questo progetto – destinato a protrarsi su tempi lunghi o lunghissimi – porti fin dai primi esiti frutti rilevanti anche alle discipline presso le quali abbiamo trovato generosa collaborazione: non fosse, ad un primo livello, che per la messe di 'nuove' epigrafi riprodotte, trascritte e studiate nel loro contesto monumentale, e rese dunque disponibili a indagini ulteriori.

EDIZIONE E COMMENTO DEI TESTI EPIGRAFICI

STEFANO RICCIONI

Introduzione

I criteri editoriali dell'apparato epigrafico seguono quelli dettati per il *Corpus delle Inscriptiones Medii Aevi Italiae*¹, in forma abbreviata e con alcuni adattamenti, tenendo presente che il progetto *Opere firmate dell'arte italiana / Medioevo* concerne opere che contengono iscrizioni e memorie di artisti², e che le iscrizioni appartenenti ad altre tipologie vengono trascritte (sotto la dicitura *Altri testi*) solo qualora appaiano funzionalmente e visivamente coerenti o siano contestuali al 'testo-firma' (per esempio: indicazioni di committenza, datazioni, indicazioni relative a pontefici, signorie politiche, eventi storici etc., utili per la datazione [sempre]; ma anche iscrizioni contenenti altre tipologie di testi, se disposte in uno spazio di scrittura contestuale, perché identico o successivo o precedente o a contatto con quello contenente il 'testo-firma').

L'analisi delle iscrizioni si articola, in linea generale, secondo lo schema seguente:

1. in apertura della scheda: trascrizione del testo e apparato alla trascrizione (vedi *infra*);

2. dopo la trattazione dell'opera dal punto di vista storico e storico-artistico, nella sezione denominata *Iscrizioni*: posizione dell'iscrizione nell'opera; descrizione tecnico-paleografica (materia del supporto e tecnica di esecuzione).

Ringrazio Giulia Ammannati e Antonio Ciaralli per le attente riletture e le importanti discussioni che hanno contribuito a migliorare questo lavoro.

¹ *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII)*, I. Lazio-Viterbo, a cura di L. Cimarra et al., Spoleto 2002, pp. VIII-X.

² Si veda in proposito, in questa sede, l'introduzione di M.M. DONATO, *Il repertorio 'Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo'*. La versione libraria, pp. I-XXI: I.

ne, specchio epigrafico, righe, colonne, linee di guida, marginature, spazio interlineare, spaziatura tra le lettere e le singole parole; tipi di impaginazione); tipologia scrittoria; note paleografiche (modulo, tratto, tratteggio, lettere incluse, lettere soprascritte, nessi, legature, abbreviazioni, sistemi interpuntivi, lettere notevoli, presenza di simboli e del *signum crucis*); stato di conservazione; lingua (si segnalano i casi di ricorso al volgare o a forme linguistiche degne di nota); forma testuale (per esempio, si segnala se l'iscrizione ha carattere metrico); osservazioni linguistiche; commento in particolare sul 'testo-firma'. In questa sezione si analizzano analogamente gli 'altri testi' trascritti, e si segnalano eventuali altre iscrizioni presenti nell'opera.

Per la trascrizione delle iscrizioni, è stata adottata la trascrizione integrativa, restituendo il testo in *corsivo minuscolo*, seguendo le norme e i segni diacritici stabiliti da Silvio Panciera e Hans Krummrey³ per i supplementi del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, con minimi adattamenti per l'edizione dei testi medievali⁴. Per l'immissione dei testi è stato utilizzato il carattere tipografico P Serif Roman e P Serif Italic (True Type), versione P SerifR: V 1.00, © by CISADU – Alessandro Pardini, Roma 1995, gentilmente concesso da Silvio Panciera.

La separazione tra le singole parole, l'uso della punteggiatura e la distinzione tra maiuscole e minuscole sono adeguati al sistema moderno corrente.

Le lettere incluse, iscritte o soprascritte sono trattate alla stregua del testo rimanente.

Le parole abbreviate vengono sciolte (cfr. *infra*, *Segni diacritici*).

Si mantengono: la distinzione tra monottongo e dittongo (*e*, *ae*), le diverse grafie per la gutturale sorda davanti a vocale (*c*, *ch*, *k*), il segno *ç* distinto da *z*.

L'ortografia è normalizzata solo per quanto riguarda la distinzione tra *u* e *v* (*j*, *y*, *ij* vengono trascritte come sono).

³ H. KRUMMREY, S. PANCIERA, *Criteri di edizione e segni diacritici*, «Tituli», 2, 1981, pp. 205-215; S. PANCIERA, *Struttura dei supplementi e segni diacritici dieci anni dopo*, «Supplementa italica», n.s. 8, 1991, pp. 9-21.

⁴ Al riguardo si vedano A. PETRUCCI, *Breve storia della scrittura latina*, Roma 1989; ID., *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torino 1992; *Lettere originali del Medioevo latino (VII-XI sec.)*, I. Italia, a cura di A. Petrucci et al., Pisa 2004, p. XIX; *Norme e avvertenze per gli autori. Norme per la trascrizione di iscrizioni*, a cura di S. Riccioni, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it/normeredazionali.php>>.

Lo stato grafico-fonetico del testo è lasciato invariato (per esempio: *hopus* per *opus* rimane com'è; ma in un testo volgare *daghosto* è reso con l'introduzione dell'apostrofo: *d'aghosto*).

I segni figurativi quali *hedera distinguens*, tralcio stilizzato, palmetta etc. non sono segnalati nella trascrizione: ne viene dato conto in sede di commento. In caso di sezioni o righe interamente occupate da un segno decorativo, lo spazio racchiuso fra barre oblique viene lasciato in bianco e non reca alcun segno diacritico.

Le iscrizioni perdute e note per tradizione indiretta, anche quando tradite non tramite trascrizioni ma in forma mimetica (disegno, rilievo, lettere che imitano la scrittura epigrafica, fotografia etc.), sono trascritte seguendo gli stessi criteri adottati per le iscrizioni conservate. Nel caso in cui tali trascrizioni o copie mimetiche siano utilizzate, entro la trascrizione effettuata dall'originale, per integrare una lacuna, vengono restituite in minuscolo corsivo sottolineato (cfr. *infra*, *Segni diacritici*).

La trascrizione delle epigrafi è corredata, ove necessario, da un sintetico apparato di natura bibliografica, filologica e/o di commento, per giustificare le scelte testuali, le integrazioni di parti mancanti del testo nonché le varianti significative all'edizione proposta. Qualora si debba rendere conto di fatti linguistici o interpretativi particolarmente complessi, la discussione viene svolta nella sezione *Iscrizioni*. Solo in casi di particolare complessità, a discrezione dell'editore, si offre una traduzione del testo.

I riferimenti bibliografici alle fonti utilizzate per la trascrizione sono segnalati nel modo seguente:

1. Iscrizioni perdute, ma tramandate da una o più trascrizioni contenute in manoscritti o pubblicazioni a stampa, ovvero da una o più riproduzioni mimetiche contenute in manoscritti, in pubblicazioni a stampa o in qualsiasi materiale: si indica la segnatura del manoscritto o il riferimento bibliografico ritenuti più attendibili. Nel caso di riproduzioni mimetiche, tale riferimento bibliografico è preceduto dalla dicitura «trascrizione da», specificando se la trascrizione sia stata effettuata sulla base di disegno, calco, fotografia, etc. Eventuali altri riferimenti bibliografici sono posti di seguito, tra parentesi tonde.

2. Iscrizioni integrate con una o più trascrizioni contenute in manoscritti, in pubblicazioni a stampa o in qualsiasi materiale: si indica il riferimento bibliografico ritenuto più attendibile, preceduto dall'indicazione della sezione e/o riga dove figura l'integrazione e dalla dicitura «integrazione da». Nel caso di integrazione da riproduzione mimetica, si specifica la tipologia della fonte (disegno, calco, fotografia, etc.). Eventuali altri riferimenti bibliografici sono posti di seguito, separati da barra verticale: ' | '.

Nel corpo della scheda, le trascrizioni tratte da altri autori sono riportate rispettando i criteri osservati nella fonte bibliografica (MAIUSCOLETTO – anche quando la fonte usa il MAIUSCOLO –; *corsivo minuscolo*; tondo minuscolo, etc.).

Segni diacritici

abc: trascrizione del testo quando chiaramente leggibile.

ABC: lettere e numerali chiaramente leggibili, ma posti in prossimità di lacuna e appartenenti a parole e/o sequenze numeriche incomplete e non identificabili (per esempio: [- - -]MVM[- - -], cfr. *CIL* 6, 906b, v. 2).

aḃç: lettere di incerta lettura.

+ + +: lettere non riconoscibili, di cui si conservano tracce minime, calcolabili con precisione; per ciascuna croce si intenda una singola lettera.

+5+: lettere non riconoscibili di numero superiore a tre.

+6?+: lettere non riconoscibili di numero incerto.

[· · ·]: lettere perdute, interamente scomparse per cattivo stato di conservazione, calcolabili con precisione; per ciascun un punto si intenda una singola lettera.

[·5·]: lettere perdute di numero superiore a tre.

[·10?·]: lettere perdute di numero incerto.

[- - -]: lacuna di entità non precisabile.

[- - -?]: lacuna di entità non precisabile, la cui presenza è dubbia.

- - - - -: lacuna di entità non precisabile all'inizio o alla fine del testo: indica che manca un numero indefinibile di righe.

-----?: lacuna di entità non precisabile all'inizio o alla fine del testo, la cui presenza è dubbia.

[- - - - -]: lacuna di una riga (all'inizio, all'interno o alla fine del testo).

[- - - - -?]: lacuna di una riga (all'inizio, all'interno o alla fine del testo), la cui presenza è dubbia.

[*abc*]: lettere perdute e integrate dall'editore.

abc: lettere perdute e integrate sulla base di altre fonti (trascrizioni, riproduzioni mimetiche, etc.). Nel caso di integrazione da riproduzione mimetica (disegno, fotografia etc.), il testo può recare, oltre alla sottolineatura, anche altri diacritici, come punti sottoscritti, parentesi etc.

[[*abc*]]: lettere obliterate, cioè intenzionalmente erase, cancellate etc. (dallo scrivente o da altra mano), ancora leggibili.

[[*ABC*]]: lettere e numerali obliterati, ancora leggibili ma posti in prossimità di lacuna e appartenenti a parole e/o sequenze numeriche incomplete e non identificabili.

[[*aḃç*]]: lettere obliterate di incerta lettura.

[[+ + +]]: lettere obliterate non riconoscibili, calcolabili con precisione; per ciascun punto si intenda una singola lettera.

[[+ 5+]]: lettere obliterate non riconoscibili, di numero superiore a tre.

[[+ 5?+]]: lettere obliterate non riconoscibili, di numero incerto.

[[· · ·]]: lettere obliterate perdute, calcolabili con precisione; per ciascun punto si intenda una singola lettera.

[[· 5·]]: lettere obliterate perdute, di numero superiore a tre.

[[· 5?·]]: lettere obliterate perdute, di numero incerto.

[[- - -]]: lettere obliterate perdute, di numero non precisabile.

[[[- - - - -]]]: lacuna da rasatura o cancellatura di una riga (all'inizio, all'interno o alla fine del testo).

[[[*abc*]]]: lettere obliterate perdute e integrate dall'editore.

<<*abc*>>: lettere riscritte (dallo scrivente o da altra mano) su testo obliterato e chiaramente leggibili.

<<*ABC*>>: lettere e numerali riscritti su testo obliterato, chiaramente leggibili ma posti in prossimità di lacuna e appartenenti a parole e/o sequenze numeriche incomplete e non identificabili.

<<*aḃç*>>: lettere riscritte su testo obliterato e di incerta lettura.

«[+ + +]», «[+5+]», «[+5?+]»: lettere riscritte su testo obliterato, non riconoscibili ma calcolabili con precisione (fino a tre e di numero superiore a tre), o di numero incerto.

«[· · ·]», «[·5·]», «[·5?·]», «[- - -]»: lettere riscritte su testo obliterato, perdute ma calcolabili con precisione (fino a tre e di numero superiore a tre), o di numero incerto, o di numero non precisabile.

«[abc]»: lettere riscritte su testo obliterato, perdute e integrate dall'editore.

a(bc): lettere abbreviate.

a(- - -): contenuto di abbreviazione non risolvibile.

âbc: lettere in nesso: sono segnalate con una o più lettere congiunte mediante segno angolato posto sulla prima lettera della coppia in nesso (o sulle prime due, prime tre etc.).

`abc': lettere aggiunte in antico per correggere il testo.

{abc}: lettere o parole aggiunte per svista dallo scrivente ed espunte dall'editore.

<abc>: lettere omesse dallo scrivente per *lapsus calami*, omissione accidentale o intenzionale del segno abbreviativo, e aggiunte dall'editore. Non si integrano o modificano in altro modo, viceversa, volgarismi o forme difettose da imputare a incompetenza linguistica dello scrivente.

<abc?>: lettere aggiunte dall'editore, quando si sospetti con fondati motivi che siano state omesse per svista dallo scrivente.

<-?->: parola che si ritiene dimenticata dallo scrivente, ma impossibile da integrare.

< - - - >: segnalazione di testo incompiuto.

「abc」: lettere emendate dall'editore. Usato solo nei testi a tradizione indiretta o per le iscrizioni restaurate.

/: fine riga (indicata con «r.» in apparato); se una parola è divisa fra righe successive, la barra obliqua è inserita senza spaziature.

//: fine pagina o fine sezione (indicata con «s.» in apparato). Quando il testo ha carattere metrico, si va a capo a fine verso, segnalando sempre la fine della riga, della pagina o della sezione, che esse coincidano o meno con la fine del verso.

|: presenza di una figura che interrompe l'iscrizione.

✠: *signum crucis*.

((*abc*)) ((*ABC*)): segni speciali e monogrammi, simili a quelli di uso cancelleresco. Se il monogramma è scritto interamente in lettere maiuscole, la trascrizione è resa in lettere maiuscole.

Nei casi in cui il testo sia in lettere greche o sia il risultato di una commistione di lettere greche e latine, come nei gruppi *XPC*, *XPS*, *XPE* etc., viene traslitterato nell'alfabeto latino, secondo la classificazione di Traube⁵ (*X=Ch*, *P=R*, *C=S*), dandone eventualmente segnalazione in apparato o nella descrizione.

I numeri romani e arabi vengono trascritti come tali.

Eventuali anomalie linguistiche, se accertate, sono segnalate in apparato o nel commento. Non si usano i segni: (!), [*sic!*], [*sic*] etc.

Le lettere retroverse e tutti i segni non riproducibili con un carattere presente nella tastiera sono tradotti secondo l'uso corrente, tra parentesi tonde, e segnalati in apparato o nella descrizione.

⁵ L. TRAUBE, *Nomina sacra: Versuch einer Geschichte der Christlichen Kürzung*, München 1907.

Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo

Siena e artisti senesi
MAESTRI ORAFI

a cura di

MARIA MONICA DONATO

testi di

STEFANO RICCIONI, MICHELE TOMASI

con contributi di

ELISABETTA CIONI, MARTINA PANTAROTTO

GLI AUTORI E IL GRUPPO DI LAVORO*

Direzione scientifica, cura e revisione generale del volume

Maria Monica DONATO

Censimento delle opere

Michele TOMASI

Elisabetta CIONI: 30.S.1

Monia MANESCALCHI: 15.S.1

Profili biografici degli artisti (P.)

Michele TOMASI

Schede delle opere (S.)

Schedatura preliminare

Michele TOMASI

Sezioni storico-critiche

Michele TOMASI

Elisabetta CIONI: 30.S.1

Edizione e commento dei testi epigrafici

Stefano RICCIONI

Martina PANTAROTTO, Stefano RICCIONI: 7.S.1, 9.S.2, 15.S.1, 18.S.1, 33.S.1-2

Martina PANTAROTTO ha collaborato per le verifiche sulle fonti archivistiche (2.S.1-3, 3.S.1, 4.S.2-3, 4.S.5.2, 5.S.2, 6.S.2-3, 7.S.1., 9.S.3, 31.S.1-2) e le analisi linguistiche (2.S.4.1, 4.S.1, 5.S.1, 5.S.3.1, 12.S.1, 13.S.2, 19.S.1-2, 20.S.1, 23.S.1, 24.S.2, 25.S.2, 26.S.1, 27.S.2, 28.S.1).

Ricerche iconografiche, cura dell'apparato illustrativo, impaginazione e grafica

Monia MANESCALCHI

Redazione

Elena VAIANI

*Il gruppo – e in specie gli autori delle sezioni storico-critiche ed epigrafiche – ha lavorato in stretta sinergia. Giulia Ammannati, Antonella Capitanio, Elisabetta Cioni e Martina Pantarotto hanno dato un prezioso contributo alla revisione scientifica dei testi.

Ringraziamenti

Per aver facilitato l'accesso alle opere, la ricerca e l'acquisizione delle immagini, per aver provveduto autorizzazioni, agevolazioni e supporto e per aver fornito materiali, indicazioni e consigli preziosi, si ringraziano vivamente:

Jonathan J.G. Alexander, Giulia Ammannati, Élisabeth Antoine-König, Maria Giovanna Arcamone, Isabel Assaly, Carla Attanasio, Alessandro Bagnoli, Martina Bagnoli, Don Agostino Ballarotto, Ottavio Banti, Paola Barocchi, Jenny Beard, Fabio Beltram, Emanuele Berti, Lina Bolzoni, Fra Carlo Bottero, Virginia Brilliant, Monika Butzek, Anna Rosa Calderoni Masetti, Flavia Callori di Vignale, Marian Campbell, Don Antonio Canestri, Jonathan Canning, Alessandra Cannistrà, Joanna Cannon, S.E. Rev.ma Mons. Giovanni Cantucci, Don Ottorino Capannini, Antonella Capitanio, Mario Casari, Mons. Luigi Caselli, Maria Castellino, Enrico Castelnuovo, Mariagrazia Celuzza, Antonio Ciaralli, Claudio Ciociola, Elisabetta Cioni, Circolo cittadino Sant'Agata (Catania), Mauro Civai, Marco Collareta, Curia Vescovile di Viterbo, Antonio D'Aniello, Maryse Dal Zotto, Glyn Davies, Beatrice Dell'Orso, Andrea De Marchi, John Dehnam Austin, Christine Descatoire, Veronica De Vecchis, C. Di Giacomo, Alessia Di Martino, Joan Domenge i Mesquida, Caroline Drabik, Isabelle Dubois, Giampaolo Ermini, Godfrey Evans, Don Ugo Falesiedi, Robert Favreau, Giancarlo Felici, Matteo Ferrari, Massimo Ferretti, Stephen Fliegel, Lucia Fornari Schianchi, Madre generale Suor Maria Raffaella Funari (Ordine delle Oblate), Danielle Gaborit-Chopin, Cristina Gabrielli, Julian Gardner, Rev. Janet Gasper, Paola Gepponi, Francesco Giancane, Daniele Giorgi, Florence Gombert, C. Griffith Mann, Michael Gunn, Diane Hudson, Anna Imponente, Herbert L. Kessler, Kathleen Kornell, Lothar Lambacher, Daniele Leccese, Charles T. Little, Maria Luisa Lo Monte, Antonio Lorenzini, Monia Manescalchi, Mons. Guglielmo Manna, Laura Martini, Gabriele Matraia, Angelo Mazzeo, Giuseppe Mearilli, Marco Merlo, Stella Montanari, Fabio Morresi, Paola Moscardelli, Iliaria Muzii, Daniele Novi, Luisa Palli, Riccardo Palmisciano, Silvio Panciera, Beatrice Paolozzi Strozzi, Antonio Paolucci, Carole Paret, Chiara Perazzoli, Armando Petrucci, Franca Petrucci Nardelli, Sonia Petruccio, Padre Giuseppe Piemontese, Roberta Pieraccioli, Marco Pierini, Barbara Pinto Folicaldi, François Planet, Julia Poole, Sylvie Ramond, Karen E. Richter, James Robinson, Patrizia Rocchini, Suor Maria Scolastica Rogari, Mario Roncella, Padre Gerhard Ruf †, Amata Saccone, Elizabeth Saluk, Eleonora Sandrelli, Ulderico Santamaria, Mirko Santanicchia, Bruno Santi, Alessandro Savorelli, Salvatore Settis, Padre Carmelo Signorello, Suore Oblate del Bambin Gesù (Roma e Gualdo Tadino), Élisabeth Taburet-Delahaye, Giandonato Tartarelli, Barbara Tavolari, Laurence Tilliard, Enrico Toti, Don Luciano Trapé, Maddalena Trionfi Honorati, Mons. Sergio Trespi, Don Carmine Troccoli, Fabio Torchio, Carlos Turrillo Sanchez, Don Juan Pedro Sánchez Gamero, Maria Grazia Vaccari †, Cristina Vadalà, Elena Vaiani, Francesco Venturi, Aidan Weston-Lewis, Paul Williamson, Carole Young, Carla Zarrilli, Nino Zchomelidse, Andrea Zuccolini.

Referenze fotografiche

- ©Archivio Fotografico Sacro Convento, Assisi
- ©Cabildo de la Santa Iglesia catedral Primada, Toledo
- ©Istituto Bambin Gesù, Gualdo Tadino
- ©Opera del Duomo di Orvieto
- ©Opera del Duomo, Siena
- ©Our Lady church, Merevale (Warwickshire)
- Su concessione del Comune di Siena
- ©Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico e per il Polo Museale Romano
- Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per l'Abruzzo e l'Aquila – Archivio Fotografico (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)
- Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Siena e Grosseto
- ©The Cleveland Museum of Art
- ©Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Siena
- ©The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge
- ©LUMA, Loyola University Museum of Art, The Martin d'Arcy Gallery, Chicago
- ©Musée des Beaux-Arts, Lione
- ©Museo Archeologico della Maremma e Museo Diocesano d'Arte Sacra, Grosseto
- ©Museo Diocesano del Capitolo, Cortona
- ©Museo Diocesano, Vallo della Lucania
- ©Museo Nazionale del Bargello, Firenze (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)
- ©Museo dell'Opera della Metropolitana, Siena
- ©Princeton University Art Museum - Bruce M. White
- ©2010 Trustees of The British Museum, London
- ©The Walters Art Museum, Baltimore
- ©Archivio fotografico OFAI/M e ONH, Scuola Normale Superiore, Pisa
- ©Studio Lensini, Siena
- ©Patrick Ageneau, Department du Rhône, Musée des Beaux-Arts, Lyon
- ©Archivio Elisabetta Cioni
- ©Archivio Elisabetta Cioni (su gentile concessione del proprietario)
- Foto Alessia Di Martino, Pisa
- Foto Giampaolo Ermini, Cetona
- Foto Monia Manescalchi, Pisa
- Foto Gabriele Matraia, Cune
- Foto Stefano Riccioni, Venezia
- Foto Giandonato Tartarelli, Pisa
- Foto Michele Tomasi, Losanna
- Foto Elena Vaiani, Pisa
- ©Saturia Linke, Berlino

Sulla soglia. Note della curatrice

Dopo una lunga preparazione, il repertorio *Opere firmate nell'arte italiana/ Medioevo* inizia finalmente la pubblicazione in volumi; e si apre con gli ori, gli argenti, gli smalti, con le strenue e minute ricerche sul disegno, il rilievo e il colore dei protagonisti di una delle più fortunate officine di arti preziose del basso Medioevo, quella dei *Maestri orafi* senesi.

Già nel delineare il complesso del progetto, in apertura di questo volume e della serie, ho richiamato il ruolo di Siena nella storia di questa esperienza di ricerca. Gli artisti senesi – dai più grandi e celebrati, al valoroso plotone che ancora ai nostri occhi assicura la continuità e la riconoscibilità del tessuto della produzione cittadina, fino ai più appartati e sfuggenti – ci hanno offerto il primo banco di prova per la messa a punto e la verifica, su una messe di materiali vasta e molteplice, dei metodi di ricerca, di analisi e di pubblicazione dell'intero repertorio, nelle sue linee e strutture generali come nel sistema di schedatura. Siena è stata insomma, e in parte è ancora, il nostro affascinante e complicato 'caso campione'.

La quantità di opere firmate – per alcune classi evidente *ab origine* e lievitata via via, per altre rivelatasi in corso d'opera – ha presto chiarito come Siena reclamasse una sezione del repertorio tutta per sé, da suddividere in fascicoli dedicati alle diverse classi: un piano che si potrà replicare per ben pochi altri centri artistici. Allo stato attuale dei lavori la sezione *Siena e artisti senesi* conta oltre trecento attestazioni – escluse le campane, sulle quali si sta ancora lavorando, sul campo e negli archivi. I primi casi certi risalgono al XII secolo, e ad oggi non raggiungono la decina; una vera impennata si registra dalla fine del Duecento, e lungo il corso del Trecento la trama si fa davvero fitta; in armonia con gli sviluppi sia figurativi che grafici, ci è parso che il limite inferiore di massima del censimento dovesse cadere al primo terzo del Quattrocento.

Bastano questi dati, preliminari e arrotondati, per intendere che la Siena incline a dar lustro in epigrafe ai propri artisti, o a consentirne e incorag-

giarne il ricordo 'esposto', è quella della grande officina gotica e tardogotica. È quella 'città d'arte' orgogliosamente ornata e *amena*, come si dichiara fin dalla legenda del suo sigillo, che poco dopo l'antesignana Firenze, e poi con lei e in polemica con lei, inizia per tempo a trovare spazio nelle fonti *non* monumentali, grazie ai suoi maestri di maggior nome: nelle pagine di poeti ed umanisti come Petrarca o Pio II, di scrittori d'arte profondamente radicati in bottega come Lorenzo Ghiberti e Giorgio Vasari, di eruditi cercatori e storici come Guglielmo Della Valle o Luigi Lanzi.

La frequenza e continuità della prassi della firma, variabile ma trasversale a un ampio ventaglio di tecniche, classi e tipologie, corrisponde dunque – senza necessariamente dipenderne – a condizioni e caratteri propri di quella stagione artistica di Siena; propri, in specie, di quella prima fase trionfalmente propulsiva, fra il tardo Duecento e la prima metà del Trecento, a cui l'arte senese deve un'impronta – e una coscienza di sé – di lunghissima durata: produzione intensa, molteplice, differenziata, riconoscibile; politica di valorizzazione e promozione di artefici e prodotti artistici *de Senis* nel contesto urbano, col concorso decisivo dei vasti, innovativi, esigentissimi cantieri pubblici, e nel territorio soggetto (non senza il ricorso a forme di protezionismo); pronta mobilità di maestri e di opere, ampia offerta ed estesa affermazione sul mercato esterno, ad ampio raggio.

Volgendosi indietro, ai tempi lunghi della storia degli studi sulle iscrizioni d'artisti, partire da Siena ha significato innanzitutto – senza che ciò fosse programmato – riconnettersi a uno stadio assai alto della vicenda critica. A confortare l'impressione d'una speciale affezione degli artisti senesi per l'uso della firma può infatti valere, autorevolmente, l'attenzione che ad esso riservarono i loro primi osservatori, e soprattutto i loro primi 'partigiani'.

Comincia *more solito* Vasari, che nel 1568 (per fare un caso solo) costruisce le vite avventurose di due pretesi fratelli, e buona parte del racconto di decenni di architettura e scultura dopo Nicola e Giovanni Pisano esclusivamente a partire dalla doppia firma della tomba del vescovo Guido Tarlati nel Duomo di Arezzo, del 1330 (*Hoc opus fecit magister Agustinus et magister Angelus de Senis: Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura*).

Presto, sul fronte antivasariano si apre un'acanita polemica erudita – lievito decisivo per gli esordi di una storiografia artistica a più voci – sul terreno della pittura. La bella firma in versi di Guido da Siena sulla *Maestà* di San Domenico è seguita da una data, 1221, solo di recente chiarita come non riferibile all'esecuzione; dagli inizi del XVII secolo, con Giulio Mancini, quel documento innesca la rivendicazione d'un'antiorità della pittura senese rispetto a quella fiorentina, di Guido rispetto a Cimabue, a cui le firme, rettamente interpretate o meno, offriranno pregiate pezze d'appoggio. La disputa si farà sempre più agguerrita. Ma a fine Settecento, sia nelle appassionate *Lettere sanesi* del Della Valle che nelle pagine del più equanime Lanzi emerge, ben chiara ed espressa, la consapevolezza di una frequenza inconsueta della pratica della firma – così preziosa per gli studi – in ambito senese, specie rispetto a Firenze.

Si parla, beninteso, particolarmente di pittura; e nel quadro delle memorie degli artisti medievali senesi che questa ricerca va ricomponendo, la parte preponderante – verosimilmente, non molto meno di metà del totale – spetta ai dipinti, murali e soprattutto su tavola.

Di recente, Albert Dietl ha ben raccontato come il primo terreno d'elezione per gli studi moderni sulla firma medievale – per il loro innesco nell'Italia dell'Ottocento, come per la 'rifondazione' germanica del secondo Novecento in chiave di storia sociale dell'arte – sia stato offerto dal *corpus* dei marmorari romani, configurato, anche sotto il profilo della pratica della firma, come una ricca e compatta tradizione. E in generale, è innegabile che anche in seguito gli studi abbiano privilegiato le memorie di architetti, maestri costruttori e scultori attivi nell'Italia romanica e protogotica.

A Siena – pur tenendo conto di tutti i possibili accidenti della tradizione – queste categorie non emergono fra le più prodighe di memorie di sé. Per fare un caso solo, comunque lo si legga, colpisce il fatto che l'unico dei pergami dei Pisano a restare anepigrafo, a fronte dei memorabili autoelogi incisi su quelli di Nicola nel Battistero di Pisa, di Giovanni in Sant'Andrea a Pistoia e poi ancora nella madrepatria, in Cattedrale, sia quello nel Duomo di Siena, come gli altri ambizioso, nuovissimo, frutto d'un investimento a dir poco impegnativo.

Partire da Siena per un'indagine sulla memoria d'artista, dunque, ha significato anche affrontare la questione da un'altra angolatura, su materiali, oggetti, testi epigrafici e tradizioni di studio diversi rispetto a quelli più frequentati dalla linea maestra precedente – e nel complesso ancora prevalente – della ricerca: come vedremo, una di queste specificità è costituita proprio dalla frequenza delle firme di orafi.

Bilanci meditati delle tappe dell'opera che s'inizia a pubblicare si potranno formulare quando la base comparativa si sarà allargata. Anche per le singole sottosezioni, ci si dovrà fondare sul confronto con la produzione *non* firmata dello stesso centro, o con produzioni comparabili in altre aree, o con altre classi. Anche per questo si rinuncia a introduzioni analitiche e a premature conclusioni, offrendo i volumi del repertorio come semplici cataloghi, riservando a curatori e autori la possibilità di approfondimenti saggistici *ex post*. Tuttavia, è forse opportuno proporre a chi sfoglierà queste pagine qualche constatazione descrittiva – in primo luogo quantitativa – e qualche riflessione.

Il censimento ha scandagliato le raccolte documentarie, le fonti erudite ed antiquarie, la letteratura specialistica, e si è valso di alcuni incontri fortunati: erano inediti, all'inizio del lavoro, il calice di Tommaso di Vannino a Edimburgo (27.S.2) e quello di Goro di Ser Neroccio in collezione privata (29.S.1), mentre ben pochi, anche fra i più esperti, conoscevano il corno e le bacchette di San Francesco legate in argento da Giovanni di Nicoluccio (15.S.1). Il volume che ora si presenta offre sessantasei schede di opere firmate, per trentotto nomi d'artisti, alcuni ricordati in coppia, da doppie firme (3.P., 4.P., 5.P., 19.P., 14.S.1, 25.P.), mentre in tre casi l'iscrizione menziona un artefice assieme a «soci», «soci orafi» o «compagni» (2.S.4.1, 5.S.3.1, 17.S.1): Michele Tomasi discute finemente, nei profili e nelle schede, il senso possibile di queste dichiarate compartecipazioni. Per quattro casi, perduti, è stato impossibile precisare la cronologia, che resta ancorata agli *ante quem* fissati dalle date degli inventari che le registrano; ma è verosimile che, ove note, ricadrebbero agevolmente entro la serie delle opere datate o databili catalogate, che si snoda da fine Duecento al primo quarto del Quattrocento.

Due sole opere, strettamente affini fra loro e certamente dovute ad una stessa mano, distanti dalle altre per cronologia e tipologia sono state confinate fra le *Attestazioni dubbie* (33.S.1-2): si tratta di due croci astili romaniche,

l'una al Museo Civico di Siena, datata 1129, la cui iscrizione menziona colui *qui me fecit* senza nominarlo, l'altra a Princeton; la problematica iscrizione di quest'ultima restituisce, secondo l'interpretazione proposta in questa sede, i nomi dell'orafo, *Iafarinus*, e di un possibile committente, *Mustirolus*. Il dubbio grava sull'effettiva origine senese, ad oggi solo ipotizzabile, delle croci, dell'orafo e/o del possibile committente.

Snocciolati i numeri del catalogo, la prima ulteriore osservazione vuol essere soprattutto un necessario invito alla cautela nel recepire e valutare tutte le successive. Dei pezzi catalogati in questo volume, oltre un terzo – venticinque, per lo più fra i più antichi – è perduto; e si tratta di una proporzione sostanzialmente 'in media', per quanto può dirsi, col complesso della sezione senese. Nella stragrande maggioranza dei casi, di questi oggetti si ha notizia solo grazie alla loro registrazione, con trascrizione delle firme, in inventari ecclesiastici (in un caso la fonte è una visita pastorale, in altri tre dobbiamo la conoscenza dei pezzi alla tradizione antiquaria ed erudita).

Il dato fa presente a sufficienza, oltre alla mai troppo ricordata decimazione cui è andata incontro l'arte del Medioevo, quanto sullo stato delle nostre conoscenze incidano, anche qualora ci si sobbarchi il compito di perlustrare carte erudite poco frequentate, circostanze casuali e sfuggenti: nel caso specifico, l'esistenza di registrazioni inventariali relative a sedi diverse e in nessun modo 'prevedibili' (firme senesi ci giungono da inventari senesi, ma anche fiorentini, aretini [La Verna], perugini, assisiati, folignati), il loro grado di accuratezza, la loro conservazione, il fatto che siano state portate in luce o, magari, restino in attesa di chi le esplori.

Qualsiasi rilievo, specie se di ordine statistico, deve dunque tener conto di una copertura del *corpus* che si spera rappresentativa ma di certo non potrà dirsi esaustiva, date la mai piena 'controllabilità' della tradizione indiretta, l'auspicabile possibilità di integrazioni, l'entità ignota del patrimonio inabissatosi senza lasciar traccia di sé, o magari non ancora emerso.

Ciò premesso, qualche rilievo pare possibile. Bonificata dei casi incerti, e valutata con le cautele appena esposte, l'entità del *corpus* raccolto appare comunque ragguardevole. Da un lato, nel contesto senese l'oreficeria è seconda solamente alla pittura per quantità di memorie d'artisti note. Dall'altro, nel contesto della produzione orafa in Italia e in Europa, una tale

frequenza e compattezza di attestazioni relative ad uno stesso centro non sembra trovare confronti, nonostante lo *status* privilegiato tradizionalmente riconosciuto ai maestri che, a gloria di Dio e a beneficio del culto, manipolavano, con responsabilità e maestria, le materie più preziose.

L'Italia offre, certo, altri casi: è un orafo il patriarca di quella che potremmo chiamare l'autorappresentazione illustre nell'Italia medievale, Volvino *magister phaber*, artefice celebre dell'altare ambrosiano di Milano (IX secolo). E non manca, s'intende, una casistica seriore ben nota, meglio accostabile a quella qui raccolta per Siena, anche nelle forme della sottoscrizione: penso, ad esempio, al busto reliquiario di san Zanobi per la Cattedrale di Firenze, firmato da Andrea Arditi *de Florentia* (1331), e a quello di san Donato per la Pieve d'Arezzo, eseguito *per Paulum et Petrum aurifices aretinos* (Paolo Ghiselli e Pietro Vanni, 1346): fra l'altro, cittadini che si dichiarano tali pur lavorando in patria – come, dirò fra poco, i senesi fanno più spesso di altri –, certo in ragione dell'incomparabile valore devozionale e civico delle commissioni, destinate a divenire fulcro dei più radicati culti patronali.

Ma, per quanto l'indagine a largo raggio resti in corso, sarà arduo rovesciare l'impressione che per nessun altro centro italiano sia dato reperire una serie di oreficerie medievali firmate comparabile per copia, continuità, sostanziale omogeneità a quella qui ricomposta. Affacciandoci Oltralpe, poi, varrà la pena di ricordare che per l'oreficeria francese del XIV secolo si conosce una sola firma, quella del parigino Jean de Touyl, documentato fra 1328 e il 1348, su un calice conservato a Wipperfurth (ne devo la conoscenza a Michele Tomasi, che l'ha richiamato recensendo il *corpus* pubblicato da Dietl nel 2009).

Insomma: la sezione *Siena e artisti senesi* del repertorio esordisce con una classe di opere firmate che come tale appare, per così dire, una vera specificità senese.

Credo che questa speciale frequenza – che di certo contempla una componente di imitazione ed emulazione fra gli artefici – abbia a che fare con quella che si potrebbe definire la consapevolezza di una tradizione produttiva, del suo prestigio e della sua fortuna.

Le croci del misterioso *Iafarinus*, se mai potranno confermarsi in qualche senso senesi, arricchiranno la manciata di opere romaniche reperite per questa sezione del repertorio, e risulteranno le più antiche oreficerie senesi

sottoscritte: senza però, per questo, rivelarsi come capofila d'una tradizione locale riconoscibile, né sul piano tipologico e figurativo, né su quello dell'uso e della formulazione della firma. Visibilmente riconoscibile, riconosciuta dagli studi – e, io credo, consapevole – è invece la tradizione lungo la quale si dispongono gli artefici delle altre opere qui catalogate, su un arco che, si è detto, va dal declinare del Duecento – la firma più antica fregia il calice assiate del grande Guccio di Mannaia (fra il 1288 e il 1292; 1.S.1) – al secondo quarto del Quattrocento. A chiudere la serie è infatti opportunamente collocato Goro di Ser Neroccio, orafo prolifico anche in termini di iscrizioni-firma (28.S.1-7): un artista che come tanti della sua generazione rivisita modelli della grande stagione di primo Trecento; che ha la ventura di partecipare all'impresa del fonte del Battistero, condivisa fra gli altri con Ghiberti e Donatello, senza per questo trasformarsi in un innovatore; e che nelle sue iscrizioni, figlie d'una cultura grafica squisitamente gotica, mostra attenzione ai nuovi esempi di capitale epigrafica.

L'ipotesi di lavoro che oso proporre, dunque, è che la fitta serie di sottoscrizioni reperite lungo quest'arco di tempo riveli nel complesso – prima e più dell'orgoglio per le opere compiute, fra le più correnti spiegazioni dell'apposizione della firma – il fatto che gli orafi senesi, più di altri, si percepiscano come esponenti e corifei d'una tradizione cittadina di mestiere; tradizione nutrita anche da legami familiari sull'arco di più generazioni, da collaborazioni e scambi fra botteghe, da impegni condivisi; che come tali si rappresentino, non senza fini pubblicitari, soprattutto in occasioni di speciale 'esposizione', e come tali siano recepiti. Un ulteriore dato numerico sembra rafforzare quest'impressione: sui sessantaquattro testi tràditi delle iscrizioni, quarantacinque qualificano gli artisti come *de Senis* (o diciture analoghe, in latino volgarizzato o in volgare).

Anche in questo caso, il dato andrà proiettato sul complesso della produzione firmata senese, che – senza dubbio anche per le già richiamate ragioni di protezionismo artistico – tende analogamente in altre tecniche, contro una prassi diffusa, a esplicitare l'origine locale dell'artista con speciale ed enfatica regolarità anche quando egli opera per la sua patria; e a maggior ragione lo fa quando l'opera è destinata all'esterno. Dunque, nell'accedere con frequenza alla firma, e alla firma così formulata, gli orafi senesi possono allinearsi in specie ai concittadini pittori. È tuttavia verosimile che su

questa pratica – che, s'è detto, pare distinguerli sensibilmente dai colleghi di mestiere non senesi – incida anche il prestigio di quella che, proprio a partire dalla fase inaugurata con Guccio di Mannaia, è indubbiamente percepita a Siena non solo come una forte tradizione, ma anche come un'artefguida, profondamente innovativa, ampiamente apprezzata e degnamente rappresentativa della città d'origine. Un'arte con cui la stessa grande pittura senese interagisce, com'è noto, con partecipazione attenta: basti ricordare il caso del giovane Simone Martini nella *Maestà*, che verosimilmente cita, ingigantito, il sigillo dei Signori Nove realizzato da Guccio (1298), non altrimenti noto, e impreziosisce la superficie murale con inserti materici ed espedienti tecnici di marca inequivocabilmente orafa.

Non solo per questo, Guccio di Mannaia fu a Siena in qualche modo artista civico e ufficiale – dai documenti sappiamo che gli furono commissionati altri importanti sigilli, perduti (cfr. 1.P) – e altamente autorevole. Nulla può escludere che siano esistite opere firmate da orafi senesi prima dell'unica sua nota, il calice per la Basilica di San Francesco ad Assisi (1.S.1). Tuttavia, mi è difficile non legare al suo nome e a quell'opera l'innescò – e la fierezza – della tradizione di cui dicevo, e della percezione del suo prestigio.

La sottoscrizione di Guccio, attentamente impaginata e deliziosamente ornata, corredata dal ricordo della patria – *Guccius Manaie de Senis fecit* – si legge, associata al nome d'un committente quale *Nicholaus papa quartus*, identico per misura e forma grafica, su un oggetto che non avrebbe potuto essere più rilevante: per chi l'aveva voluto, il primo papa francescano, fra i più lungimiranti committenti del suo secolo; per la destinazione, la chiesa 'moderna' più importante e frequentata d'Italia; per la sua straordinaria qualità e le radicali novità nella forma e nella tecnica, lo smalto traslucido su rilievo d'argento, destinato a immensa fortuna internazionale (cfr. 1.S.1). E mi piace, proprio in questa sede, richiamare a riprova della statura d'un artista pur così elusivo, il cui capolavoro conviveva ad Assisi con quelli di Cimabue e Giotto, le lezioni e le pagine con cui Enrico Castelnuovo ci ha insegnato a riconoscere in Guccio il portatore di una valida, anche se perdente alternativa gotica radicale, il degno padre mancato di un'Italia più 'transalpina'.

A conferma della probabile forza fondativa dell'esempio di Guccio non solo per i destini dell'oreficeria europea, ma anche per la propensione alla

firma degli orafi senesi, allego un altro dato numerico desunto dal nostro catalogo, troppo netto per apparire casuale: su sessantaquattro opere firmate, quarantotto sono calici, regolarmente iscritti nelle facce del rocchetto di giunzione fra il piede e il fusto, come il modello assiate; il primo caso noto dopo quello di Guccio è un esemplare perduto di Duccio di Donato (2.S.1), non a caso destinato alla stessa basilica di Assisi, dove lo seguirà un altro, parimenti perduto, di Tondino di Guerrino (4.S.5.2).

Sempre sulla scia – consapevole o meno – del fulgido precedente assiate, l'apposizione del ricordo iscritto del nome e della patria degli artisti può essere stata specialmente incentivata anche dalla destinazione degli oggetti, specie se prestigiosa: non di tutte le opere catalogate è stato possibile determinare la destinazione originaria, ma una buona metà risulta realizzata per chiese e conventi *extra moenia*, e assai sovente fuori Toscana.

Dopo il calice di Guccio, altre opere eccezionali per la levatura della destinazione 'forestiera' e della committenza, del significato religioso, spesso della riuscita, si vollero fregiate della memoria degli autori. Non per caso, credo, si tratta spesso di contenitori di reliquie venerate, oggetto di profonda affezione per le comunità locali, e non solo: basterà ricordare capolavori quali i reliquiari orvietani del Corporale (di Ugolino di Vieri «e soci orafi», 1338; 5.S.3.1) e di San Savino (Ugolino di Vieri e Viva di Lando, anni Quaranta del Trecento; 5.S.1); o il busto reliquiario della veneratissima Santa Felicità, realizzato da Giacomo di Guerrino per la Cattedrale di Montefiascone, ancora negli anni Quaranta (9.S.2), o la croce reliquiario della Vera Croce ora al Museo Diocesano di Orte, di Vannuccio di Viva (11.S.1, 1352). Ancora, tre casi clamorosi: il reliquiario di San Giovanni Battista, realizzato da Andrea di Petruccio e Giacomo di Tondino per Gil Albornoz, arcivescovo di Toledo, per la sua Cattedrale (14.S.1; anni Cinquanta) e i rinomati *exploits* di Giovanni di Bartolo, senese stabilitosi con gran fortuna presso la Curia di Avignone: i perduti busti reliquiari dei santi Pietro e Paolo commissionati da Urbano V per San Giovanni in Laterano, del 1369 (22.S.1) e quello, fortunatamente superstite, di sant'Agata per la Cattedrale di Catania, commissionato dal vescovo Marziale e portato a termine per cura del successore Elia, entrambi «personalità di primo piano nella vita ecclesiastica e politica tra la Sicilia e Avignone» (22.S.2). Se in questi casi alla commissione di prestigio, debitamente firmata, risponde lo *status* elevato o

comunque distinto degli artefici prescelti, è certo solo l'eccezionalità della commissione – la legatura in argento di reliquie preziosissime, quali il corno (ma l'iscrizione lo chiama *campana*) e le bacchette usate da san Francesco durante la predicazione – a portare alla luce il nome del modesto Giovanni di Nicoluccio, forse un senese emigrato ad Assisi in pianta stabile.

Con queste considerazioni si è inteso fornire qualche dato a chi consulterà questo volume, primo di una serie che ci si augura molto lunga, e fermarsi a riflettere 'sulla soglia' d'un catalogo non scontato, fatto di materiali non largamente familiari oltre la cerchia degli specialisti, nel loro complesso e ancor più sotto l'angolatura in base alla quale sono stati selezionati.

Soprattutto, si è tentato di interrogarci sulle possibili ragioni d'una ricchezza di attestazioni che pare, per questa classe monumentale, specificità senese: l'essere, questa produzione orafa, leggibile nei termini di una tradizione locale, figlia d'una città presto distintasi per autocoscienza artistica; il conclamato prestigio d'un'attività artistica fervida e versatile, innovativa e di alta qualità, avvertita dai colleghi di altre arti come fucina di interlocutori e di modelli; l'esemplare incidenza 'originaria' di archetipi celebri ed altissimi – forse, addirittura, di uno in particolare; la frequenza, favorita dalla mobilità dei manufatti, oltre che degli artefici, di destinazioni esterne e dunque la fortuna su mercati anche remoti, dove il prodotto *de Senis* godeva di riconoscibilità e di apprezzamento e al tempo stesso fungeva da richiamo pubblicitario; e ancora l'iterarsi, anche lontano dalla città e dal suo territorio, di commissioni di altissima levatura.

Tutti spunti, questi, da verificare, correggere, discutere nel quadro delle approfondite disamine che – si è detto – seguiranno. Così come molto vi sarà da indagare e riflettere sui testi di queste iscrizioni, dei cui caratteri testuali e grafici le schede cercano di dar conto in dettaglio, col supporto di un apparato iconografico di oltre trecento immagini a colori, quasi tutte realizzate *ad hoc*. Ci si dovrà soffermare sulle frequenti incertezze linguistiche, segno probabile di gestione in proprio dei testi epigrafici, fin dalla formulazione, da parte degli artefici; sul variare delle scelte grafiche lungo l'asse del tempo, ma anche da artista ad artista, o sulla possibilità di riconoscere scritture di bottega o addirittura d'autore – come non di rado, ormai, accade per la produzione artistica medievale, da Wiligelmo a *Nicholaus* ai Pisano, e, come si potrà mostrare in seno a questo cantiere di ricerca soprat-

tutto grazie agli studi di Giampaolo Ermini, per molti protagonisti della pittura senese del Trecento.

Mi piace chiudere queste note ricordando un'iscrizione – elegantissima nelle forme grafiche – il cui testo certamente non fu gestito in proprio dall'artista, ma che sull'artista spende le parole più elevate che sia dato incontrare nell'intero piccolo *corpus* qui raccolto: l'ambizioso componimento in esametri, di cui si offre in questa sede una nuova lettura, che corre attorno al basamento della *Sant'Agata* di Giovanni di Bartolo (22.S.2), realizzata nel colto ambiente della Curia avignonese, dove – s'è detto – l'orafo aveva preso dimora. *Notus in arte*, famoso nella sua arte, con quella sua opera illustre il maestro portava dalla Provenza fino alla Sicilia aragonese, sotto l'egida dei papi e dei re evocati dal pavese araldico dispiegato sul basamento, la fama della sua terra d'origine, quella di suo padre: Bartolo, *celebres cui patria Sene*.

La fitta pagina dei ringraziamenti mostra a sufficienza quanti debiti di riconoscenza il gruppo di lavoro abbia contratto nel corso dell'elaborazione di questo volume. Non potrei, tuttavia, chiudere queste pagine senza assolvere ad alcuni debiti personali, di gratitudine affettuosa: a tre cari e inestimabili maestri – Paola Barocchi, Enrico Castelnuovo, Armando Petrucci –, perché senza i loro diversi esempi, i loro stimoli e i loro dubbi questo lavoro non sarebbe mai iniziato; a tre preziose amiche – Giulia Ammannati, Monia Manescalchi, Elena Vaiani –, perché senza il loro diverso, ma ugualmente generoso e competente impegno non credo sarebbe mai finito; a Michele Tomasi, che di questo piccolo cantiere incarna, con chi scrive, la continuità: presenza sapiente e paziente, allo stesso tavolo o al di là delle Alpi, dal primo delinearci del progetto fino, davvero, alle ultime battute.

Maria Monica Donato

Profili e schede

1.P.

GUCCIO DI MANNAIA documentato dal 1291 al 1322

Guccio di Mannaia è documentato a Siena dal gennaio 1291 al marzo 1322; benché non si conoscano le sue date di nascita e di morte, deve essere deceduto prima del 1329 (CAPITANIO 2003; CIONI 2005, pp. 335-341). Membro di una famiglia di orafi (il fratello Pino e i figli Montigiano, Mannaia e Giacomo esercitarono lo stesso mestiere), eseguì commissioni importanti a Siena, fra cui l'incisione delle matrici per i sigilli degli uffici della Gabella (1291) e della Biccherna (1292, 1294, 1318) e per il sigillo ufficiale dei Signori Nove, che governavano la città (1298); quest'ultimo potrebbe essere identificato con quello riprodotto da Simone Martini nella cornice della *Maestà* di Palazzo Pubblico. Il successo dovette assicurargli una certa agiatezza (CIONI 1998, pp. 151-153).

Unica opera certa è il calice firmato conservato nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi (1.S.1). È questa la più antica opera conservata certamente databile che rechi smalti traslucidi su bassorilievo d'argento, precoci eppure già di grande maturità esecutiva – circostanza che fa di Guccio il 'padre' di questa tecnica di straordinario successo nel Trecento europeo. Varie proposte attributive sono state avanzate, nel tentativo di definirne il *corpus*; solo quelle dei sigilli dei cardinali Matteo d'Acquasparta e Teodorico da Orvieto e del sigillo della Società dei Raccomandati del Santissimo Crocifisso di Siena raccolgono largo consenso (HUECK 1969; CIONI LISERANI 1979; LEONE DE CASTRIS 1979a; COLLARETA, *scheda n. 5*, in COLLARETA, CAPITANIO 1990, pp. 10-19; CIONI 2003). Gli studi più recenti hanno peraltro sottolineato la difficoltà di distinguere la produzione della bottega di Guccio da quella di eventuali imitatori, la necessità di affrontare la questione della diffusione del suo stile, e di tenere conto del carattere composito degli oggetti di oreficeria (LEONE DE CASTRIS 1991; BARACCHINI 1993; PREVITALI 1995; CIONI 1998).

HUECK 1969; CIONI LISERANI 1979; LEONE DE CASTRIS 1979a; COLLARETA, *scheda n. 5*, in COLLARETA, CAPITANIO 1990, pp. 10-19; CIONI 1994a; DI BERARDO 1996; CIONI 1998, pp. 1-153; CAPITANIO 2003; CIONI 2003, pp. 446-454; CIONI 2005, pp. 335-341; TOMASI 2009.

1.S.1

GUCCIO DI MANNAIA

Calice

Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro
fra il 1288 e il 1292

✠ *G//ucc//ius // Mân//aie // de S//enis // feci//t*

Altri testi

✠ *// Nic//cho//lau//s pa//pa q//uar//tus //*

Il calice è forse identificabile nel più antico inventario della Basilica di San Francesco ad Assisi, del 1298, e di certo in quelli successivi, del 1370 (LISCIA BEMPORAD 1980; DI BERARDO 1996), dove compare al n. 58, del 1441, al n. 72, e del 1473, al n. 78 (Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, cc. 21v, 29r, 10r).

Come attesta l'iscrizione, e confermano gli inventari, fu donato alla Basilica dal papa francescano Niccolò IV, eletto il 22 febbraio 1288 e morto il 4 aprile 1292. In argento fuso, cesellato, inciso e dorato, il calice presenta due innovazioni radicali rispetto alla tradizione di questa tipologia, che avranno valore esemplare per i calici prodotti in Italia fino alla Controriforma (HUECK 1982b; COLLARETA 1983; HUECK 2007). Nuova è la struttura, con una coppa ellissoidale svasata, sorretta da uno stelo slanciato, poggiante a sua volta su una base poliloba e interrotto da un nodo sferico schiacciato ornato da chiodi. Nuova è la tecnica impiegata per realizzare le placchette, eseguite in smalto traslucido su argento, con esiti ancora imperfetti. Entrambe le invenzioni sono state messe in relazione con la necessità di visibilità del calice, conseguente all'introduzione del rito dell'elevazione durante la consacrazione (COLLARETA 1983, pp. 5-6). Altrettanto esemplare sembra essere stata la presenza della firma, tanto che il calice è stato descritto come possibile «caso fondante» della pratica, diffusa e durevole tra gli orafi di Siena, di firmare le proprie opere, e in particolare i calici (DONATO 2003, p. 376).

Il calice presenta un programma iconografico complesso, centrato sul sacrificio redentore di Cristo e illustrato dagli smalti, inseriti entro un decoro di foglie a sbalzo e nastri con borchie. Sulla base, placchette quadrilobe

raffigurano la *Madonna col Bambino* fra un papa, probabilmente Niccolò IV, e *Sant'Antonio da Padova*, cui risponde al lato opposto il *Cristo crocifisso* fra i *Dolenti*. *San Francesco* in atto di ricevere le stimmate e *Santa Chiara* occupano le estremità rimanenti. Smalti più piccoli raffigurano cerbiatti, leoni, aquile e angeli. Sul nodo, otto placchette circolari presentano il *Redentore* attorniato da sette apostoli, fra cui spiccano, rispettivamente alla sua destra e sinistra, *Pietro* e *Paolo*, fondamento dell'autorità pontificia. Sui rocchetti che serrano il nodo figurano uccelli rapaci, sul sottocoppa otto angeli adoranti.

Il calice era accompagnato, secondo l'inventario del convento del 1441, da una patena con l'*Ultima cena*, verosimilmente quella originale (LISCIA BEMPORAD 1980, p. 124). La ricchezza del dono e la sua densità iconografica hanno indotto gran parte della critica a ritenere che il papa possa averlo commissionato solo dopo essersi saldamente insediato sul trono di Pietro, non prima del 1290.

Innovativo sul piano tecnico e nell'impianto, il calice si segnala anche per l'audacia stilistica: gli smalti mostrano una sapiente fusione della tradizione cimabuesca (volumetria delle figure) con un'aggiornata conoscenza dell'espressionismo gotico francese, rappresentato al massimo livello dal miniatore parigino Maître Honoré. La critica riconosce unanimemente a Guccio il ruolo di mediatore delle qualità formali del gotico transalpino in terra senese (da ultima CIONI 1994a), in un ambiente largamente aperto alle sollecitazioni provenienti dalla Francia (LEONE DE CASTRIS 1997).

Per l'autorizzazione a fotografare il calice in restauro, ringraziamo il direttore della Biblioteca del Sacro Convento di San Francesco ad Assisi e la direzione e i restauratori del Laboratorio Restauro Metalli e Ceramiche e del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro dei Musei Vaticani.

Iscrizioni

La sottoscrizione è disposta sugli otto lati del rocchetto che raccorda il piede al fusto. Le lettere e i segni d'interpunzione sono dorati, su un fondo di smalto blu; subito dopo il nome dell'artista il punto medio è riempito di smalto rosso; *signum crucis* dorato al principio del testo.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e non segnato. Il testo è disposto su una riga orizzontale secondo un andamento regolare, che lascia un minimo

spazio sopra e sotto il rigo. La spaziatura tra le lettere è ampia e regolare; le singole parole sono distinte da segni d'interpunzione.

La scrittura è una maiuscola gotica elegante, di elevata qualità grafica, eseguita in forme arrotondate, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di legature e abbreviazioni; un nesso: *AN* (*Manaie*).

Da rilevare la varietà dei segni interpuntivi: dopo il nome *Guccius* due punti circolari sovrapposti spartiti ciascuno da una croce (l'effetto è quello di una rosetta), dopo *Manaie* un *interpunctum* riempito di smalto rosso, dopo *de* un semplice punto circolare, dopo *Senis* due punti sovrapposti circolari.

Si segnalano le lettere: *A* con il primo tratto arrotondato che scende sinuosamente sotto il rigo, traversa che si assottiglia e ampio tratto complementare superiore verso sinistra; *C* ed *E* chiuse da un sottile tratto arcuato; *D* onciale con tratto superiore discendente a sinistra; *G* con punto d'attacco del tratto curvo sulla base di scrittura, a formare una chiocciola; *H* e *Q* minuscole (quest'ultima lettera si trova nell'iscrizione di committenza); *L* con tratto complementare della traversa prolungato fino al rigo superiore; *N* minuscola con secondo tratto arrotondato; *U* in forma di *V* capitale, con tratto di complemento inferiore piano o ondulato.

Sovrapposto alla firma, sulla cornice superiore inclinata del rocchetto è scritto il nome di papa Niccolò IV, come memoria del committente-donatore. La tecnica di esecuzione, il materiale, l'impaginazione e la scrittura sono identici a quelli dell'iscrizione precedente, anche se in alcuni tratti è caduto lo smalto dello sfondo e, di conseguenza, le lettere appaiono a rilievo. L'unica diversità consiste negli *interpuncta*: ogni parola, compreso il *signum crucis* iniziale, è preceduta da un fiorellino pentalobato con pistillo riempito di smalto rosso (caduto lo smalto nella sezione 5, tra *-pa* e *q-*).

Le due iscrizioni sono integre, nonostante la parziale caduta dello smalto del fondo.

Esame autoptico

ALESSANDRI, PENNACCHI 1914, pp. 30, 47, 66; GAUTHIER 1972, pp. 212-216 e *scheda n.* 166, pp. 387-388; LISCIA BEMPORAD 1980, pp. 123-125; HUECK 1982b; COLLARETA 1983; CIONI 1994a; DI BERARDO 1996; LEONE DE CASTRIS 1997; CIONI 1998, pp. 1-154; TOMEI 1999; CAPITANIO 2003; DONATO 2003, p. 376; SANTANICCHIA 2005a; HUECK 2007; DIETL 2009, II, *scheda n.* A45, pp. 577-578, IV, fig. 40.



1. GUCCIO DI MANNAIA, calice. Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro.



2. a-f. GUCCIO DI MANNAIA, calice. Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro. Componenti in corso di restauro.





3. a-h. GUCCIO DI MANNAIA, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista e dell'iscrizione relativa a Niccolò IV. Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro. In corso di restauro.

2.P.

DUCCIO DI DONATO documentato dal 1291 al 1318

L'artista è documentato a Siena fra il 1291 e il 1311-1312 (CIONI 2005, pp. 331-335). Nel 1307 realizza un calice per l'altare dei Signori Nove e ripara due ampolline argentee; nel 1309 acquista un calice dello stesso altare, probabilmente per fonderlo e ricavarne uno nuovo; nel 1310 compera un terreno nel Popolo di Sant'Angelo al Montone; nel 1311-1312 è allirato nel Popolo di San Salvatore di Sopra. Il Duccio di Donato i cui beni sono descritti nell'estimo 118 del 1318 è quasi certamente il nostro orafo; l'estimo rivela una certa agiatezza (CIONI 1987; CIONI 1998, pp. 157-158, 190-191).

È stato suggerito, con molta prudenza, che un orafo senese, chiamato «Tucxo», «Tucho», «Tutxó», «Tucio» o «Tuchio» in alcuni documenti barcellonesi tra il 1313 e il 1323 possa essere Duccio di Donato; l'ipotesi non può essere confermata, anche se vari pezzi di origine spagnola (pastorale, Madrid, Museo Arqueológico Nacional; croce da altare, già Tortosa, Tesoro della Cattedrale; placchette della 'cintola Spitzer', Madrid, Museo Lázaro Galdiano) sono stilisticamente prossimi alle opere a lui attribuite (DOMENGE I MESQUIDA 1994, pp. 621-622; CIONI 1998, pp. 157-263).

L'unica opera certa conservata è il calice firmato dell'Istituto Bambin Gesù a Gualdo Tadino, probabilmente proveniente dal locale convento francescano (2.S.4.1). Altri tre calici firmati, già nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi (2.S.1), nella chiesa di Santa Maria *foris portas* di Pistoia (2.S.2) e nel Tesoro del convento francescano de La Verna (2.S.3), sono perduti.

La definizione del *corpus* è resa difficile dal fatto che se ne conserva una sola opera, per di più firmata in forma 'collettiva' (Duccio «e soci») – una forma di sottoscrizione il cui significato esatto ancora ci sfugge (cfr. TOMASI 2000 e 2.S.4). Le forti affinità stilistiche fra gli smalti del calice di Gualdo Tadino, quelli del calice del British Museum, firmato da Tondino di Guerriero e Andrea Riguardi (*post* 1317, cfr. 4.S.1), e le placchette del cosiddetto 'gruppo Carrand' (placchetta rettangolare del Museo Nazionale del Bargello, con la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo*, inv. C 678, medaglioni del Musée du Louvre, con *Santa Elisabetta d'Ungheria*, inv. OA

2011, e del Kunstgewerbemuseum di Berlino, con *Sant'Antonio*, inv. 97,5), hanno indotto Elisabetta Cioni a riferire questi smalti ad un'unica personalità, che la studiosa propone di identificare con Tondino di Guerrino (4.P.). Sviluppando e modificando un'ipotesi di Pierluigi Leone de Castris (1984, pp. 541-544), Cioni ha anche suggerito di riunire sotto il nome di Duccio di Donato un gruppo di smalti applicati sull'ostensorio del Tesoro della co-Cattedrale di San Giovanni a La Valletta (Malta) e su un ostensorio proveniente da Prato, oggi al Victoria and Albert Museum (inv. 249-1874), cui si aggiungono due placchette quadrilobe con la *Vergine dolente* e *San Paolo* del British Museum (inv. 1983, 4-3, 1-2). Questo insieme, omogeneo anche tecnicamente (smalto *champlevé* su argento), si deve ad un artista che, pur prossimo allo smaltista del calice di Gualdo Tadino, sembra più arcaico e vicino alle realizzazioni della pittura senese verso il 1310-1315 (CIONI 1998, pp. 157-263).

La produzione di Duccio di Donato è tanto più difficile da afferrare in quanto, sino ad oggi, la critica ha privilegiato l'analisi degli smalti rispetto allo studio delle strutture in metallo: una predilezione per la figurazione che sembra spesso implicare una gerarchia di merito fra smalti e parti strutturali. Allo stato attuale delle conoscenze, è del resto arduo dire se nella Toscana gotica l'attività di orafo e quella di smaltista coincidessero sempre o meno.

LEONE DE CASTRIS 1984, pp. 541-544; CIONI 1987; ASCANI 1992; DOMENGE I MESQUIDA 1994, pp. 621-622; CIONI 1998, pp. 157-283; CIONI 2001; CIONI 2005, pp. 331-335.

2.S.1

DUCCIO DI DONATO

Calice con patena (opera perduta)
già Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco
entro il primo quarto del XIV secolo

Iscrizione perduta

Duccio Donati de Senis me fecit

Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, c. 29^r¹

Il calice, perduto, è descritto negli inventari della sacrestia del convento di San Francesco ad Assisi: in quello del 1441, al n. 78: «Item alius calix pulcer de argento inaurato, smaltato in pomo et in pede, et sub pomo habens has litteras, scilicet: *Duccio Donati de Senis me fecit; ponderis cum patena unciarum viginti quinque*»; in quello del 1473, al n. 83, dove l'iscrizione viene riportata nella forma «*Ductio Donati de Senis me fecit*». Il peso di 25 once indica un oggetto di medie dimensioni: si confrontino le descrizioni, negli stessi inventari, dei calici di Tondino di Guerrino (4.S.5.2), che ha lo stesso peso, e di Guccio di Mannaia (1.S.1), che ha invece un peso di 45 once (Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, cc. 29^rB, 10^vA).

È plausibile che la firma fosse in maiuscola gotica e disposta sul rocchetto sotto al nodo («sub pomo») che univa il piede al fusto (DIETL 2009, II, scheda n. A47, p. 579).

ALESSANDRI, PENNACCHI 1914, pp. 31, 66; NESSI 1980, p. 18; CIONI 1987, p. 64, nota 36; NESSI 1994, p. 396; CIONI 1998, p. 159, nota 15; CIONI 2001; DIETL 2009, II, scheda n. A47, p. 579.

¹ Il codice è stato digitalizzato dalla Società Internazionale di Studi Francescani. La carta è disponibile all'indirizzo: <http://88.48.84.154/bbw/jsp/images/ViewImage.jsp?id_image=11935066565230>.

2.S.2

DUCCIO DI DONATO

Calice (opera perduta)

già Pistoia, Santa Maria *foris portas* (oggi Basilica della Madonna dell'Umiltà)

entro il primo quarto del XIV secolo

Iscrizione perduta

Duccius Donati de Senis me fecit

Pistoia, Archivio arcivescovile, Visite III, R, 66, 1, c. 22r (BACCI 1903, p. 21)

Il calice, perduto, venne esibito assieme ad altri al vescovo Giovanni di Vivenco in occasione della sua visita episcopale, il 17 aprile 1372; tra i vasi sacri mostrati al prelado compariva «alter [calix argenteus] smaltatus in nodo et pedestallo, cum licteris: DUCCIUS DONATI DE SENIS ME FECIT» (BACCI 1903, p. 21).

Verosimilmente la sottoscrizione era disposta su una sola riga, in maiuscola gotica, smaltata, sul rocchetto di giunzione tra il piede e il fusto (DIETL 2009, III, *scheda n. A520*, p. 1306).

BACCI 1903, pp. 21-22; CIONI 1987, p. 64, nota 35; CIONI 1998, p. 159, nota 14; CIONI 2001; DIETL 2009, III, *scheda n. A520*, pp. 1305-1306.

2.S.3

DUCCIO DI DONATO

Calice con patena (opera perduta)

già La Verna (Arezzo), convento di San Francesco
entro il primo quarto del XIV secolo

Iscrizione perduta

Duccius Donati de Senis me fecit

La Verna, Archivio del Santuario, filza VII, n. 9, c. 9r (MENCHERINI 1924, p. 661, n. 6)

Giuliano Centrodi ha segnalato per primo la presenza di un calice con patena negli inventari del convento de La Verna (CENTRODI 1993, p. 58). Esso è menzionato una prima volta nell'inventario del 2 agosto del 1432 (La Verna, Archivio del Santuario, filza VII, n. 9, cc. 1r-6r): «Uno calicie d'ariento colla patena smaltato con lettere che dichono: DUCCIO DI DONATO DA SIENA ME FECIT, ed è dorato» (MENCHERINI 1924, p. 619, n. 13). Una copia dell'inventario era conservata anche dai Consoli dell'Arte della Lana di Firenze, a cui era sottoposto il Santuario nel sec. XV (Firenze, Archivio di Stato, Arte della Lana, N. 502, c. 1r, c. 9r; MENCHERINI 1924, p. 663, n. 16). In questa fonte il nome è riportato nella forma «Ducco». L'inventario del 1486, molto più dettagliato (La Verna, Archivio del Santuario, filza VII, n. 9, cc. 9r-10r), fornisce un'accurata descrizione e offre inoltre una diversa trascrizione della firma dell'orafo, che, in quanto identica alle altre sottoscrizioni note dell'artista, pare preferibile (in considerazione anche dell'*usus* del compilatore dell'inventario più antico, che tende a 'tradurre' in volgare le iscrizioni: cfr. CIONI 1998, p. 160, nota 21): «Item un altro calyce colla paterna tucto d'ariento, pesante 22 oncie et mezo o circa: ha più segni. Nel collo ha uccelli bianchi in campo azurro di socto e di sopra. Nel nodo 6 smalti cum sei figure, cioè san Pietro et san Paulo, un Sancto Vescovo che dà la benedictione et due Sancte e un Seraphyno. Eccì il titolo di chi lo fece et dice: DUCCIUS DONATI DE SENIS ME FECIT. Nel piè 6 smalti, un Crucifixo in campo azurro cum VII rose bianche, una nostra Donna, sancto Giovanni Evangelista, sancto Giovanni Baptista, sancto Francesco colle Stigmate, santa Chiara. La patena pura» (MENCHERINI 1924, p. 661, n. 6).

Il calice presentava un'iconografia di stretta osservanza francescana e romana; come nel calice di Gualdo Tadino dello stesso Duccio (2.S.4.1), la scena delle *Stimmate di San Francesco* si componeva di due smalti, il santo sul piede, il serafino nel nodo; l'associazione dei due san Giovanni, insieme al Cristo crocifisso, ha una lunga tradizione iconografica: la loro compresenza sottolineava il valore salvifico del sacrificio di Cristo, caricandosi di una valenza eucaristica particolarmente appropriata ad un calice (HECK 1980; 1992).

Elisabetta Cioni nota che la descrizione potrebbe far pensare a un largo utilizzo, a una data precoce, di smalti bianchi opachi (CIONI 1998, p. 159). Non è chiaro su quali basi Dietl suggerisca una datazione verso il 1300-1310, in anticipo rispetto alle altre opere di Duccio di Donato, da lui più largamente datate attorno al 1300-1320. Il problema della cronologia relativa dei calici del maestro è estremamente interessante, anche per capire le dinamiche dei suoi rapporti con i committenti e dei committenti tra loro, ma non può trovare risposta sulla base delle conoscenze attuali.

Pare plausibile che l'iscrizione fosse in maiuscola gotica, disposta sui sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto del calice (DIETL 2009, II, *scheda n. A288*, p. 933).

MENCHERINI 1924, pp. 589-591, 619, 661; CENTRODI 1993, p. 58; CIONI 1998, p. 159; CIONI 2001; DIETL 2009, II, *scheda n. A288*, p. 933.

2.S.4.1

DUCCIO DI DONATO «E SOCI»

Calice

Gualdo Tadino (Perugia), Istituto Bambin Gesù
1315 ca

✠ *Ducil/us D//onâti // e soti // fecie//rot me //*

ss. 6-7. *feciero(n)t* Dietl (2009, II, *scheda n. A273*, p. 910) ritiene che il segno di abbreviazione sul verbo sia stato dimenticato

Il calice, in argento fuso, sbalzato, inciso e dorato, poggia su un piede esagonale, dal profilo mistilineo, ornato alla base da una perlinatura. Sulla superficie del piede, grandi foglie d'edera sbalzate separano sei placchette quadrilobe e sei ad arco trilobo rovesciato, in smalto traslucido su argento. Queste ospitano angeli a mezzo busto, mentre quelle raffigurano, partendo dal *Crocifisso* e in senso orario, *San Giovanni Evangelista* dolente, *San Francesco che riceve le stimmate*, *Sant'Antonio da Padova*, un santo martire diacono, la *Vergine* dolente (le placchette con i *Dolenti* sono state invertite). Il fusto esagonale, ornato nei rocchetti da placchette in smalto con uccelli rapaci, sostiene un'ampia coppa svasata ed è interrotto da un nodo sferico schiacciato, su cui sono inseriti sei smalti circolari, raffiguranti, in corrispondenza con i quadrilobi del piede, una santa martire, il toro di san Luca, un serafino, un santo vescovo, il leone di san Marco, un santo martire diacono.

L'iconografia suggerisce una provenienza francescana per questo calice, documentato all'Istituto Bambin Gesù dal 1896; la prima chiesa dei frati minori a Gualdo Tadino era intitolata ai Santi Stefano e Lorenzo martiri, e, vista la presenza sul calice di due santi diaconi martiri, è probabile che il vaso liturgico fosse destinato *ab origine* al locale convento francescano. Il calice potrebbe essere stato commissionato in occasione della consacrazione della chiesa del nuovo convento, celebrata nel 1315 (CIONI 1987, pp. 58-60; 1998, pp. 163-165).

Una data verso il 1315 converrebbe anche dal punto di vista stilistico. Il modello, semplificato, è il calice di Guccio di Mannaia ad Assisi (1.S.1), ma, formalmente e tipologicamente, questo calice è più vicino a quello firmato

da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi a Londra (4.S.1), che, per la presenza di san Ludovico di Tolosa, non dovrebbe essere anteriore al 1317. Gli smalti del calice londinese sembrano peraltro più maturi di quelli del pezzo umbro, a loro volta prossimi ai più arcaici del cosiddetto 'gruppo Carrand': placchetta con la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. C768), medaglioni con *Santa Elisabetta d'Ungheria* (Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 2011) e *Sant'Antonio da Padova* (Berlino, Kunstgewerbemuseum, inv. 97,5).

La completa identità stilistica fra gli smalti del calice di Gualdo Tadino e quelli di Londra impone di riconoscerci una stessa mano, che è tuttavia difficile associare ad una personalità documentata. Di nessuno dei tre orafi potenzialmente in questione (Duccio di Donato, Tondino di Guerrino, Andrea Riguardi) è pervenuta un'opera eseguita singolarmente; non è del resto possibile interpretare le sottoscrizioni d'artista come attestazioni di autografia. Anche il senso preciso della forma adottata qui per la firma, con una formulazione 'collettiva', per ora ci sfugge. Questo genere di sottoscrizione, in diverse varianti (un orafo «e soci», un orafo «e compagni», o due orafi assieme), ricorre con grande frequenza nell'oreficeria gotica senese (cfr. 3.S.1, 4.S.1-4, 5.S.1-3, 14.S.1, 17.S.1, 19.S.1-2, 25.S.1-2), ma le ragioni per cui si usa l'una o l'altra forma non sono ancora chiare. Si noti al riguardo che, in un'epoca in cui i documenti attestano l'esistenza di un rapporto societario tra Ugolino di Vieri e Viva di Lando, due tipi diversi di firma 'collegiale' figurano sulle opere prodotte da Ugolino con uno o più colleghi (cfr. 5.P., 5.S.1-3).

Tutte queste sottoscrizioni che fanno riferimento a più artefici rinviano ad ogni modo a un'associazione professionale formalizzata tra gli orafi in questione. I documenti rivelano peraltro che non sempre questo genere di contratto imponeva a tutti i contraenti di contribuire effettivamente all'esecuzione delle opere: nel 1372, l'orafo Cataluccio da Todi si associa a tre colleghi, limitandosi a contribuire finanziariamente all'impresa comune (NESSI 1979). Sarebbe quindi sbrigativo credere che la presenza di un nome su un oggetto indichi necessariamente che un artefice sia materialmente intervenuto su di esso (cfr. su questo problema PREVITALI 1985; 1995; CIONI 1998, pp. 161-162, 476-478, 493; TOMASI 2000). Nel caso qui in questione, la proposta di associare gli smalti del calice di Gualdo Tadino e del British Museum, e quelli a loro affini, al nome di Tondino di Guerrino, argomentata con finezza da Elisabetta Cioni, rimane dunque ipotetica (CIONI 1998, pp. 157-283).

Iscrizioni

La sottoscrizione è disposta sui sei lati del rocchetto che raccorda il piede al fusto, fra due cornici; quella inferiore è perlinata, la superiore modanata. Le lettere sono realizzate in smalto traslucido blu su fondo dorato; il *signum crucis* all'inizio del testo è in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e segnato da una rigatura, superiore e inferiore, rispetto alla quale la scrittura si dispone secondo un andamento rettilineo, che lascia un minimo spazio sopra e sotto. La spaziatura è irregolare e non distingue le singole parole, a parte i due elementi del nome dell'artefice, che sono seguiti da un punto medio circolare.

La scrittura è una maiuscola gotica eseguita in modo incerto (si notino il diverso modulo e la diversa morfologia delle lettere, nonché l'irregolarità nella gestione degli spazi), di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di legature e abbreviazioni; un nesso: *AT (Donati)*.

Si segnalano le lettere: *A* capitale in nesso; *C* ed *E* chiuse da tratto sottile; *D* capitale; *U* capitale (*V*) in un caso angolare, nel secondo più arrotondata con ornamento circolare al di sotto della congiunzione delle aste.

L'iscrizione è integra.

Nella formula di sottoscrizione si segnala *fecierot* privo della nasale nella desinenza, ma il fenomeno non è inusuale: si confronti la firma del reliquiario di san Savino di Ugolino di Vieri e Viva di Lando (5.S.1); il vocalismo *IE* è attestato nella tradizione epigrafica (*CIL* 14, 655), oltre che nei più antichi esiti romanzi; il vocalismo *O* per *U* rientra nei volgarismi attestati anche dal resto dell'iscrizione: *e soti* per *et socii*, la forma *Ducius Donati* senza geminata, in alternanza con le forme *Duccius Donati* e *Duccio Donati* riportate dalla tradizione indiretta (2.S.2-3, 2.S.1).

Esame da riproduzione fotografica

CIONI 1987; ASCANI 1992; CIONI 1998, pp. 157-283; CIONI 2001; DIETL 2009, II, scheda n. A273, p. 910.



1. Duccio di Donato «E SOCI», calice. Gualdo Tadino (Perugia), Istituto Bambin Gesù.



2. a, b. Duccio di Donato «E SOCI», calice, particolari del nodo e del piede. Gualdo Tadino (Perugia), Istituto Bambin Gesù.



3. a-f. Duccio di Donato «E SOCI», calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Gualdo Tadino (Perugia), Istituto Bambin Gesù.

3.P.

ANDREA VANNI, GIOVANNI DINI
documentati nel 1322 o nel 1327

I due orafi sono noti solo per aver sottoscritto una croce, già nella sacrestia della chiesa di San Domenico a Perugia, descritta negli inventari del 1458 e del 1463; non appaiono nei documenti sinora editi sugli orafi senesi.

ROSSI 1872, p. 78; MACHETTI 1929, p. 16; SANTI 1955.

3.S.1

ANDREA VANNI, GIOVANNI DINI

Croce (opera perduta)
già Perugia, San Domenico
1322 o 1327

Iscrizione perduta

Anno Domini MCCCXXII Andreas Vannes et Iohannes Dini de Senis me fecit

Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, c. 80v

Sono noti diversi inventari quattrocenteschi del convento di San Domenico a Perugia, di cui sono state pubblicate alcune sezioni (ROSSI 1872, KÄPPELI 1962 – le parti relative alla biblioteca, con descrizione fisica del manoscritto). Nell'inventario del 1458 (Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, cc. 48r-99r) viene descritta «unam aliam crucem pro maiori parte de argento et partim pro minori de cupro habens quinque smaltos ex utraque parte cum Crucifixo elevato habens in fine talem scripturam, videlicet ANNO . DOMINI . M^o . CCC^o . XXII . ANDREAS . VANNES . ET . IOHANNES . DINI . DE . SENIS . ME . FECIT . Est ponderis quatuor librarum et quinque unciarum cum media». Nell'inventario del 1463 (nello stesso codice, cc. 100r-113v) l'iscrizione viene riportata in forma lievemente diversa, e l'anno risulta essere il 1327: «habens in finem talem scripturam, videlicet: ANNO . DOMINI . M^o . CCC^o . XXVII . ANDREAS . VANNES . ET . IOHANNES . DINI . ME . FECIT . Est ponderis 4.^{or} librarum et V unciarum cum dimidia». Nell'inventario più antico (nello stesso codice, cc. 1r-34v) non possiamo trovare riscontri certi: v'è ricordata (c. 2r) una «crux smaltata per totum cum Crucifixo relevato cum piedestallo rotundo» che forse potrebbe corrispondere, ma non viene detto altro.

I cinque smalti dovevano essere collocati, su ciascun lato, nei quattro terminali e all'incrocio dei bracci: la croce doveva così avere un aspetto simile a quello delle croci del Louvre (inv. OA 10656), del British Museum (inv. 1855,0731.3) o del Kunstgewerbemuseum di Berlino (inv. K 4265), databili appunto nel terzo decennio del XIV secolo. Come queste, la croce perugina

doveva presentare una statuetta del *Cristo crocifisso* a tutto tondo (per questi manufatti si veda da ultima CIONI 1998, pp. 365-405).

La critica ha sottolineato a più riprese l'importanza della perduta croce di Andrea Vanni e Giovanni Dini come testimonianza sicura e relativamente precoce della fortuna in Umbria delle oreficerie senesi con smalti traslucidi; si rammenti peraltro che proprio l'inventario della sacrestia di San Domenico rivela un'alta concentrazione di pezzi senesi (cfr. LEONE DE CASTRIS 1991, p. 336; SANTANICCHIA 2006).

È possibile ipotizzare, con Dietl, che l'iscrizione fosse in maiuscola gotica (DIETL 2009, III, *scheda n. A457*, p. 1197).

ROSSI 1872, p. 78; MACHETTI 1929, p. 16; SANTI 1955; KÄPPELI 1962; CIONI 1998, p. 268, nota 9; SANTANICCHIA 2006, pp. 385, 388, 399; DIETL 2009, III, *scheda n. A457*, p. 1197.

4.P.

TONDINO DI GUERRINO
documentato dal 1322 al 1340

ANDREA RIGUARDI
documentato nel 1325

Tondino di Guerrino è documentato per la prima volta a Siena dal 1322, quando vende ai Signori Nove un bacile d'argento; nel 1325 il suo socio Andrea Riguardi fa causa a nome di entrambi all'orafo fiorentino Gellino di Geri, per ottenere il saldo di un calice che gli avevano venduto; due anni dopo il solo Tondino è pagato per un fregio d'oro per l'altare dei Signori Nove; l'ultima notizia, relativa a un prestito concesso da Tondino a un fornaio senese, risale al 1340 (CIONI 1998, pp. 171-172, 360-362; 2010b, pp. 175-178). Gauthier afferma erroneamente che i due orafi erano fratelli (GAUTHIER 1972, p. 217). Il fratello e il figlio di Tondino, Giacomo di Guerrino (9.P.) e Giacomo di Tondino (14.P.), furono entrambi orafi. Dato che i due Giacomo regolano nel marzo 1351, tramite un lodo arbitrato, alcune questioni in parte legate all'eredità di Tondino, è possibile che questi fosse morto non molto tempo prima (CIONI 2010b, p. 155).

Le vicende critiche dei due orafi sono inestricabilmente intrecciate. La ricostruzione del *corpus* di Tondino e Andrea ha inizio con il fortuito ritrovamento, nel 1954, di due patene smaltate con la *Resurrezione di Cristo e San Giacomo e un pellegrino*, sotto il pavimento del coro rinascimentale di San Domenico a Perugia (4.S.2-3). Le due patene, i cui smalti sono della stessa mano, furono identificate con quelle descritte nell'inventario del 1458 della chiesa, che accompagnavano due calici firmati da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi (SANTI 1955; LEONE DE CASTRIS 1980a, p. 34; CIONI 1998, p. 268, nota 6; SANTANICCHIA 2006). Insieme ad esse, opera cardine è il calice di Londra, che reca una sottoscrizione con i loro nomi (4.S.4).

A partire da queste tre opere, la critica ha tentato di distinguere le personalità dei due orafi, e di riconoscerne le mani in altri lavori a smalto del Trecento senese: si è così proposto di volta in volta d'individuare un loro intervento nel reliquiario del Corporale del Duomo di Orvieto, firmato nel 1338 da Ugolino di Vieri «e soci orafi» (CARLI 1964; LEONE DE CASTRIS 1980a,

con ipotesi diverse, cfr. 5.S.3.1), nel calice del Tesoro di San Pietro in Vaticano commissionato da frate Pietro di Giovanni da Rieti, abate di San Martino al Cimino, documentato fra il 1335 e il 1340 (GUIDA DI DARIO 1967), nel reliquiario di San Galgano (CIONI 1998, pp. 271-295, seguendo un'idea di LONGHI 1970), nel calice di Pietro da Sassoferrato al Museo dei Cloisters di New York (CIONI 1998, pp. 335-360, riprendendo spunti di LEONE DE CASTRIS 1991; cfr. DRAKE BOEHM 1999), per citare solo i pezzi più importanti. Recentemente, osservando l'identità di stile tra gli smalti del calice di Londra e di quello di Gualdo Tadino firmato da Duccio di Donato «e soci» (2.S.4.1), Cioni ha proposto di attribuirne gli smalti a Tondino di Guerrino, suggerendo una sua formazione nella bottega di Duccio di Donato, prima dell'associazione con Andrea Riguardi. Il fatto che Tondino appartenga alla generazione seguente a quella di Duccio, e che opere dei due fossero destinate agli stessi committenti, avvalora l'ipotesi. Andrea Riguardi, di cui non sono note per ora opere eseguite da solo, rimane figura evanescente (CIONI 1998, pp. 165-172, 267-362).

La messa a fuoco dei contorni delle due figure resta difficile, sia perché le opere firmate singolarmente da Duccio di Donato e da Tondino di Guerrino sono perdute, sia perché non è chiaro il significato delle firme multiple (cfr. TOMASI 2000 e 2.S.4); è dunque problematico immaginare come potesse essere ripartito il lavoro fra i soci. Taburet proponeva, per il calice londinese, di distinguere lo smaltista dall'esecutore della parte propriamente orafa (TABURET 1983, pp. 151-152). Non è chiaro, inoltre, quanto il rapporto societario limitasse i contraenti: la critica è unanime nel datare il calice di Londra poco dopo il 1317, il che potrebbe implicare che l'associazione esistesse già nel 1322, quando il solo Tondino è pagato per il bacile venduto ai Signori Nove. Ancora, non si può escludere che entrambe le sottoscrizioni, di Gualdo Tadino e di Londra, tacciano il nome di un ulteriore smaltista, cui sia la bottega di Duccio di Donato, sia quella di Tondino e Andrea si sarebbero rivolte (CIONI 1998, p. 172). Infine, va osservato come di queste opere la critica abbia esaminato con più acribia gli smalti che le parti orafe. Se dunque i raggruppamenti stilistici sono in sostanza definiti, rimane problematica l'individuazione di una paternità storica per ciascuno di essi.

SANTI 1955; CARLI 1964; LONGHI 1970; LEONE DE CASTRIS 1980a; CIONI LISERANI 1982; TABURET 1983, pp. 151-152; CIONI 1998, pp. 265-362; CIONI 2010b.

4.S.1

TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI

Calice

Londra, British Museum, inv. 1960.12.1

1320 ca

Ton//dinu//s e A//ndre//ia me // fecit //

s. 3. *e(t)* DIETL 2009, II, scheda n. A308, p. 962

Il calice, in argento fuso, sbalzato, inciso e dorato, si eleva su un piede esagonale dal profilo mistilineo ed è dotato di un'alta coppa svasata, sorretta da uno stelo slanciato, interrotto da un nodo schiacciato. Placchette esalobe in smalto traslucido su argento sono inserite nel piede, separate da foglie d'edera sbalzate su fondo tratteggiato. Gli smalti raffigurano il *Crocifisso* fra la *Vergine* e *San Giovanni* dolenti, cui corrispondono assialmente *San Pietro* fra *San Ludovico di Tolosa* e *San Francesco d'Assisi*. Altre sei figure – *Cristo benedicente*, un santo vescovo, una santa, un serafino, *Santa Elisabetta d'Ungheria* e un santo diacono martire – compaiono nei medaglioni circolari smaltati che ornano il nodo, evidentemente in disordine, dato che il serafino sovrasta *San Ludovico* e non *San Francesco stigmatizzato*. Uccelli in volo a smalto sono inseriti sul piede, negli spazi di risulta fra le foglie d'edera, sullo stelo, sopra e sotto il nodo, sul sottocoppa.

La storia del pezzo non risale oltre la sua presenza nella collezione Seligmann a Parigi, all'inizio del Novecento, ma l'iconografia indica chiaramente una committenza francescana, forse entro la sfera d'influenza degli Angiò; Leone de Castris si è chiesto se l'oggetto non possa essere stato fabbricato per la cerimonia di canonizzazione di san Ludovico di Tolosa, celebrata il 7 aprile 1317 (LEONE DE CASTRIS 1980a, p. 27).

Certo, la presenza del vescovo angioino implica una datazione del calice dopo il 1317; le strette affinità stilistiche che legano il manufatto al prototipo di Guccio di Mannaia di Assisi (1288-1292) (1.S.1) e, ancor più, al calice firmato da Duccio di Donato «e soci» a Gualdo Tadino (1315 ca) (2.S.4.1), impongono tuttavia una datazione alta, probabilmente entro il 1320.

Lo stile degli smalti è senz'altro debitore al modello di Guccio, ma l'artista responsabile, di una generazione più giovane, è meno direttamente segnato dal gotico d'Oltralpe e più sensibile alla lezione dei pittori senesi contemporanei, da Duccio al giovane Pietro Lorenzetti.

La ripartizione dei compiti fra i due firmatari del calice (ammesso che entrambi vi siano intervenuti) è resa ardua dalla mancanza di opere attribuibili con certezza a ciascuno di essi. Leone de Castris ha suggerito di assegnare a Tondino, primo firmatario, gli smalti del piede, che gli sembravano di qualità superiore, e ad Andrea quelli del nodo (LEONE DE CASTRIS 1980a), ma lo scarto tra le due serie pare spiegabile con la differenza di dimensioni. Taburet ha ipotizzato che Tondino abbia realizzato la struttura, Andrea gli smalti, dato che i documenti sembravano indicare che Tondino, al contrario di Andrea, avesse venduto solo oggetti non smaltati (TABURET 1983, pp. 150-151); ma la segnalazione, in anni recenti, dell'esistenza di calici (necessariamente smaltati) firmati dal solo Tondino fa cadere la proposta. Cioni, osservando le strette affinità degli smalti di questo calice con quelli del calice di Gualdo Tadino (2.S.4.1), considerando che Tondino è di una generazione più giovane di Duccio di Donato, e che non sono note opere firmate dal solo Andrea Riguardi, ha proposto di attribuire gli smalti dei calici di Londra e Gualdo al solo Tondino, ipotizzandone una formazione nella bottega di Duccio di Donato (CIONI 1987; 1998, pp. 165-172).

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede allo stelo, entro due cornici, quella superiore modanata, quella inferiore perlinata. Le lettere e i segni d'interpunzione sono eseguiti in smalto blu traslucido su fondo oro. Lo spazio di scrittura è rettangolare, segnato da una riga continua al di sopra e da due righe continue al di sotto del testo, su cui l'iscrizione è allineata con un andamento irregolare; sopra e sotto viene lasciato un minimo spazio. La spaziatura tra le lettere è ampia; tutte le parole, compresa la congiunzione *e*, sono separate da un segno d'interpunzione in forma di punto medio circolare.

Manca il *signum crucis* iniziale; al suo posto, una stella a sei punte.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare e non regolare, tratto spesso e tratteggio uniforme, con sottili tratti di frego concavi, priva di legature, nessi e abbreviazioni.

Si segnalano le lettere: *A* trapezoidale con pareggiamento superiore terminante a sinistra con un triangolo; *D* capitale; *E* ed *F* chiuse da tratto curvo; *N* minuscola arrotondata e terminante a ricciolo, come i tratti curvi di *M*; *U* in forma di *V* capitale, con le due aste ingrossate progressivamente e tagliate in alto da un tratto concavo inclinato verso l'interno.

L'iscrizione è integra.

L'iscrizione è redatta in latino, ma sono presenti alcuni volgarismi: la congiunzione *e* (non si può ipotizzare la mancanza di un segno abbreviativo, come suppone Dietl: tale congiunzione, se mai, si abbrevia con il segno tachigrafico) e la variante del nome proprio *Andreia* per *Andrea*, volgarismo attestato.

Esame autoptico

OMAN 1964, p. 486; LEONE DE CASTRIS 1980a; TABURET 1983, pp. 150-151; CIONI 1987; CIONI 1998, pp. 165-172; DIETL 2009, II, *scheda n. A308*, pp. 961-962, IV, fig. 290.



1. TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI, calice. Londra, British Museum.

2. TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI, calice, particolare del nodo. Londra, British Museum.



3. a, b. TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI, calice, particolari del piede. Londra, British Museum.





4. a-d. TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI, calice, particolari della sottoscrizione degli artisti. Londra, British Museum.

4.S.2

TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI

Calice (perduto) con patena

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 1014
terzo decennio del XIV secolo

Iscrizione perduta

Tondus et Andreas Riguardi de Senis fecerunt

Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59,
c. 78r

Un calice firmato da «Tondo» e da Andrea Riguardi, accompagnato da patena, è menzionato nell'inventario della sacrestia della chiesa di San Domenico a Perugia, del 1458, parzialmente edito da Rossi: «Item unum calicem de argento deauratum cum patena simili habens in medio Christum resurgentem cum exmalto habens pedem ornatum cum variis exmaltis habens talem scripturam sub pomo, scilicet TONDVS . ET . ANDREAS . RIGVARDI . DE . SENIS . FECERVNT. Et est ponderis trium librarum» (Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, c. 78r; Rossi 1872, pp. 74-75). L'inventario precedente, del 1430, non riporta la sottoscrizione, ma fornisce altre notizie: «Item unus calix argenteus auratus smaltatus cum armis cum cruce et rosa inferius cum patena argentea cum resurrectione Domini, ponderis duarum librarum et novem unciarum» (Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, c. 3v). L'inventario successivo, del 1463, riporta una lieve variazione nel nome del secondo artista: «Item calix alius de argento deauratus cum patena simili habente in medium Christum resurgentem cum exmalto, habens pedem ornatum cum variis exmaltis, habens talem scripturam sub pomo, scilicet TONDVS . ET . ANDREAS . RISGVARDI . DE . SENIS . FECERVNT. Et est ponderis trium librarum» (Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, c. 102v, SANTI 1955, p. 358, nota 8).

Nel 1954, nel corso di lavori all'interno della chiesa, furono rinvenute alcune oreficerie, tra cui una patena smaltata con la *Resurrezione*, evidentemente di primo Trecento, subito identificata con quella descritta nell'inven-

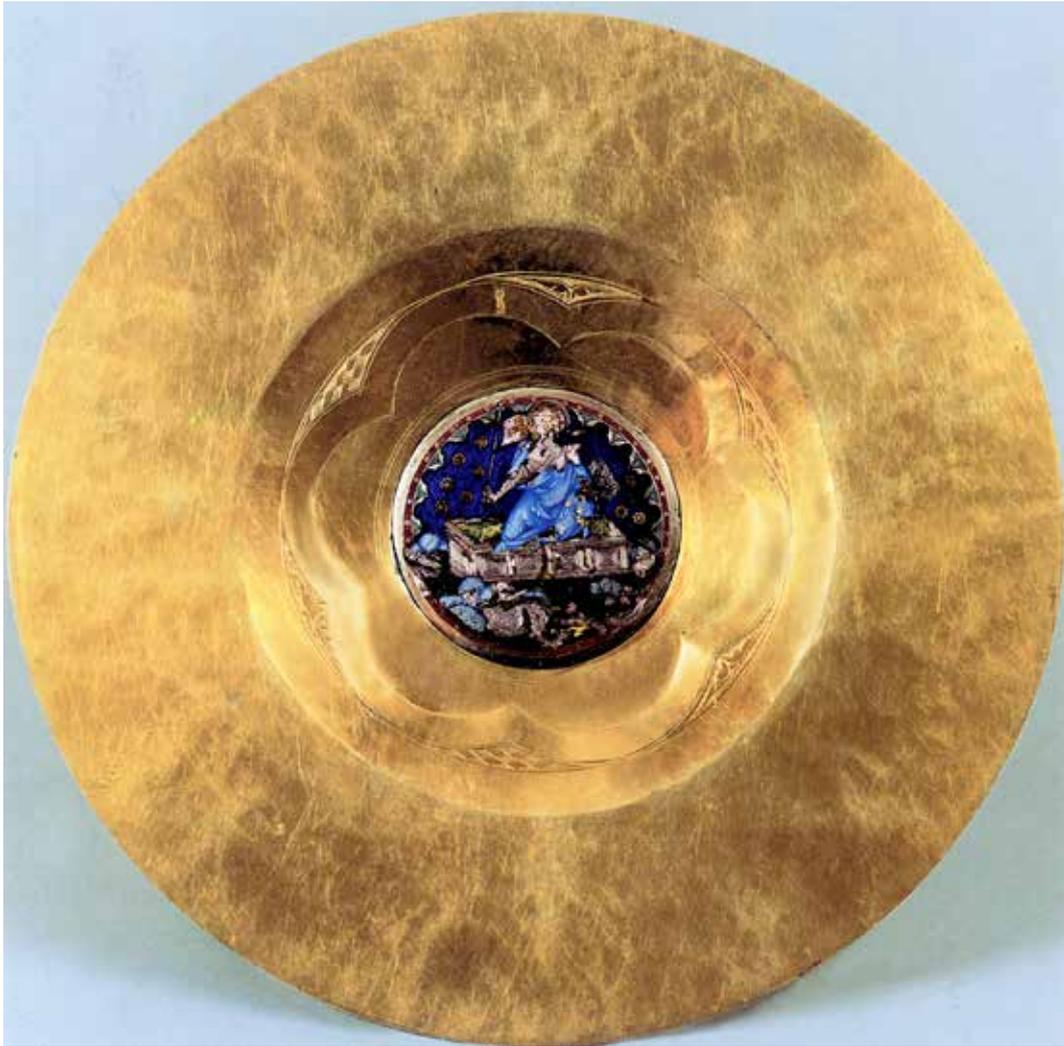
tario e quindi attribuita ai due orafi (SANTI 1955; 1969).

La patena è in argento dorato e smaltato. Lo smalto centrale raffigura il *Cristo risorto*, avvolto in un ampio mantello azzurro, con il vessillo nella destra, che emerge dal sepolcro scoperchiato, attorno al quale giacciono addormentati quattro soldati. Le figure, racchiuse entro una cornice polilobata, compaiono su un fondo di smalto traslucido blu, punteggiato da rosette dorate; stilisticamente, sono molto vicine ai personaggi del calice del British Museum di Londra, firmato da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi (4.S.1).

In assenza di documenti, la datazione oscilla nell'arco del terzo decennio del Trecento. Bologna pensava al 1322-1323 (BOLOGNA 1973, p. 32), datazione accolta da Gauthier (1972, *scheda n. 172*, pp. 217, 319) e da Leone de Castris; questi ha osservato che, in quel decennio, l'afflusso di opere da Siena a Perugia era intenso, e che la data 1322 era incisa sulla perduta croce firmata da Andrea Vanni e Giovanni Dini, già nella stessa chiesa (LEONE DE CASTRIS 1980a, pp. 33-34; cfr. 3.S.1). Come hanno precisato Taburet e Cioni, la data della croce senese non può costituire un valido appiglio (TABURET 1987; CIONI 1998); la prima inclina a una collocazione nel terzo decennio del Trecento, la seconda insiste sulle forti somiglianze col calice londinese e propende per una datazione alta. La coerenza del gruppo formato dal calice londinese, da questa patena, da quella con *San Giacomo* (4.S.3) e dal reliquiario di san Galgano già a Frosini, nonché le consonanze tra tali smalti e la produzione di Giovanni Pisano da un lato, del giovane Pietro Lorenzetti dall'altro, inducono Cioni a comprimerne la cronologia entro i primissimi anni Venti. La prossimità stilistica rispetto all'altra patena proveniente da San Domenico (4.S.3), che un recente ritrovamento documentario colloca con certezza tra il 1319 e il 1326 (SANTANICCHIA 2005b), conferma in ogni caso una datazione entro il terzo decennio.

Si può ritenere che l'iscrizione corresse sui lati del rocchetto di giunzione tra il piede e il fusto e che fosse realizzata in smalto con una maiuscola gotica (DIETL 2009, III, *scheda n. A453*, p. 1194).

ROSSI 1872, pp. 74-75; MILANESI, *Orafi*, c. 59v; SANTI 1955; SANTI 1969, *schede n. 142-143*, pp. 168-169; GAUTHIER 1972, *scheda n. 172*, pp. 217, 319; BOLOGNA 1973, p. 32; LEONE DE CASTRIS 1980a, pp. 33-34; TABURET 1983, p. 152; TABURET-DELAHAYE 1987, p. 29, nota 33; ROMANO 1993; GARIBALDI 1995, *scheda n. 4*; CIONI 1998, pp. 267-283; SANTANICCHIA 2005b; SANTANICCHIA 2006, pp. 384, 389-390, 399; DIETL 2009, III, *scheda n. A453*, p. 1194.



1. TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI, patena con la *Resurrezione*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

4.S.3

TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI

Calice (perduto) con patena

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 1015
tra il 1319 e il 1326

Iscrizione perduta

Tondino et Andrea Riguardi de Senis me fecit

Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59,
c. 78r

Le circostanze del ritrovamento della patena sono identiche a quelle dell'altra, conservata presso lo stesso Museo (inv. 1014), opera degli stessi artisti. L'inventario del convento perugino di San Domenico del 1458 registra, subito dopo il calice con patena sottoscritto da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi (4.S.2): «Item unum alium calicem de argento deauratum cum patena simili habens in medio beatam Mariam Magdalenam. *Noli me tangere*. cum exmalto habens pedem ornatum cum variis exmaltis et sub pomo est talis scriptura videlicet TONDINO . ET . ANDREA . RIGVARDI . DE . SENIS . ME . FECIT. Et est ponderis duarum librarum et duarum unciarum» (ROSSI 1872, p. 75; MILANESI, *Orafi*, c. 59v); la descrizione è confermata dalla voce corrispondente nell'inventario del 1463: «Item alius calix de argento deauratus cum patena simili habente in medio Mariam Magdalenam. *Noli me tangere*. cum exmalto, habens pedem ornatum cum variis exmaltis et sub pomo est talis scriptura, videlicet TONDINO . ET . ANDREA . RIGVARDI . DE . SENIS . ME . FECIT. Et est ponderis duarum librarum et duarum unciarum»; nell'inventario del 1430 non viene riportata l'iscrizione: «unus calix de argento smaltatus deauratus cum armis sex lunarum cum una sbarra cum una patena argentea cum Sancto Iacobo et peregrino, ponderis librarum duarum cum dimidia» (Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, c. 78r, c. 102v, cc. 3v-4r; SANTI 1955, pp. 356, 358, nota 11). Come hanno già osservato Leone de Castris e Cioni, l'estensore dell'inventario del 1458 deve aver interpretato l'iconografia relativamente rara della patena come un *Noli me tangere*, soggetto ben più diffuso.

La patena, in argento dorato, è ornata al centro da uno smalto traslucido circolare che raffigura un pellegrino, inginocchiato ai piedi di san Giacomo Maggiore. Come nella patena con la *Resurrezione* (4.S.2), il fondo in smalto traslucido blu è ornato da rosette dorate; una bordura di archetti polilobi orla il margine esterno della figurazione. Taburet-Delahaye ha ipotizzato uno scarto cronologico fra le due patene (TABURET-DELAHAYE 1987, p. 29); per il resto, la vicenda critica dei due manufatti è comune.

Un intervento recente (SANTANICCHIA 2005b) ha permesso di identificare l'arme descritta dall'inventario del 1430, e dunque il committente: frate Giacomo de Scalzi, entrato nel convento domenicano di Perugia tra la fine del 1318 e gli inizi del 1319, morto il 30 novembre 1326; una cronaca del convento, redatta a partire dal 1327, ricorda peraltro il dono di un calice da parte di fra Giacomo. L'identificazione dà conto della rara iconografia della patena e conferma definitivamente la datazione avanzata su base stilistica.

È verosimile che l'iscrizione corresse sui lati del rocchetto di giunzione tra piede e fusto e che fosse realizzata in smalto, in maiuscola gotica (DIETL 2009, *scheda n. A452*, III, p. 1193).

ROSSI 1872, p. 75; MILANESI, *Orafi*, c. 59v; SANTI 1955; SANTI 1969, *schede n. 142-143*, pp. 168-169; GAUTHIER 1972, p. 217; BOLOGNA 1973, p. 32; LEONE DE CASTRIS 1980a, pp. 33-34; TABURET 1983, p. 152; TABURET-DELAHAYE 1987, p. 29, nota 33; ROMANO 1993; GARIBALDI 1995, *scheda n. 5*; CIONI 1998, pp. 267-283; SANTANICCHIA 2005b; DIETL 2009, *scheda n. A452*, III, p. 1193.



1. TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI, patena, particolare con *San Giacomo Maggiore e un pellegrino*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

4.S.4

TONDINO DI GUERRINO, ANDREA RIGUARDI

Calice con patena (opera perduta)

già La Verna (Arezzo), convento di San Francesco
prima metà del XIV secolo

Iscrizione perduta

Tondo et Andrea Riguardi de Senis me fecit

La Verna, Archivio del Santuario, filza VII, n. 9, c. 9r (MENCHERINI 1924, p. 660, n. 4)

Segnalato da Giuliano Centrodi (1993), il calice, accompagnato dalla patena, è descritto sia nell'inventario del convento francescano de La Verna del 2 agosto 1432 (La Verna, Archivio del Santuario, filza VII, n. 9, cc. 1r-6r), sia in quello più dettagliato del 12 giugno 1486 (La Verna, Archivio del Santuario, filza VII, n. 9, cc. 9r-10r): «Uno calicie colla patena d'ariento smaltato con lettere che dichono: TONDO ET ANDREA DI RIGUARDO DA SIENA, ed è dorato» (MENCHERINI 1924, p. 619, n. 14); «Item un altro calyce colla patena tucto d'ariento di oncie 23 et ha l'infrascripti segni et il titolo: TONDO ET ANDREA RIGUARDI DE SENIS ME FECIT. Socto la coppa ha certi uccelli che fanno diversi gesti. Nel collo anco uccelli di diversi colori, cioè verdi, azurri etc. Nel nodo è un Seraphyno, San Paulo, et Sancto Pietro et altri Sancti in 6 smalti in tucto. Di socto ancora uccelli. Nel piè 6 smalti, ne' quali il Crocifixo, la Vergine Maria, Sancto Iohanni Evangelista, Sancto Francesco colle Stigmatte, Sancto Iohanni Baptista et un altro Sancto. La patena pura» (*ibid.*, p. 660, n. 4). Si è privilegiata la trascrizione offerta dall'inventario più preciso, in considerazione anche dell'*usus* del compilatore dell'inventario più antico, che tende a 'tradurre' in volgare le iscrizioni (cfr. CIONI 1998, p. 160, nota 21).

L'iconografia è simile a quella del calice di Duccio di Donato per il medesimo convento di San Francesco, ugualmente perduto ma noto grazie agli stessi inventari (2.S.3).

Non è chiaro su che base Dietl proponga una datazione del perduto calice verso il 1300-1310, dato che i due orafi non sono documentati prima degli inizi degli anni Venti del Trecento e che la più antica tra le loro opere conservate, il calice del British Museum, risale agli anni attorno al 1317 (4.S.1).

È possibile ritenere, con Dietl, che l'iscrizione corresse sui lati del rocchetto di raccordo tra il piede e il fusto e che fosse realizzata in smalto, in maiuscola gotica (DIETL 2009, II, *scheda n. A289*, p. 934).

MENCHERINI 1924, pp. 619, 660; CENTRODI 1993, p. 58; CIONI 1998, p. 159-160, nota 21, p. 268; DIETL 2009, II, *scheda n. A289*, p. 934.

4.S.5.1

TONDINO DI GUERRINO

Calice con patena (opera perduta)
già Pistoia, Tesoro della Cattedrale
1328

Iscrizione perduta

Testo non trådito

Giuseppe Tigrì informa che nel Tesoro della Cattedrale di Pistoia era custodito «un gran calice che serviva per la comunione *sub utraque specie*; del 1328, e dell'orefice Tondino come v'è inciso» (TIGRÌ 1853, p. 130). L'oggetto risulta disperso, e già negli anni successivi a questa menzione scompare da tutte le guide locali, comprese quelle compilate dallo stesso autore.

Leone de Castris ipotizza che l'oggetto sia stato fuso per ricavarne un grande calice ottocentesco, ora presso il locale Museo Diocesano: di forme neotrecentesche, esso reca tre placchette argentee (il cui rivestimento in smalto traslucido è caduto), opera, secondo lo studioso, di un orafo «al seguito di Tondino» (LEONE DE CASTRIS 1980a, pp. 35-36).

TIGRÌ 1853, p. 130; LEONE DE CASTRIS 1980a, pp. 35-36; CIONI 1998, pp. 159-160, nota 18, p. 268.

4.S.5.2

TONDINO DI GUERRINO

Calice con patena (opera perduta)

già Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, sacrestia
prima metà del XIV secolo

Iscrizione perduta

Tondinus de Senis me fecit

Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, c. 29r¹

Il calice e la patena, perduti, sono così descritti nell'inventario della sacrestia della Basilica di San Francesco in Assisi, del 1441, al n. 76: «Item alius calix magnus de argento inaurato, cum smaltis, et in pomo habens tales literas: *Tondinus de Senis me fecit*, et habens in patena Assumptionem beate Marie Virginis; et est ponderis cum patena unciarum viginti quinque» (Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, c. 29r; ALESSANDRI, PENNACCHI 1914, p. 66). Negli inventari precedenti e successivi, invece, non sembra essere descritto. A richiamare l'attenzione sull'oggetto è stato Silvestro Nessi (1980, p. 18; 1994, p. 396).

Dietl data l'opera verso il 1322-1327, senza motivare la proposta; sulla base dell'inventario, ipotizza che la firma si trovasse sul nodo («in pomo»), eseguita in smalto con una scrittura maiuscola gotica (DIETL 2009, II, *scheda n. A46*, p. 578). Tale collocazione non è tuttavia riscontrabile su nessuno dei calici firmati conservati; ci si può dunque chiedere se il redattore dell'inventario vada preso alla lettera, o se il riferimento al «pomo» non debba essere interpretato come un'approssimazione, tanto più che un'iscrizione a smalto sulla superficie convessa del nodo sarebbe stata tecnicamente difficile. Pare dunque più verosimile che essa si trovasse, come d'uso, sul rochetto di giunzione tra piede e fusto.

ALESSANDRI, PENNACCHI 1914, p. 66; NESSI 1980, p. 18; NESSI 1994, p. 396; CIONI 1998, pp. 159-160, nota 20; DIETL 2009, II, *scheda n. A46*, pp. 578-579.

¹ Il codice è stato digitalizzato dalla Società Internazionale di Studi Francescani. La carta è disponibile all'indirizzo: <http://88.48.84.154/bbw/jsp/images/ViewImage.jsp?id_image=11935066565230>.

4.S.5.3

TONDINO DI GUERRINO

Calice con patena (opera perduta)
già Siena, Sant'Agostino
prima metà del XIV secolo

Iscrizione perduta

Tondinus Guerrini de Senis me fecit

Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 6r (BUTZEK 1985, p. 239)

Questo e gli altri tre calici firmati da Tondino di Guerrino e conservati nel Tesoro della chiesa di Sant'Agostino a Siena sono stati segnalati da Monika Butzek, che li ha seguiti da un inventario all'altro (4.S.5.4-6). Nell'inventario del 1360 (conservato a Roma, Archivio generale dell'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino, ms. Aa [o. Nr], c. 3v), n. 1, è descritto: «Inprimis unus calix argenteus magnus exmaltatus per totum, cum insignis de Baldinottis. Cum patena etiam exmaltata in medio cum figuris Beati Augustini et Sancte Moniche». Proprio per la presenza dell'arme dei Baldinotti, il calice può essere rintracciato anche nell'inventario del 1499 (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 6r; il codice è un registro cartaceo che riunisce gli inventari di «omnia bona mobilia» del convento di Sant'Agostino dal 1491 al 1618), dove si menziona «Item un calice tutto d'argento smaltato, dove è scripto nel nodo: Tondinus Guerrini de Senis me fecit. Con tre armi con una lista rossa attraverso». L'identificazione con lo stemma della famiglia Baldinotti è assicurata dall'inventario del 1515 (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 7r), dove l'arme è descritta in modo più preciso: «un'arme con onde nere e una lista rossa attraverso». La sottoscrizione è segnalata anche nell'inventario del 1491 (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 1r; in questo inventario, caratterizzato da descrizioni molto sintetiche, mancano le trascrizioni complete delle iscrizioni), al n. 3: «Item uno calice tucto d'ariento e tucto smaltato, che nel nodo è scripto: Tondinus Guarrini» (BUTZEK 1985, pp. 236, 239 e nota 1103). Si è adottata la versione fornita dall'inventario del 1499, più completa e simile alle altre sottoscrizioni note dell'artefice.

I quattro calici già in Sant'Agostino sono del massimo interesse per quanto rivelano della committenza di Tondino, formata dalle maggiori famiglie senesi, e della varietà iconografica dei manufatti usciti dalla bottega, che parrebbe riflettere la varietà di esigenze dei committenti e/o la loro volontà di compiacere i frati.

Dietl, sulla base dell'inventario, ritiene che la firma fosse disposta sul nodo, eseguita in smalto con una scrittura maiuscola gotica (DIETL 2009, III, *scheda n. A685*, p. 1594). Per le ragioni esposte a proposito dell'analogo caso del calice precedente (4.S.5.2), pare più verosimile che fosse collocata sul rocchetto di giunzione tra piede e fusto.

BUTZEK 1985, pp. 236-239; CIONI 1998, pp. 170-171, nota 72; DIETL 2009, III, *scheda n. A685*, p. 1594.

4.S.5.4

TONDINO DI GUERRINO

Calice con patena (opera perduta)
già Siena, Sant'Agostino
prima metà del XIV secolo

Iscrizione perduta

Tondus Guarini de Senis <me fecit>

Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 7r (BUTZEK 1985, p. 237)

L'inventario del Tesoro della chiesa di Sant'Agostino del 1360 (Roma, Archivio generale dell'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino, ms. Aa [o. Nr], c. 2v) registra, al n. 3: «Item unus calix argenteus desuper foris esmaltatus per totum, cum insigniis Tholomeorum et Forteguerrorum et Vignariorum. Cum patena esmaltata cum figuris Christi et Marie Magdalene in pietate et Sancto Antonio». L'inventario del 1515 (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 7r) precisa che il calice era firmato nel nodo «Tondus Guarini de Senis».

È assai verosimile che il testo della sottoscrizione recitasse in realtà *Tondus Guarini de Senis me fecit*, poiché l'*usus* del compilatore dell'inventario cinquecentesco è di riportare solo il nome presente nell'iscrizione.

Sulla base dell'inventario, Dietl ipotizza che la firma fosse disposta sul nodo, eseguita in smalto con una scrittura maiuscola gotica (DIETL 2009, III, *scheda n. A686*, p. 1595), ma, come per i due calici precedenti (4.S.5.2-3), pare più verosimile che essa si trovasse sul rocchetto di giunzione tra piede e fusto.

BUTZEK 1985, p. 237 e nota 1084; CIONI 1998, pp. 170-171, nota 72; DIETL 2009, III, *scheda n. A686*, pp. 1594-1595.

4.S.5.5

TONDINO DI GUERRINO

Calice con patena (opera perduta)
già Siena, Sant'Agostino
prima metà del XIV secolo

Iscrizione perduta

Tondinus Guerini de Senis me fecit

Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 6r (BUTZEK 1985, p. 239)

L'inventario del 1360 del convento di Sant'Agostino (Roma, Archivio generale dell'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino, ms. Aa [o. Nr], c. 3v) descrive al n. 4 «unus calix argenteus deforis exmaltatus per totum cum insigniis de Vignariis et Casacontibus. Cum patena etiam argentea, fine exmaltata». Quello del 1491 (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 1r) lo registra in questi termini (n. 7): «Item uno calice tucto d'ariento e smaltato, con una arme meza azura e meza bianca divisa per lungo». L'arme così descritta corrisponde allo stemma della famiglia Casaconti. Nel 1499 è riportata anche la firma: «Tondinus Guerini de Senis me fecit» (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 6r). Nel 1515, infine, è descritto (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 7r) «uno calice d'ariento scripto nel nodo: Tondinus Guarini de Senis. Con uno scudo mezo bianco e mezo azuro e un'altra arme con onde» (BUTZEK 1985, p. 239 e nota 1106).

Come per i tre calici precedenti (4.S.5.2-4), Dietl ritiene che la firma fosse disposta sul nodo, eseguita in smalto con una scrittura maiuscola gotica (DIETL 2009, III, scheda n. A687, p. 1596), ma anche in questo caso pare più verosimile che si trovasse sul rocchetto di giunzione tra piede e fusto.

BUTZEK 1985, p. 239 e nota 110; CIONI 1998, pp. 170-171, nota 72; DIETL 2009, III, scheda n. A687, pp. 1595-1596.

4.S.5.6

TONDINO DI GUERRINO

Calice con patena (opera perduta)
già Siena, Sant'Agostino, Tesoro
prima metà del XIV secolo

Iscrizione perduta

Tondus de Senis <me fecit>

Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 1r (BUTZEK 1985, p. 239)

Il calice è descritto nell'inventario del 1360 del convento eremitano di Siena (Roma, Archivio generale dell'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino, ms. Aa [o. Nr], c. 3v), al n. 5, come «Unus calix argenteus exmaltatus deforis per totum cum insigniis de domino Minucolo sive Guccii Mollis. Cum patena argentea fine exmaltata». Le arme permettono di identificarlo con certezza col n. 5 dell'inventario del 1491 (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 1r), dove si segnala il nome dell'orafo: «Item uno calice smaltato tucto e d'ariento, con l'arme e una mez'aquila rossa e l'altra meza di Mazzacorno, nel nodo è scripto: Tondus de Senis» (BUTZEK 1985, p. 239).

L'integrazione è giustificata dal confronto con le altre attestazioni del medesimo artista e dal fatto che l'inventario che riporta l'iscrizione è quello del 1491, il cui *usus* è di segnalare solo il nome presente nel calice (cfr. 4.S.5.3, 4.S.5.5).

Dietl ha richiamato l'attenzione sul fatto che il sepolcario di Sant'Agostino del 1382 segnala la tomba di un Bartolomeo di Guccio Molli nel chiostro del convento; una mano più tarda ha aggiunto alla menzione il nome della famiglia Incontri, dei quali i Mazzacorni erano un ramo.

Lo stesso studioso suggerisce che la firma si trovasse sul nodo, eseguita in smalto con una scrittura maiuscola gotica (DIETL 2009, III, *scheda n. A689*, p. 1597); come per i calici precedenti (4.S.5.2-5), tale collocazione non pare plausibile.

BUTZEK 1985, p. 239; CIONI 1998, pp. 170-171, nota 72; DIETL 2009, III, *scheda n. A689*, p. 1597.

5.P.

UGOLINO DI VIERI

documentato dal 1328 al 1359

VIVA DI LANDO

documentato dal 1336 al 1341

Ugolino di Vieri è il più illustre orafo del Trecento senese: il fatto che il suo nome compaia, seguito dalla menzione di non meglio precisati «soci orafi», sul reliquiario del Corporale di Orvieto (5.S.3.1), apice della produzione gotica toscana in smalto, gli ha conferito una posizione particolare – assieme all’iniziatore della tecnica dello smalto traslucido, Guccio di Mannaia (1.P.) – nella storia dell’arte senese.

Ugolino fu membro di una famiglia di orafi: il padre Vieri di Ugolino, documentato nel libro delle *Denunzie di contratti* per gli anni 1305, 1310, 1327 (MACHETTI 1929, p. 37) praticò la stessa arte, così come i fratelli di Ugolino, Luca e Domenico (*ibid.*, pp. 37-39). La prima notizia relativa ad Ugolino risale al dicembre 1328, quando vende una casa con il padre e il fratello Giovanni (CIONI 1998, p. 520, nota 40); nel 1332, «Ugholino orafo e chonpagni» sono risarciti per le spese sostenute per una coppa che il Comune di Siena aveva pensato di donare a Guidoriccio da Fogliano; nel 1343 gli stessi sono pagati per aver acconciato e brunito la coppa dei consoli della Mercanzia, che si pensava di offrire ad un cardinale di cui si prevedeva il passaggio a Siena (cfr. CIONI 1998, p. 493, note 19, 20).

Risale al 1336, come ha precisato Cioni (e non al 1356, come si credeva per un errore di Alessandro Lisini), la prima notizia di un rapporto societario fra Ugolino e Viva di Lando: i due sono pagati per l’accomodatura di una coppa d’argento per il Comune; compaiono nuovamente assieme nel 1339, quando hanno debiti e crediti in comune (CIONI 1998, pp. 478-479, note 17, 18). Nel 1355, il solo Ugolino riceve un pagamento considerevole per due matrici di sigilli (CIONI 1998, p. 60, nota 106). Nel 1357 Ugolino è inviato come ambasciatore a San Gimignano e a Pistoia, dove è inoltre incaricato di risolvere una vertenza relativa all’altare di San Iacopo. Nel febbraio 1359 le monache di San Prospero riscattano, per 56 fiorini d’oro, un calice con patena che Ugolino aveva avuto in pegno dal Capitolo del Duo-

mo (CIONI 1998, p. 520, nota 40). Poiché il figlio Agostino è detto «di maestro Ugolino di Vieri» nel 1380, mentre la figlia Niccola è detta «del fu Ugolino di maestro Vieri» nel 1385, si presume che l'orafo sia scomparso fra queste due date; il fratello Domenico è ancora vivo nel 1386.

È passato inosservato un documento del 13 marzo 1372 edito da Hans Teubner: Ugolino chiede al Consiglio generale di Siena l'autorizzazione a fondare, in piazza di Porta Oliviera, un ospedale e una cappella in onore di sant'Antonio Abate, del quale, dichiara, «io arechai da Parigi la sua figura e i miracoli, che Idio fece per lui» (TEUBNER 1985, p. 339). Secondo gli storici senesi Girolamo Gigli e Girolamo Macchi, già nel 1356 Ugolino di Vieri avrebbe fatto restaurare e posto sotto il suo patronato la cappella dei Santi Agnese e Ivone sulla stessa piazza. Se tali notizie riguardano davvero il nostro maestro, come suggerisce la rarità del nome, risultano di grande interesse per quanto rivelano dell'agiatezza di un orafo nella Siena del Trecento, della sua cultura religiosa, della sua mobilità, della sua conoscenza dell'arte gotica francese.

Anche Viva di Lando fece parte di una famiglia di orafi. Il padre Lando di Pietro fu architetto, scultore e ingegnere, oltre che orafo (MORETTI 2004, p. 440); la sua produzione scultorea è apprezzabile dopo il fortuito ritrovamento di un cartiglio con una preghiera e il nome di Lando di Pietro all'interno del frammentario *Crocifisso* ligneo della Basilica dell'Osservanza di Siena (BAGNOLI 1987, pp. 64-68), ma l'attività di orafo resta sfuggente. L'attribuzione a Lando dei due reliquiari a braccio di san Luca e san Ludovico di Tolosa (Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 10944 e OA 3254), commissionati dalla regina di Napoli, Sancia di Maiorca, nel 1337-1338, è fondata solo su elementi circostanziali – i caratteri senesi delle due opere, la celebrità di Lando, e la sua presenza documentata a Napoli nel 1339 (LEONE DE CASTRIS 1980b; GABORIT-CHOPIN 1985; CIONI 1998, pp. 297-301). La sua fama tra i contemporanei tuttavia fu grande, se a lui fu commissionata la corona per l'incoronazione dell'imperatore Enrico VII, nel 1311. Ben riconoscibile, invece, la fisionomia del figlio di Viva, Vannuccio, che nel 1352 firmò la croce reliquiario oggi nel Museo Diocesano di Orte (11.5.1). I dati documentari certi attestano Viva di Lando come incisore di matrici per sigilli nel 1337, 1340, 1341 (CIONI 1998, p. 60, nota 106) e socio di Ugolino di Vieri nel 1336 e nel 1339. Romagnoli fa risalire la sua prima menzione al 1320, e ritiene che fosse ancora vivo nel 1372, identificandolo con un inviato del Comune

a Lucignano; Machetti riporta una notizia del libro di *Denunzie di contratti* secondo la quale, nel 1370, la figlia Bice sarebbe detta «del fu Viva, orafo» (CAPITANIO 2000b).

La ricostruzione della personalità dei due orafi si fonda sull'analisi di due commissioni orvietane, il reliquiario del Corporale, firmato da Ugolino di Vieri «e soci orafi» nel 1338 (5.S.3.1), e il reliquiario di san Savino (5.S.1), firmato da Ugolino di Vieri e Viva di Lando. Un calice con patena firmato dai due è menzionato nell'inventario della sacrestia della chiesa di San Domenico a Perugia del 1458; la critica non è concorde nell'identificare in una patena, ritrovata nel 1954 e oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria, l'oggetto citato dall'inventario (5.S.2). Cioni ha proposto di attribuire ai due orafi, congiuntamente, la corona per la reliquia del capo di san Galgano al Museo dell'Opera del Duomo di Siena (da ultimo CIONI 2005, pp. 90-100). La definizione delle rispettive fisionomie è resa ardua dall'assenza di opere certamente riferibili a uno solo dei due, e dalle incertezze che pesano sull'interpretazione delle sottoscrizioni multiple (per questa questione, cfr. TOMASI 2000 e la discussione nella scheda 2.S.4).

MACHETTI 1929, pp. 35-39; HUECK 1982a, p. 189; TEUBNER 1985, p. 339; CIONI 1998, pp. 468-621; CAPITANIO 2000b; LEONE DE CASTRIS 2000; CIONI 2003, pp. 462-463; MORETTI 2004.

5.S.1

UGOLINO DI VIERI, VIVA DI LANDO

Reliquiario di san Savino

Orvieto (Terni), Museo dell'Opera del Duomo
quinto decennio del XIV secolo

✠ *Ugh//olin//us et // Viva // d(e) Se//nis fl//ecier//ut is//tum // tabe//rnac//ulu(m) //*

ss. 6-8. *fecieru(n)t* DIETL 2009, II, scheda n. A414, p. 1129

Giunto al Museo dell'Opera nel 1845, dalla chiesa di San Giovenale, il manufatto è realizzato in rame fuso, sbalzato, cesellato, bulinato e dorato, ornato di smalti traslucidi su bassorilievo d'argento. Sei leoni sorreggono la base esagonale su cui si eleva il reliquiario, anch'esso a sezione esagonale, con tamburo e cupola traforata, in cima alla quale è fissata, su una base dodecagonale, una statuetta della *Madonna col Bambino*. Sul piedistallo poggiano sei pilastri a base esagonale, che sostengono la guglia a due piani, articolata all'esterno da pinnacoli, cuspidi, doccioni, bifore, come una vera architettura; la cella al secondo piano ospita la statuetta di *San Savino*, in abito vescovile (il pastorale pare di sostituzione). Lo slancio verticale culmina in una statuetta d'angelo, montata fra il 1855 e il 1896, che prese il posto dell'originale, raffigurante forse il *Redentore* (HUECK 1982a).

Il programma iconografico è completato da numerosi smalti, tra cui santi vescovi in trono sul tamburo del reliquiario, angeli alla base delle colonne, Profeti sulle cuspidi. I più importanti sono i sei smalti del basamento, con scene della vita di san Savino, vescovo di Canosa nel VI secolo: *Il santo, cieco, si accorge che la coppa di vino gli è offerta dal re Totila; Il santo ordina al garzone di bere il vino avvelenato inviatogli dall'arcidiacono Vindemio; Il santo beve senza conseguenze il vino avvelenato, mentre Vindemio muore nella stessa ora; La morte del santo; Teodorada, che ha preso l'oro trovato nel sepolcro del santo durante l'invenzione delle reliquie, cade da cavallo mentre passa sul ponte sull'Ofanto; Il paralitico aquitano guarito da san Savino* (HUECK 1982a).

La critica ha sottolineato il carattere spiccatamente architettonico del reliquiario (RECHT 2001, p. 74, fig. 48), che in effetti si discosta dal tipo usuale del busto, preferito nel Trecento, in tutta Italia, per il cranio dei santi vesco-

vi (cfr. GAUTHIER 1972, *schede n. 179, 180, 195*). Hueck ha suggerito che gli orafi possano essersi ispirati al reliquiario di san Galgano (HUECK 1982a, p. 191) oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Siena (cfr. CIONI 2005).

Se si prescinde dalla non documentata tradizione che vuole il reliquiario commissionato a Ugolino di Vieri e Viva di Lando come prova della loro abilità, prima di affidare loro il reliquiario del Corporale, mancano notizie sulle ragioni, i tempi, i protagonisti della commissione. La provenienza da San Giovenale potrebbe essere indizio di una destinazione *ab origine* a quella chiesa, dove l'altare consacrato a san Savino è ornato da una tavola di Pietro Paolo Sensini raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Savino e Giovenale*. Secondo la tradizione erudita locale, la chiesa sarebbe stata fondata dalle sette nobili famiglie cittadine dei Monaldeschi, dei Montanari, dei Salviani, dei Ranaldini, dei Conti, dei Rossi e dei Marciari, tutte residenti nel rione (PICCOLOMINI ADAMI 1883, pp. 198-200); ci si può dunque chiedere se il prezioso manufatto non sia stato eseguito con il concorso di un ricco donatore della parrocchia. La decorazione pittorica della chiesa attesta la continuità e la qualità delle donazioni private nel corso del XIV secolo. Si deve peraltro rammentare che dalla chiesa di San Giovenale dipendeva la vicina cappella di San Savino, annessa a Palazzo Pietrangeli, già appartenuto alla famiglia dei conti di Marsciano; la cappella è documentata come chiesa indipendente nel 1253 per un lascito *pro remedio animae*, e, negli anni 1314 e 1350, per donazioni di cera da parte del Comune (ROSSI CAPONERI, RICCETTI 1987, pp. 72, 23, 46; cfr. PICCOLOMINI ADAMI 1883, pp. 184, 198-200). Da San Savino proverrebbe il polittico di Orvieto di Giovanni di Piermatteo Boccati, datato 1473, raffigurante la *Madonna col Bambino tra santi* e *Storie di san Savino* nella predella, e diviso oggi tra vari musei (MINARDI 2002, pp. 223-224, 283-288). Il reliquiario è dunque testimonianza di un culto per il santo vescovo pugliese di cui restano chiare tracce nella parrocchia orvietana di San Giovenale, ma la cui storia è ancora da studiare.

La critica ha sinora ignorato tali questioni, concentrandosi sul problema della collocazione stilistica del manufatto e sulla distinzione dei ruoli dei due artisti, assai ardua data la mancanza di opere certe da loro eseguite singolarmente. Rinviando a Hueck e Capitano (HUECK 1982a; CAPITANO 2000b) per una completa disamina, basterà qui fissare alcuni punti. Documenti del 1336 e del 1339 provano che, in epoca prossima all'esecuzione del reliquiario, Ugolino e Viva erano legati da un rapporto societario; di qualei

natura, è difficile precisare. Riguardo agli smalti con le *Storie di san Savino*, se ne riconosce da sempre l'estraneità alla cultura degli smalti narrativi del reliquiario del Corporale, termine di confronto più immediato per via della sottoscrizione (5.S.3.1). Cioni ha sottolineato l'impronta lorenzettiana degli smalti, specie di quelli con angeli alla base delle colonnette. Una stretta aderenza a modelli di Pietro Lorenzetti informa anche la statuetta della *Madonna col Bambino*; i confronti con la sua maniera tarda suggeriscono una datazione nei primi anni Quaranta, già proposta da Garzelli (1972, pp. 174-175) e Hueck (1982a).

Iscrizioni

La sottoscrizione è disposta nello spessore della base dodecagonale che sorregge la statuetta della *Madonna col Bambino*, in un rocchetto delimitato da una cornice dentellata sia sopra che sotto. Le lettere sono eseguite in smalto blu traslucido su fondo dorato; *signum crucis* in smalto rosso opaco.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato, con ampio spazio sia sotto che sopra il rigo di scrittura. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo e regolare; la spaziatura è regolare, le singole parole sono separate da un punto medio circolare.

La scrittura è una maiuscola gotica squadrata, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio uniforme, priva di nessi e legature. Abbreviazione per troncamento (*de*) e della nasale finale (*tabernaculum*) con titolo piano e nota tironiana per *et*.

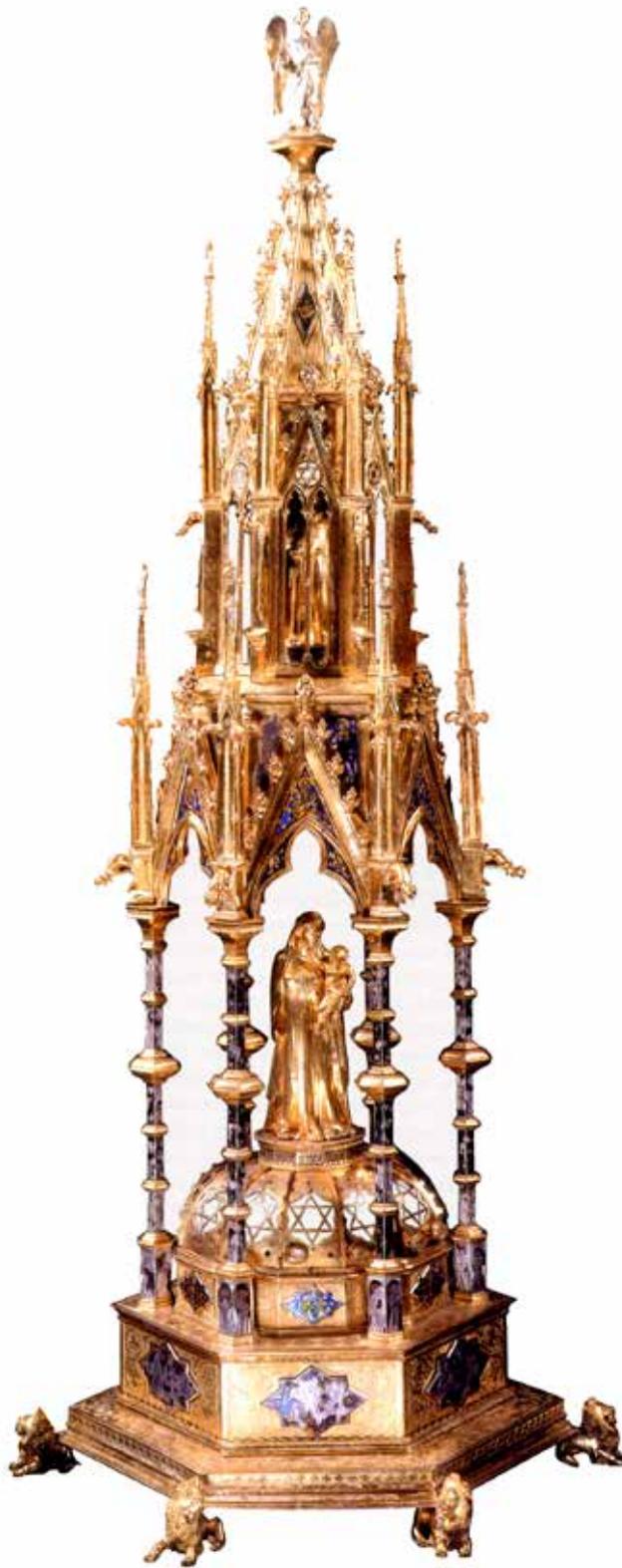
Si segnalano le lettere: *A* trapezoidale con ampio e spesso tratto orizzontale di complemento, sporgente a sinistra; *B* e *R* con occhielli separati; *C* ed *E* chiuse da un tratto curvo; *H* minuscola con tratto verticale di notevole spessore (così anche *I*); *N* con il secondo tratto arrotondato; *T* con tratto verticale spesso e ampi complementi triangolari della traversa; *V* con ampio e spesso tratto orizzontale di complemento alla base. La *R* del verbo *fecierut* è malamente eseguita.

L'iscrizione è integra.

Nella desinenza di *fecierut* manca la nasale *N*, come nel calice di Duccio di Donato «e soci» (2.S.4.1), forse per omissione del segno abbreviativo, per il quale tuttavia ci sarebbe stato spazio. Si segnalano inoltre il volgarismo nella resa del suono palatale con il digramma *IE*, e l'uso di *istum* per *istud*.

Esame da riproduzione fotografica

DAL POGGETTO 1965; CARLI 1965, pp. 124-130; CARLI 1968; GARZELLI 1972, pp. 174-175; LEONE DE CASTRIS 1980a, pp. 73-74; LEONE DE CASTRIS 1980b, p. 44, nota 69; HUECK 1982a; LEONE DE CASTRIS 1995; CANTELLI 1996a, pp. 23-25; CIONI 1998, pp. 284-294, 476-513; CAPITANIO 2000b; DONATO 2003, p. 388; CANNISTRÀ 2005; DIETL 2009, II, *scheda n. A414*, pp. 1128-1129.



1. UGOLINO DI VIERI, VIVA DI LANDO, reliquiario di san Savino. Orvieto (Terni), Museo dell'Opera del Duomo.



2. UGOLINO DI VIERI, VIVA DI LANDO, reliquiario di san Savino, particolare con la *Madonna col Bambino*. Orvieto (Terni), Museo dell'Opera del Duomo.



3. a-g. UGOLINO DI VIERI, VIVA DI LANDO, reliquiario di san Savino, particolari della sottoscrizione degli artisti. Orvieto (Terni), Museo dell'Opera del Duomo.

5.S.2

UGOLINO DI VIERI, VIVA DI LANDO

Calice (perduto) con patena
già Perugia, San Domenico
secondo terzo del XIV secolo

Iscrizione perduta

Iste calix fecit Ugholinus et Viva de Senis

Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59,
c. 78r

L'inventario della sacrestia della chiesa di San Domenico a Perugia, del 1458, menziona un calice «de argento deauratum cum patena habens in medio Annuntiationem beate Marie cum pede ornato cum variis exmaltis habens scripturam infra pomum et pedem taliter, scilicet ISTE. CALIX. FECIT. VGHOLINVS. ET. VIVA. DE. SENIS. Est ponderis unius libre cum undecim uncis»; l'iscrizione, con il suo dettato chiaramente scorretto, è confermata anche dalla voce dell'inventario del 1463: «unus alius calix de argento deauratus cum patena habente in medio Annuntiationem beate Virginis, cum pede ornato variis exmaltis, habens scripturam infra pomum et pedem taliter, scilicet ISTE. CALIX. FECIT. VGOLINVS. ET. VIVA. DE. SENIS. Est ponderis unius libre et undecim unciarum»; mentre non pare che si possa riferire al nostro calice la voce dell'inventario del 1430: «unus calix de argento auratus et smaltatus pulcer cum patena de argento aurata cum Annuntiata, ponderis trium librarum», poiché il peso dell'oggetto descritto è diverso (la proposta è di SANTI 1955, p. 356; cfr. Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, cc. 78r, 102v, 3v).

Francesco Santi propose di identificare la patena citata dall'inventario con una di quelle fortuitamente ritrovate nel 1954, nel corso di lavori all'interno della chiesa di San Domenico (SANTI 1955; 1969, *scheda n. 144*, p. 169). Questa, conservata alla Galleria Nazionale dell'Umbria (inv. 1016), è in argento dorato. Al centro della patena è inserito un medaglione in smalto traslucido su bassorilievo d'argento, che raffigura, entro un edificio complesso, ma dalla costruzione spaziale incerta, la Vergine avvolta in un manto

azzurro scuro che si ritrae di fronte all'annuncio dell'angelo, inginocchiato davanti a lei.

Dopo Santi, quasi tutta la critica ha avvicinato la patena al reliquiario del Corporale di Orvieto (5.S.3.1), con sfumature diverse, chiamando in causa smalti e artisti differenti a seconda delle ipotesi sulla ripartizione delle mani nel reliquiario stesso. Hueck invitava però alla cautela nell'identificazione della patena con quella descritta dall'inventario del 1458, ricordando che lo stesso documento menzionava altre due patene con l'*Annunciazione* (HUECK 1982a, p. 189), ricordate anche nell'inventario del 1430, nn. 4, 12 (SANTI 1955, p. 356).

Cioni ha proposto di sganciare il manufatto dalla discussione su Ugolino di Vieri e Viva di Lando, per inserirlo «in altro contesto, non necessariamente senese», sottolineando la minore qualità e le differenze nella gamma cromatica degli smalti rispetto a quelli del reliquiario del Corporale e la diversa maniera di delineare i volti, tracciati nella patena con mano più incerta (CIONI 1998, pp. 618-619). Se la minore qualità potrebbe essere spiegata con il diverso impegno speso nella lavorazione dei due oggetti, le altre osservazioni di Cioni inducono a considerare con la massima prudenza l'attribuzione corrente della patena.

ROSSI 1872, p. 74; SANTI 1955; CARLI 1964, p. 20; CARLI 1965, pp. 129-130; DAL POGGETTO 1965; GUIDA DI DARIO 1967, p. 225; SANTI 1969, *scheda n. 144*, p. 169; HUECK 1982a, p. 189; CALDERONI MASETTI 1992, p. 253; CIONI 1998, pp. 618-619; SANTANICCHIA 2006, pp. 383, 390-391, 399; DIETL 2009, III, *scheda n. A456*, pp. 1196-1197.



1. UGOLINO DI VIERI, VIVA DI LANDO (?), patena con l'Annunciazione. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

5.S.3.1

UGOLINO DI VIERI «E SOCI ORAFI»

Reliquiario del Corporale di Bolsena

Orvieto (Terni), Cattedrale, Cappella del Corporale

1338

✠ Hoc opus fecit fieri dominus frater Tramus episcopus Urbetanus et d(ominus) Angelus archipresbiteri et d(ominus) Ligus capelanus domini pape et d(ominus) Nicholaus d(e) Alatro // et d(ominus) Fredus et d(ominus) Ninus et d(ominus) // Leonardus canoneci Urbetani ✠ per magistrum Ugolinum et socios aurificies de Senis factum fuit sub anno Domini MCCCXXXVIII tempore domini // Benedicti pape XII

Il reliquiario, in argento battuto, fuso, sbalzato e dorato con smalti traslucidi su bassorilievo d'argento, poggia su una base rettangolare sorretta da otto statuette, raffiguranti davanti gli Evangelisti con i loro simboli, dietro quattro Profeti, tra cui è riconoscibile solo *Re Davide*. Sulla base svasata poggia il corpo del reliquiario, stretto fra due contrafforti a sezione esagonale e sormontato da tre cuspidi, di cui la centrale è più alta, e larga il doppio delle laterali. Sulle cuspidi, ornate di fioroni, s'innestano supporti a calice che sorreggono ai lati due statuette di Profeti, al centro il *Cristo crocifisso* affiancato da *Maria* e da *San Giovanni dolenti*; la croce è ornata di gemme nei potenziamenti. Quattro statuette di angeli si innalzano sulla cima dei pinnacoli che concludono i due contrafforti laterali e i due pilastri che tripartiscono le facciate. Quattordici statuette sporgono dalla cornice sottostante le cuspidi, sei angeli tubicini sulla fronte, sei leoni sul retro, a modo di doccioni, come le due lupe collocate sui pilastri laterali.

Tutte le superfici sono rivestite di smalti traslucidi figurati o decorativi, con un'ampia gamma cromatica. Limitandosi ai principali: sulla base, otto placchette, serrate tra una banda con racemi d'acanto in basso e una fascia con una lunga iscrizione in alto, raffigurano: *Annunciazione*; *Natività*; *Adorazione dei Magi*; *Presentazione al tempio*; *Fuga in Egitto*; *Disputa con i dottori*; *Battesimo di Cristo*; *Tentazione di Cristo*. Sui pilastri centrali compaiono smalti con racemi e sui contrafforti laterali cento figure di angeli, sante, santi sotto arcate, in colonne di dieci. Sulle due facce delle cuspidi, angeli e Profeti.

Sul corpo sono distribuite ventiquattro placche smaltate, in tre file di quattro su ogni faccia. Quelle anteriori narrano le vicende della reliquia custodita nel manufatto, il Corporale che nel 1264 si sarebbe macchiato del sangue stillato dall'ostia consacrata da un prete boemo o tedesco (secondo le fonti), che dubitava della transustanziazione e ricevette il segno divino celebrando la messa nella chiesa di Santa Cristina a Bolsena: *Il miracolo di Bolsena; L'annuncio del miracolo al papa ad Orvieto; Il papa ordina al vescovo di Orvieto di andare a prendere il Corporale; Il vescovo di Orvieto prende il Corporale; Il Corporale giunge al ponte di Riochiaro; Il papa alla testa di una processione accoglie la reliquia a Riochiaro; Il papa esibisce il Corporale al popolo di Orvieto; Il papa ordina a san Tommaso di scrivere l'ufficio per la festa del Corpus Domini*; secondo Riccetti, quest'ultima scena rappresenta Urbano IV che detta la bolla *Transiturus*, con cui fu istituita, nel 1264, la festa del *Corpus Domini* (RICCETTI 2004, pp. 536-537). I quattro smalti in basso, riprendendo le *Storie di Cristo*, inaugurano il ciclo della *Passione*, che prosegue sul retro e comprende: *Ingresso a Gerusalemme; Ultima cena; Lavanda dei piedi; Discorso di Cristo agli apostoli; Orazione nell'orto; Cattura di Cristo; Cristo davanti ad Anna; Cristo davanti a Caifa; Cristo davanti a Pilato; Cristo davanti a Erode; Flagellazione; Pilato si lava le mani; Andata al Calvario; Crocifissione; Seppellimento di Cristo; Resurrezione*.

La forma quadrata della reliquia, visibile quando si aprivano gli sportelli della faccia anteriore, ha determinato l'insolita sagoma del reliquiario, che è spesso accostata alla facciata del Duomo di Orvieto, ma ricorda anche il trono della *Maestà* di Simone Martini (LEONE DE CASTRIS 1995, p. 171).

Il fragile manufatto è stato restaurato all'inizio degli anni Novanta del Novecento; mostrano danni soprattutto gli smalti sugli sportelli, sollecitati dalle continue aperture e chiusure per le ostensioni; alcune statuette sono di restauro (cfr. BASILE, FIORENTINO 1992; 2001).

Numerosi documenti permettono di seguire lo svolgimento dei lavori: Ugolino di Vieri è menzionato per la prima volta in relazione all'esecuzione del reliquiario nell'aprile 1337. L'opera fu completata entro il 1338, ma il costo eccezionale fece sì che l'ultimo pagamento al maestro fosse versato solo nel dicembre 1339 (cfr. FRENI 2000, pp. 117-118, 142-146). La rapidità dei lavori si spiega solo con la collaborazione fra più artisti, peraltro dichiarata dall'iscrizione («maestro Ugolino e soci orafi»).

Gli studiosi hanno tentato distinzioni di mani, con risultati discordanti. Nella varietà di posizioni, tre contributi sembrano decisivi: 1. la mano che

ha inciso le *Storie della Passione* è la stessa che ha realizzato gli smalti del calice di San Silvestro (6.S.1), firmato da Guidino di Guido (GUIDA DI DARIO 1967); 2. l'esecuzione di tutti, o quasi, gli smalti narrativi va assegnata ad un solo maestro, identificabile con Guidino di Guido, ammesso che la firma sul calice possa essere intesa come attestazione di autografia (CIONI 1994b; 1998, pp. 469-619); 3. gli scarti di stile rilevati tra *Storie del Corporale* e *Storie della Passione* si spiegano come scarti 'retorici', tra un livello 'umile' per il racconto di eventi recenti ed uno 'tragico' per le storie evangeliche (CALDERONI MASETTI 1992; 1994). Su queste basi, la dipendenza riconosciuta, per l'uno o l'altro dei maestri evocati, da prototipi duccheschi, martiniani o lorenzettiani è rivelatrice del modo di procedere dello smaltista e dei rapporti fra pittura e oreficeria dopo Giotto: l'orafo ha adottato le storiette della *Maestà* di Duccio come modello iconografico, ricorrendo tuttavia anche a modelli dei Lorenzetti o di Simone, più efficaci nella resa delle passioni, nella rappresentazione dello spazio e delle folle.

Le statuette non mostrano nessun rapporto di stile con gli smalti: come vide Carli, andranno «annoverate fra i più significativi esiti nel panorama della plastica senese al seguito di Giovanni Pisano» (LEONE DE CASTRIS 1995, p. 170; cfr. CARLI 1968; di parere diverso CIONI 1994b; 1998).

Il dibattito sullo stile ha lasciato in ombra altre questioni, in particolare quelle relative all'iconografia e alla committenza, su cui sono intervenuti di recente Harding e Freni (HARDING 1990; FRENI 2000). Quest'ultimo ha individuato la fonte del ciclo del Corporale e ha proposto di vedere nel reliquiario uno strumento di propaganda voluto dal vescovo Tramo Monaldeschi, il cui fratello Manno era, all'epoca della commissione, signore di fatto di Orvieto. Resta da valutare l'eventuale ruolo giocato dagli altri personaggi menzionati dall'iscrizione; si attende inoltre una lettura che tenga conto anche delle immagini non narrative.

Iscrizioni

La memoria dell'artista, integrata a quella dei committenti, è inserita in un listello fortemente inclinato che corre attorno alla base del reliquiario, immediatamente al di sotto della fascia che reca gli stemmi, così da disporsi su quattro sezioni, due brevi e due molto lunghe, in cui la scritta viene interrotta dall'intersezione con il corpo verticale del reliquiario. Le lettere sono

realizzate in smalto blu traslucido su fondo dorato; i *signa crucis* (all'inizio del testo e prima del ricordo degli artefici), i segni d'interpunzione e il tralcio finale stilizzato entro tre punti sono in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato; il testo è disposto su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare, che lascia un minimo e uguale spazio al di sopra e al di sotto. La spaziatura è equilibrata, serrata tra le lettere; le singole parole sono separate da un semplice punto medio circolare. L'impaginazione è studiata con cura, articolando il testo sulla base delle sezioni di spazio e delle cesure create dalle intersezioni.

La scrittura è un'elegante maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, ove il notevole spessore dei tratti verticali contrasta con i sottili fregghi obliqui, e con i tratti esornativi sinuosi alla base delle aste; sono assenti nessi e legature. Abbreviazioni: per troncamento, con tratto obliquo ondulato che attraversa il corpo della lettera *D* (*dominus*); con nota tironiana per *et*.

Si segnalano: *B* e *R* con occhiello superiore a volta separato dalla sezione inferiore; *C* ed *E* strette e chiuse da tratto curvo; *D* capitale; *F* con tratto verticale che chiude il braccio e il tratto medio; *H* minuscola; *U* in forma di *V* capitale angolare, con pareggiamento inferiore ondulato e a volte mancata convergenza dei due tratti.

L'iscrizione è integra.

A fronte della padronanza grafica rivelata da impaginazione ed esecuzione, si notano vari volgarismi: *tempore* per *tempore*, fenomeno di alternanza ortografica, *aurificies* per *aurifices* (la generalizzazione del digramma *ci/gi* anche davanti a vocale è uso grafico proprio del volgare), il volgarismo fonetico *canoneci* per *canonici*, il volgarismo lessicale *Urbetanus/Urbetani*. Vi è anche un errore di concordanza: *archipresbiteri* per *archipresbiter*.

Esame da riproduzione fotografica

TOESCA 1951, pp. 590-592, 894-897; SANTI 1955; BINI 1964; CARLI 1964; DAL POGGETTO 1965; CARLI 1965, pp. 123-142; GUIDA DI DARIO 1967; CARLI 1968; GAUTHIER 1972, *scheda n. 173*, pp. 217-223; LEONE DE CASTRIS 1980a; HUECK 1982a; HARDING 1990; BASILE 1992; BASILE, FIORENTINO 1992; CALDERONI MASETTI 1992; CALDERONI MASETTI 1994; CIONI 1994b; LEONE DE CASTRIS 1995; CANTELLI 1996a, pp. 18, 21-23; CIONI 1998, pp. 469-619; FRENI 2000; LEONE DE CASTRIS 2000; BASILE, FIORENTINO 2001; RICCETTI 2004, pp. 536-537; DIETL 2009, II, *scheda n. A417*, pp. 1131-1134.



1. a. UGOLINO DI VIERI «E SOCI ORAFI», reliquiario del Corporale di Bolsena (*recto*). Orvieto (Terni), Cattedrale, Cappella del Corporale.



1. b. UGOLINO DI VIERI «E SOCI ORAFI», reliquiario del Corporale di Bolsena (*verso*). Orvieto (Terni), Cattedrale, Cappella del Corporale.



2. a-h. UGOLINO DI VIERI «E SOCI ORAFI», reliquiario del Corporale di Bolsena, particolari dell'iscrizione contenente la sottoscrizione degli artisti. Orvieto (Terni), Cattedrale, Cappella del Corporale.

6.P.

GUIDINO DI GUIDO documentato dal 1324 al 1346

I documenti noti riguardanti Guidino di Guido sono due: nel 1324, quando risulta risiedere nel Popolo di San Maurizio a Siena, dichiara di aver ricevuto a nome di Piera di Nicoluccio la dote che le spettava (MACHETTI 1929, p. 16); nel 1346 il monastero vallombrosano di Passignano presso Firenze gli affida un calice d'argento perché egli ne ricavi uno nuovo (GUIDOTTI 1988, p. 163, nota 32).

Che fosse noto anche oltre i confini dello stato senese è provato inoltre dalle notizie di due calici con patena da lui firmati, in Santa Reparata a Firenze (6.S.2) e in San Domenico a Perugia (6.S.3). Perdute queste opere, la conoscenza del suo stile si fonda sul calice firmato proveniente dalla chiesa di San Silvestro a Sacco (Salerno), oggi depositato al Museo Diocesano di Vallo della Lucania (6.S.1). Guida di Dario, che lo ha pubblicato, ha sottolineato la vicinanza stilistica degli smalti a quelli con *Storie della Passione* sulla faccia posteriore del reliquiario del Corporale del Duomo di Orvieto, firmato da Ugolino di Vieri «e soci orafi» nel 1338 (5.S.3.1), e ha supposto che Guidino fosse tra i soci di Ugolino di Vieri (GUIDA DI DARIO 1967). Cioni ha ripreso e modificato l'ipotesi, attribuendo a Guidino la decorazione a smalto di entrambe le facce del reliquiario, ammesso che lo smaltista del calice di Sacco sia effettivamente Guidino, che lo firma; ha inoltre accolto la proposta di Leone de Castris di assegnare a Guidino un medaglione smaltato con la *Resurrezione* del Museo della Biblioteca Apostolica Vaticana, che sarebbe opera precoce (LEONE DE CASTRIS 1984, p. 546), e ha riferito alla sua bottega il calice di Rinaldo Malavolti (Milano, Civico Museo d'Arti applicate), che costituirebbe la testimonianza di una produzione seriale della bottega (CIONI 1998, pp. 493, 553-618).

MACHETTI 1929, p. 16; GUIDA DI DARIO 1967; LEONE DE CASTRIS 1984, p. 546; CIONI 1998, pp. 493, 553-618; PIERGUIDI 2009.

6.S.1

GUIDINO DI GUIDO

Calice da San Silvestro a Sacco

Vallo della Lucania (Salerno), Museo Diocesano
secondo quarto del XIV secolo

✠ *Guidlino Gullidi de // Senis m//e feci // //*

Il calice, proveniente dalla chiesa di San Silvestro a Sacco, è stato rimaneggiato in epoca barocca, quando fu sostituita la coppa e un rocchetto ornato da racemi incisi fu inserito sotto il nodo.

Eseguito in argento sbalzato, cesellato, parzialmente dorato e arricchito da smalti traslucidi su argento, poggia su un piede esagonale dal profilo mistilineo, il cui spessore è ornato da una cornice perlinata. Sul piede sono inseriti sei medaglioni esalobi in smalto traslucido, cui corrispondono sul collo altrettante placchette trilobe rovesciate con uccelli rapaci; gli spazi di risulta sono riempiti da foglie a sbalzo. Nei medaglioni esalobi: il *Crocifisso* tra la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti; *San Silvestro*; *San Pietro*; *San Paolo*. A queste figure corrispondono quelle dei sei smalti circolari inseriti nei chiodi del nodo, rivestito da foglie sbalzate: fra i santi (tra i quali un diacono) e sante (una delle quali tiene una croce), si riconoscono *Pietro* e *Bartolomeo*. I due rocchetti trecenteschi del fusto sono rivestiti di formelle smaltate con rapaci sotto archi trilobi. Il programma iconografico porta a ritenere che il calice fosse destinato *ab origine* alla chiesa di San Silvestro.

Gli smalti sono della stessa mano di quelli del reliquiario del Corporale (GUIDA DI DARIO 1967; CIONI 1998, pp. 493, 553-618, cfr. 5.S.3.1). Quanto al rapporto cronologico fra le due opere, Guida di Dario e D'Aniello ritengono il calice successivo; Leone de Castris pensa piuttosto agli inizi del quarto decennio del secolo (LEONE DE CASTRIS 1984). Il calice non sembrerebbe lontano, per tipologia e stile delle figure, da quelli di Pietro da Sassoferato (New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 1341 ca) e di Pietro di Giovanni da Rieti (Città del Vaticano, Reverendo Capitolo di San Pietro, Museo del Tesoro, fra il 1335-1340), che Cioni assegna alla tarda attività della bottega di Tondino di Guerrino (CIONI 1998, pp. 335-360, cfr. 4.P): la data posteriore sarebbe dunque preferibile.

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita in cinque dei sei lati del rocchetto che raccorda il piede del calice al fusto, entro due cornici modanate; il lato rimasto anepigrafo è stato riempito con un racemo stilizzato. Le lettere e i segni d'interpunzione sono eseguiti in smalto traslucido blu; il *signum crucis* iniziale e il punto dopo *Guidi* sono in smalto opaco rosso su fondo dorato. L'impaginazione appare squilibrata per la quasi totale mancanza di coincidenza fra parole o sintagmi e sezioni.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e segnato da due incisioni, superiore e inferiore; quella superiore, sottile, è riempita di smalto blu, quella inferiore è un'ampia fascia a sezioni alternate in smalto rosso e blu (la stessa alternanza che troviamo negli *interpuncta*). Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo abbastanza regolare, che lascia un minimo margine inferiore e uno spazio doppio al di sopra dell'iscrizione; la spaziatura non è sempre regolare tra le lettere, mentre le parole e i sintagmi (*de Senis; me feci*) sono separati da un punto medio circolare, apposto anche alla fine dell'iscrizione.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di nessi, legature e abbreviazioni.

Le lettere sono caratterizzate da una spiccata alternanza tra tratti larghi (verticali) e sottili (orizzontali e obliqui) e da una certa oscillazione morfologica; si segnalano: *D* onciale con tratto superiore a volte parallelo al rigo, a volte inclinato sopra il rigo; *G* con curva superiore aperta e terminante a svolazzo; *N* minuscola con secondo tratto arrotondato e sinuoso; *U* in forma di *V* capitale angolare, con i tratti uniti da un pareggiamento inferiore.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in latino, ma con volgarismi: si vedano *Guidino* e *feci*, come nei calici di Andrea di Petruccio (13.S.2) e Nicolò di Treguanuccio di Lippo (29.S.1).

Esame da riproduzione fotografica

GUIDA DI DARIO 1967; LEONE DE CASTRIS 1984, p. 546; D'ANIELLO 1986; CIONI 1998, pp. 493, 553-618; DIETL 2009, III, *scheda n. A766*, pp. 1718-1719.



1. GUIDINO DI GUIDO, calice. Vallo della Lucania (Salerno), Museo Diocesano.



2. a-e. GUIDINO DI GUIDO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Vallo della Lucania (Salerno), Museo Diocesano.

6.S.2

GUIDINO DI GUIDO

Calice con patena (opera perduta)
già Perugia, San Domenico
secondo quarto del XIV secolo

Iscrizione perduta

Iste calicem me feci Guidino Guidi orafu

Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, c. 78v

L'inventario della sacrestia della chiesa di San Domenico a Perugia, del 1458, menziona «unum alium calicem de argento deauratum cum patena simili, habens in medio ymaginem beati Petri in exmalto, habens pedem ornatum variis exmaltis, sub pomo cuius est talis scriptura, videlicet ISTE. CALICEM. ME. FECL. GVIDINO. GVIDI. ORAFO. Et ponderis duarum librarum et trium unciarum» (ROSSI 1872, p. 75). Il calice viene nuovamente descritto nell'inventario del 1463: «Item alius calix de argento deauratus cum patena simili, habente in medio ymaginem beati Petri in exmalto, habens pedem ornatum variis exmaltis sub cuius pomo est talis scriptura: ISTE. CALICEM. ME. FECE. GVIDINO. GVIDI. ORAFO. Et est ponderis duarum librarum et trium unciarum». Nell'inventario del 1430 il codice non sembra essere descritto: l'unico calice presente con patena che reca l'immagine di San Pietro è notevolmente più piccolo: «calix parvus de argento auratus smaltatus cum figuris cum patena cum sancto Petro, ponderis unius libre et decem unciarum vel novem» (Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, cc. 78v, 103r, 3v). Il peso corrisponde all'incirca a quello dei due calici con patene firmati da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi menzionati nello stesso inventario, di cui si conservano le patene (4.S.2-3).

Il pezzo è prova del persistente successo degli orafi e smaltatori senesi in Umbria, dove sembrano dominare il mercato fino all'avanzato Trecento.

L'iscrizione era probabilmente disposta su un rocchetto tra piede e fusto, eseguita in smalto con una scrittura maiuscola gotica (DIETL 2009, III, *scheda n. A455*, p. 1196).

Il testo è trascritto nei due inventari con una variante (*feci/fece*); la lingua sembra essere un latino estremamente scorretto e fortemente volgarizzato. Per la scelta di stampare a testo *feci*, secondo l'inventario del 1458 (il *fece* di quello del 1463 pare una facile normalizzazione), si vedano le schede 6.S.1 (calice dello stesso Guidino di Guido), 13.S.2, 29.S.1.

ROSSI 1872, p. 75; CIONI 1998, p. 610, nota 90; SANTANICCHIA 2006, pp. 384, 399; DIETL 2009, III, scheda n. A455, pp. 1195-1196.

6.S.3

GUIDINO DI GUIDO

Calice con patena (opera perduta)
già Firenze, Cattedrale di Santa Reparata, sacrestia
secondo quarto del XIV secolo

Iscrizione perduta

Testo non trådito

Un calice in argento dorato, ornato da dodici smalti e accompagnato da una patena con la *Resurrezione di Cristo*, firmato da Guidino di Guido, è registrato nell'inventario, redatto nel 1418, dei beni della Cattedrale di Santa Reparata, poi di Santa Maria del Fiore, a Firenze (l'inventario, preziosissima fonte anche per la storia della Biblioteca del Duomo di Firenze, è conservato presso l'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, I.3.10, ed è stato parzialmente edito nella sezione relativa al corredo librario, cfr. TACCONI 1997, pp. 71-72 e fig. 5; 2005, pp. 16-22). Il pezzo fu segnalato da Labarte e poi da Machetti sulla base di una notizia riportata negli Spogli Strozzi.

LABARTE 1864, II, p. 499; MACHETTI 1929, p. 16; TACCONI 1997; CIONI 1998, p. 610, nota 90; TACCONI 2005.

7.P.

TOMEIO DI MINO secondo terzo del XIV secolo?

Ettore Romagnoli, Gaetano Milanese e Francesco Brogi danno notizia di un calice custodito nella prepositura di San Pietro apostolo a Trequanda, sottoscritto da un Tomeo Lanini o Mini da Siena; il pezzo pare irreperibile, ma un Michele di ser Meo di Mino, orafo, compare nel Libro delle Arti alle Riformazioni nel 1363 (MACHETTI 1929, p. 40). Secondo Romagnoli il fatto che il nome di Tomeo di Mino non compaia nella matricola dell'Arte del 1362 indicherebbe che a quella data l'orafo era già morto.

Cioni suggerisce che le trascrizioni dei tre eruditi ottocenteschi possano essere frutto di una lettura erronea di una sottoscrizione dell'orafo Tommaso di Vannino, documentato dal 1378 al 1427 (CIONI 2008, pp. 530, 537, nota 47, cfr. 27.P.). L'esame dei caratteri delle sottoscrizioni conservate mostra che un tale equivoco non sarebbe stato impossibile, specialmente se si accettasse come fedele la trascrizione di Brogi (cfr. BROGI [1862] 1897, p. 612, cfr. 7.S.1); questa interpretazione avrebbe inoltre il vantaggio di riferire il manufatto ad un maestro noto dai documenti. Tuttavia, stando almeno alla documentazione edita, non mancano casi di orafi senesi noti solo grazie alle firme. Appare inoltre poco probabile che tutti e tre gli studiosi abbiano trascritto il nome in modo errato. Infine, le tre sottoscrizioni certe di Tommaso di Vannino sono in volgare. Senza escludere la possibilità di un errore, pare dunque più prudente prestare fede alla competenza paleografica di Milanese e Romagnoli.

ROMAGNOLI (1835 ca) 1976, III, pp. 200/1-5; BROGI (1862) 1897, p. 612; MILANESI *Miscellanea*, c. 35r; MACHETTI 1929, p. 40; CIONI 2008, pp. 530, 537, nota 47.

7.S.1

TOMEIO DI MINO

Piede di calice (opera perduta?)

già Trequanda (Siena), prepositura di San Pietro apostolo
metà del XIV secolo?

Iscrizioni perdute

Tomeo Mini de Senis me fecit

ROMAGNOLI (1835 ca) 1976, III, p. 200/1; MILANESI *Miscellanea*, c. 35r

Lanini per Mini BROGI (1862) 1897, p. 612 | *te per me* BROGI (1862) 1897, p. 612

Si riporta la trascrizione di Romagnoli (che per primo segnalò l'opera), confermata da Milanesi. Non priva di errori appare la trascrizione, più tarda, di Brogi, che trascrive *te fecit*, evidentemente confondendo la *M* gotica (la scrittura è definita da Romagnoli «gotico carattere»), con una *T* con gli apici della traversa prolungati fino al rigo inferiore (come nel caso delle sottoscrizioni di fra Giacomo di Tondo, cfr. 24.S.1-2).

Altri testi

+7?+ *del Percena e Giovanni di Socino*

ROMAGNOLI (1835 ca) 1976, III, p. 200/1

Sul «bordo superiore» del calice, sovrapposta all'iscrizione precedente, Romagnoli segnala un'altra scritta, che non riesce a leggere nella sezione iniziale.

*In due bordi che sono alla metà
del piede leggesi in Gotico Carat-
te la seguente iscrizione, la cui
prima parola non intesi. AAAA
PAR: essa sembrami doverli leggere
Fef & per quanto mi dice l'ulti-
ma AACIT fecit.*

Sulla base della trascrizione imitativa offerta da Romagnoli si potrebbero leggere le prime quattro lettere come *FEFI*, la *I* con un segno abbreviativo: potrebbe dunque trattarsi dell'abbreviazione per *fecerunt fieri*. Inoltre, ma con ancor meno sicurezza, si potrebbe ipotizzare che le successive tre lettere, prima parte del nome del primo committente, siano da interpretare, sulla base di quanto segue, di nuovo come *Percena*: in questo modo il nome del committente risulterebbe essere *Percena del Percena* (a titolo d'esempio ricordiamo un Pepone da Percena, notaio nel 1333 [REPETTI, IV, 1841, p. 98]; Percena è un comune della Val d'Ombrone, ma il toponimo potrebbe essere stato impiegato anche come antroponimo, come in effetti sembrerebbe suggerire in questo caso l'espressione *del Percena* anziché *di Percena*). Lascia comunque perplessi il dettato volgare dell'iscrizione (soprattutto in confronto alla riga seguente).

Nella prepositura di San Pietro apostolo a Trequanda Ettore Romagnoli, Gaetano Milanese e Francesco Brogi videro un piede di calice riadattato a base di ostensorio. A pianta esagonale, dorato, il calice era ornato sul piede da sei placchette in smalto traslucido dal fondo blu, raffiguranti altrettanti busti di santi entro archeggiature gotiche; la superficie era riccamente ornata a sbalzo. Cinque santi a mezzo busto apparivano negli smalti collocati sui chiodi del nodo, anch'esso lavorato a sbalzo; il sesto mostrava un leone rampante, forse lo stemma di un donatore. I rocchetti del fusto erano decorati da rombi entro quadrati, in rosso, turchino e bianco. Tale indicazione sembra alludere a smalti opachi su rame: il calice non potrebbe allora essere datato troppo presto nel corso del XIV secolo.

«Alla metà del piede», cioè, probabilmente, a metà del fusto, si trovavano «due bordi» sovrapposti, recanti il primo l'iscrizione con il nome dei donatori, il secondo la sottoscrizione dell'orafo, ambedue in «lettere gotiche». Il primo dei due testi era già parzialmente illeggibile: dopo una prima parola non decifrata, si leggeva: «del Percena e Giovanni di Socino». Romagnoli precisa che la famiglia Socini o Sozzini possedeva molti beni a Trequanda e aveva il patronato di una cappella nella prepositura; sempre secondo Romagnoli, Giovanni di Socino, ricco mercante, ricoprì la suprema magistratura del Comune di Siena nei mesi di settembre e ottobre 1361. Tale data può fornire un pur labile appiglio per la cronologia del calice.

Una ricerca condotta fra gli arredi sacri della chiesa di Trequanda non ha permesso di ritrovare il manufatto.

ROMAGNOLI (1835 ca) 1976, III, pp. 200/1-5; MILANESI *Miscellanea*, c. 35r; BROGI 1897, p. 612; CIONI 2008, pp. 530, 537, nota 47.

8.P.

PIETRO DI NADDINO
ante 1360

Pietro di Naddino è noto solo grazie alla menzione della sua sottoscrizione su un calice d'argento registrato nell'inventario della chiesa di Sant'Agostino a Siena, redatto nel 1360; benché, stando alla trascrizione, l'orafo non indicasse la sua origine nella sottoscrizione, si può assumere che si tratti di un senese: mentre l'attività di orafi senesi per territori anche distanti dalla città è largamente attestata, non sono noti casi in cui sia avvenuto l'inverso.

BUTZEK 1985, p. 239.

8.S.1

PIETRO DI NADDINO

Calice (opera perduta)
già Siena, Sant'Agostino, Tesoro
ante 1360

Iscrizione perduta
Petrus Naddini me fecit

Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 1r (BUTZEK 1985, p. 239)

Il calice, perduto, è menzionato nell'inventario del 1360 del Tesoro della chiesa di Sant'Agostino in Siena (Roma, Archivio generale dell'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino, Ms. Aa [o. Nr], c. 3v), al n. 6, e più diffusamente descritto al n. 9 dell'inventario del 13 settembre 1491 (Siena, Archivio arcivescovile, 3557, c. 1r): «Item un calice d'ariento smaltato circha el nodo, con l'arme de' Forteguerrri e Belanti, scripto sotto il nodo: Petrus Naddini me fecit». Il passo è stato reso noto da Butzek assieme al resto dell'inventario, che contiene numerose notizie di grande interesse sull'oreficeria senese del primo Trecento, per esempio sulla committenza, come in questo caso. La precisazione che il pezzo era smaltato «circha el nodo» lascia sospettare che il piede fosse privo di medaglioni a smalto (e, forse, ornato semplicemente con un decoro inciso).

Dietl suggerisce che l'iscrizione, smaltata, in maiuscola gotica, corresse su una linea attorno al nodo (DIETL 2009, III, *scheda n. A688*, p. 1596); è tuttavia più verosimile, sulla base delle opere conservate e anche della formulazione «scripto sotto il nodo», che la firma si disponesse sul rocchetto che raccordava il piede al fusto.

BUTZEK 1985, p. 239; DIETL 2009, III, *scheda n. A688*, p. 1596.

9.P.

GIACOMO DI GUERRINO documentato dal 1348 al 1362

Documentato dal 1348 al 1362, Giacomo di Guerrino morì prima del 1376, quando la moglie Bartolomea risulta vedova; ella riscuote allora il pagamento di un calice che l'Opera del Duomo di Siena aveva commissionato a suo zio Giacomo di Tondino (14.P.).

Come il padre Guerrino di Tondo, i cui beni sono elencati nell'estimo del 1318 (CIONI 2010b, pp. 169-175), e come il fratello Tondino di Guerrino, uno dei maggiori orafi del primo Trecento senese (4.P.), Giacomo di Guerrino abitava nella parrocchia di Sant'Angelo al Montone, dove anche Bartolomea risiede nel 1384.

Non è nota la data di nascita dell'orafo, probabilmente più giovane del fratello, anche se nel 1348 doveva essere un uomo maturo, dato che si sposava per la seconda volta; nel 1349 riceveva la considerevole somma di 34 fiorini d'oro per una croce, segno che era già un maestro affermato. Nel 1361 è eletto capitano del Popolo; nel 1362 è uno dei consiglieri dell'Operaio del Duomo e compare nella lista degli orafi del registro contenente la matricola di tutte le Arti della città di Siena (CIONI 1996, p. 69; 1998, pp. 626-627; 2010b, pp. 154-155, 179-188). Un documento del 1351 pubblicato di recente ha definitivamente provato non solo le relazioni di parentela tra i membri della famiglia dei Tondi, ma anche il fatto che, come si sospettava da tempo sulla base di vari indizi, Giacomo di Guerrino tenne a lungo bottega assieme al nipote Giacomo di Tondino (CIONI 2010b). Gli elementi desumibili dall'osservazione delle opere confermano la continuità di bottega fra Tondino di Guerrino, Giacomo di Guerrino e Giacomo di Tondino (CIONI 1996; 1998, pp. 624-706; 2010b).

Di Giacomo di Guerrino restano due opere firmate, il calice di Chicago (9.S.1) e il busto reliquiario di santa Felicità a Montefiascone (9.S.2). Un secondo busto, con le reliquie di san Flaviano, conservato nella stessa chiesa, gli è stato convincentemente attribuito (CIONI 1996; 1998, pp. 668-671). È perduto un calice firmato con patena, descritto nell'inventario del 1458 della sacrestia di San Domenico a Perugia (9.S.3). Le tre opere superstiti sembrano databili, su basi stilistiche, attorno al 1340-1345 (CIONI 1996; 1998).

Il caso di Giacomo di Guerrino è istruttivo per più ragioni: presenta l'attività di uno stesso maestro in due settori diversi, la lavorazione a sbalzo di un busto reliquiario e la fabbricazione di un calice smaltato, e permette di osservare le pratiche di bottega in seno a una famiglia di orafi, nell'arco di oltre mezzo secolo. Di particolare rilievo è il fatto che lo stesso marchio *IA* – per *Iacobus* – compaia sia sul reliquiario di santa Felicità, di Giacomo di Guerrino, sia sul reliquiario della mano di Santa Lucia, nel Tesoro della Cattedrale di Toledo, firmato da Giacomo di Tondino e Andrea di Petruccio (CIONI 1996; TABURET-DELAHAYE 1996; CIONI 1998, pp. 656-666; cfr. 14.S.1). Il punzone fu evidentemente trasmesso dallo zio al nipote; e il documento del 1376 in cui Bartolomea è pagata per un calice eseguito da Giacomo di Tondino conferma questa continuità di bottega, attestata per la prima volta nel documento del 1351 pubblicato e studiato da Elisabetta Cioni (2010b). Se non si conoscono altri punzoni senesi di data così alta, e se l'uso del marchio non era imposto ancora dall'Arte a Siena, la pratica del punzone è attestata per altre città toscane, Firenze in particolare, già negli anni Trenta (CAPITANIO 2000a).

La complessità delle notizie riferibili alla famiglia, con la ripetizione dei nomi e la continuità della bottega, ha fuorviato Dietl, che confonde Giacomo di Tondino con lo zio, Giacomo di Guerrino (DIETL 2009, III, *scheda n. A740*, pp. 1673-1674).

CIONI 1996; TABURET-DELAHAYE 1996; CIONI 1998, pp. 624-706; CAPITANIO 2000a; PARTSCH 2007a; DIETL 2009, III, *scheda n. A740*, pp. 1673-1674; CIONI 2010a, *scheda n. F.13*, pp. 462-463; CIONI 2010b.

9.S.1

GIACOMO DI GUERRINO

Calice

Chicago, Loyola University Museum of Art, Martin D'Arcy Collection
quinto decennio del XIV secolo

✠ *Iach//obus G//uerri//ni de S//enis m//e fecit //*

ss. 2-3. *Gerrini* DIETL 2009, II, scheda n. A159, p. 748

Il calice, in rame e argento dorato, ornato di smalti traslucidi, poggia su un piede esagono dall'andamento mistilineo, fissato a una piattaforma dallo stesso profilo, ornata da una cornice dentellata. Sul piede sono inseriti sei medaglioni esalobi in smalto traslucido, racchiusi da cornici cesellate ornate da piccole borchie, cui corrispondono, sul collo del piede, smalti triangolari con ornamentazione fogliacea, serrati dalle stesse cornici. Nelle punte che separano i lobi sono inserite imitazioni di smalti *de plique* (TABURET-DELAHAYE 1994, pp. 336-337). Il fusto s'innesta sul piede con un rocchetto arricchito da cornici dentellate, ed è ornato nei rocchetti da smalti con uccelli rapaci sotto archi trilobi. Il nodo, decorato da foglie d'acanto sbalzate, presenta sei smalti esalobi sui chiodi. Coppa e sottocoppa non sono originari. Il calice presenta, nello spessore della base, l'iscrizione: *In memory of Edward J. Garvan*, probabilmente un'aggiunta otto o novecentesca.

La struttura e le soluzioni decorative del calice lo avvicinano a quelli di Pietro da Sassoferato (New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, databile al 1341-1342) e dell'abate Pietro di Giovanni da Rieti (Città del Vaticano, Reverendo Capitolo di San Pietro, Museo del Tesoro, ca 1335-1340), riferiti alla bottega di Tondino di Guerrino (4.P.), fratello di Giacomo di Guerrino (CIONI 1998, pp. 335-360; per il calice di New York anche DRAKE BOEHM 1999).

Il programma iconografico è originale, di chiara impronta agostiniana e centrato sul sacrificio redentore della Passione. Nelle formelle della base compaiono l'*Agnello immolato sull'altare* tra la *Vergine* genuflessa e il *San Giovanni Battista*, raffigurato accanto a un albero alla cui base è infissa una scure (*Mt* 3, 10; *Lc* 3, 9); sul medaglione diametralmente opposto all'*Agnello*

il *Cristo risorto* esce dal sepolcro; alla sua sinistra compare la *Pentecoste*, alla sua destra il *Cristo benedicente*, con il libro aperto, entro una mandorla sorretta da angeli: dunque il Cristo della seconda venuta, piuttosto che quello dell'Ascensione (come ritiene CIONI 1998, p. 638). Sul nodo, il *Crocifisso* appare sopra il *Risorto*, fra la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti; proseguendo appaiono i santi *Pietro*, *Agostino* e *Paolo*.

Gli smalti sono caratterizzati, da una parte, da una significativa fedeltà alle invenzioni figurative messe a punto nella bottega di Tondino di Guerrino, dall'altra, da una chiara apertura alle suggestioni della pittura contemporanea. In particolare, Giacomo di Guerrino sembra aver assimilato la lezione delle opere di Lippo Vanni databili verso il 1340-1345 (CIONI 1996; 1998, pp. 624-648). Dalla combinazione di questi stimoli, Giacomo trae un'eguale maestria nell'articolare lo spazio (*Pentecoste*) e nell'accentuare l'espressività delle figure (*Agnello immolato*). Sia i caratteri strutturali, sia quelli figurativi suggeriscono dunque una datazione verso l'inizio del quinto decennio.

Iscrizioni

La sottoscrizione è disposta sui sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, fra due cornici, di cui quella inferiore è dentellata. Le lettere e i segni d'interpunzione sono eseguiti in smalto scuro su fondo dorato; il *signum crucis* è in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e segnato da una rigatura rossa, sopra e sotto il testo. L'iscrizione è allineata in *scriptio continua* su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo che appare irregolare per via della cornice dentellata; un minimo spazio è lasciato sopra e sotto il rigo; la spaziatura tra le lettere è serrata e regolare; sono inseriti due segni d'interpunzione in forma di punto medio circolare, dopo il nome e il patronimico, presumibilmente allo scopo di conferire loro maggior evidenza.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di nessi, legature e abbreviazioni.

Si segnalano le lettere: *A* con primo tratto arrotondato e sinuoso; *C*, *E*, ed *F* chiuse da un tratto sottile; *D* onciale con tratto superiore orizzontale; *H* minuscola; *N* con secondo tratto arrotondato; *U* in forma di *V* capitale con i tratti lievemente arrotondati e un breve pareggiamento inferiore alla base.

L'iscrizione è integra.

Esame da riproduzione fotografica

ROWE 1970, *scheda n. 16*; ROWE 1979, *scheda n. 31*; VARRICCHIO 1993, pp. 17-18; CIONI 1996, pp. 56-62; CIONI 1998, pp. 630-648; DIETL 2009, II, *scheda n. A159*, pp. 747-748.



1. GIACOMO DI GUERRINO, calice. Chicago, Loyola University Museum of Art, Martin D'Arcy Collection.



2. a, b. GIACOMO DI GUERRINO, calice, particolari del piede. Chicago, Loyola University Museum of Art, Martin D'Arcy Collection.



3. a-f. GIACOMO DI GUERRINO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Chicago, Loyola University Museum of Art, Martin D'Arcy Collection.

9.S.2

GIACOMO DI GUERRINO

Busto reliquiario di santa Felicità

Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita
quinto decennio del XIV secolo

Iacobus Guerrini de Senis me fecit

Altri testi

Hic e(st) câput s(an)c(t)e Felic<i>tatis ma(r)tiris

Il busto contiene le reliquie di santa Felicità, particolarmente venerata a Montefiascone, assieme ai santi Flaviano e Margherita. La base e la corona sono seicentesche, e potrebbero essere state realizzate nel 1652, quando fu restaurato il busto di santa Margherita, conservato nella stessa chiesa e databile agli anni del pontificato di Niccolò V (1447-1455). La base primitiva poteva essere simile a quella del busto di san Flaviano, eseguito dallo stesso artefice e custodito nel medesimo luogo. I busti di Felicità, Flaviano e Margherita sono citati e descritti per la prima volta nel resoconto di una visita pastorale del 1482.

Realizzato in lamina d'argento sbalzata e parzialmente dorata, il reliquiario raffigura la santa a mezzo busto, col volto dai tratti giovanili e severi incorniciato dai capelli soffici, in parte celati sotto un velo. Poco considerato dalla critica, a partire da Toesca che lo considerava «mediocre», il reliquiario è stato rivalutato da Cioni, che ne ha messo in evidenza con finezza la qualità eccezionale. L'orafo mostra grande sensibilità per le masse, come rivela la visione tergale, dove la rotondità del capo è suggerita sotto il velo, che in realtà modella la parte posteriore del reliquiario. Anche il trattamento delle superfici mostra una particolare maestria, nella resa della morbidezza della stoffa, della soffice capigliatura, dei delicati ricami che ornano la veste e il velo. Di grande qualità sono anche gli smalti traslucidi che ornano lo scollo, placchette rettangolari che raffigurano draghi entro ovali.

La stessa chiesa conserva un busto reliquiario di san Flaviano, parzialmente trasformato nel Seicento, che Cioni ha attribuito con solidi argomenti stilistici allo stesso Giacomo di Guerrino. Entrambi i reliquiari presentano

forti somiglianze, nel costume e nelle fisionomie dei santi, con alcuni personaggi del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti (1338-1339), sì che appare plausibile per essi una datazione nei primi anni Quaranta (CIONI 1996; 1998, pp. 668-671).

Il busto presenta, su ambedue le spalle e sul velo, in alto, il punzone IA, le prime due lettere del nome *Iacobus*. Il *Breve dell'Arte degli orafi senesi*, del 1361, non prevede la punzonatura degli oggetti, anche se contiene, com'è usuale per questo genere di testi, prescrizioni sulla qualità della lega d'argento. Altrove in Toscana le disposizioni relative alla marchiatura sono invece attestate in data precoce, come a Firenze, dove il marchio di garanzia e di bottega sono imposti dall'Arte nel 1335. Il marchio di Giacomo di Guerrino è dunque il più antico noto per Siena, in un'epoca in cui il suo uso non era ancora obbligatorio (CIONI 1998, pp. 656-666; 2010b, pp. 156-158; per un'interpretazione diversa, non condivisibile, TABURET-DELAHAYE 1996, p. 135, nota 44).

Iscrizioni

Le due iscrizioni, la didascalia descrittiva (prima riga) e la sottoscrizione (seconda riga), sono collocate in una placchetta rettangolare a rilievo, decorata, fissata con sei chiodi, che rappresenta lo scollo dell'abito di santa Felicità, e per questo si presenta riccamente decorata: entro due placchette rettangolari ornate da motivi zoomorfi, il testo si dispone con lettere d'argento (forse in origine dorate), su un fondo di smalto blu, in due righe interposte a tre cornici riempite di smalto rosso, di cui la prima e l'ultima presentano un motivo decorativo a punti quadrangolari. Ogni cornice è delimitata da un sottile bordo d'argento, in origine, presumibilmente, dorato.

Entro questo ricco cromatismo, l'iscrizione, che chiaramente assume una funzione anche decorativa, è allineata su due righe orizzontali di uguale misura, secondo un andamento rettilineo non regolare che lascia un uguale spazio sopra e sotto il rigo. Nella prima riga (didascalia descrittiva), la spaziatura è regolare; le singole parole sono tutte separate da un segno d'interpunzione in forma di punto medio circolare o quadrangolare; nella seconda (sottoscrizione), il segno interpuntivo distingue il nome, il patronimico e i sintagmi *de Senis* e *me fecit* (come è frequente in sottoscrizioni di tal genere). *Signum crucis* assente.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, non regolare (leggermente maggiore nella seconda riga), tratto spesso e tratteggio goffamente contrastato, priva di legature. Un nesso: *AP (caput)*; abbreviazioni per contrazione (*sancte, martiris*) e per troncamento (*est*) con titolo piano.

Si segnalano le lettere: *A* con traversa spezzata; *C* ed *E* chiuse da un sottile tratto; *D* capitale; *F* con grosso complemento del tratto intermedio discendente fino al rigo; *H* minuscola; *I* grossa e semplice, senza apicature; *L* con apice dal tratto orizzontale fino al rigo superiore; *T* con apici discendenti fino al rigo inferiore; *U* nella forma di *V* capitale angolare, nella seconda riga con secondo tratto ripiegato verso l'interno nella sezione superiore.

L'iscrizione è integra; si notano cadute di smalto all'estremità delle due righe e nelle cornici.

Punzone: le due lettere, in maiuscola gotica, mostrano caratteristiche differenti rispetto alle iscrizioni del busto reliquiario: *I* è assottigliata al centro e si allarga nelle due estremità; *A* presenta una traversa dritta e un primo tratto concavo.

Esame da riproduzione fotografica

TOESCA 1951, p. 900, nota 127; MORTARI 1954, *scheda n. 76*, pp. 77-78; ANDALORO 1975, *scheda n. 45*, pp. 22-23; CIONI 1996; CIONI 1998, pp. 648-666; CAPITANIO 2000a; DIETL 2009, II, *scheda n. A380*, pp. 1081-1082.



1. a. GIACOMO DI GUERRINO, busto reliquiario di santa Felicità (*recto*).
Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita.



1. b. GIACOMO DI GUERRINO, busto reliquiario di santa Felicità (*verso*).
Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita.



2. GIACOMO DI GUERRINO, busto reliquiario di santa Felicita (*recto*), particolare con la didascalia descrittiva e la sottoscrizione dell'artista. Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita.



3. a, b. GIACOMO DI GUERRINO, busto reliquiario di santa Felicita, particolari con punzone IA. Montefiascone (Viterbo), Cattedrale di Santa Margherita.

9.S.3

GIACOMO DI GUERRINO

Calice con patena (opera perduta)
già Perugia, San Domenico, sacrestia
secondo terzo del XIV secolo

Iscrizione perduta

Iacobi Guerrini de Senis me fecit

Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59,
c. 79r

L'inventario della sacrestia della chiesa di San Domenico a Perugia, del 1458, menziona «unum alium calicem de argento deauratum cum patena simili, habens in medium unum Angelum in exmalto, habens pedem variis exmaltis ornatum cum hac scriptura: . IACOBI . GVERRINI . DE . SENIS . ME . FECIT. Est ponderis unius libre et octo unciarum». Nell'inventario del 1430 il calice non è descritto, mentre è menzionato in termini pressoché identici in quello del 1463: «Item calix alius de argento deauratus cum patena simili habente in medio unum Angelum in exmalto, habens pedem variis exmaltis ornatum cum hac scriptura: IACOBI . GVERRINI . DE . SENIS . ME . FECIT. Et est ponderis unius libre et octo unciarum» (Perugia, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, San Domenico 59, cc. 79r, 103v).

È plausibile che la firma fosse disposta sui sei lati del rocchetto di giunzione tra il piede e il fusto, eseguita in smalto con una scrittura maiuscola gotica (DIETL 2009, III, *scheda n. A458*, p. 1197).

Per quanto riguarda il testo della sottoscrizione, si segnala il genitivo *Iacobi* in luogo del nominativo.

ROSSI 1872, p. 76; MILANESI, *Orafi*, c. 28r; CIONI 1996, p. 71, nota 22; CIONI 1998, pp. 630-631, nota 21; DIETL 2009, III, *scheda n. A458*, pp. 1197-1198.

10.P.

LUCA

attivo nel 1347

La cornice di un'anconetta reliquiario *double face* del Cleveland Museum of Art (inv. 1978.26) reca sulla base, sia sul *recto* che sul *verso*, la sottoscrizione: *Lucas me fecit* (10.S.1). Wixom, che ha pubblicato l'oggetto, ha suggerito che l'iscrizione indicasse nell'Evangelista Luca l'autore delle due perdute immagini che occupavano il centro della cornice, e che avrebbero dunque raffigurato la *Madonna col Bambino* (WIXOM 1979, pp. 128-132, 150; così anche PREISING 1995-1997): numerose raffigurazioni della *Madonna col Bambino* furono in effetti attribuite a san Luca nel corso del Medioevo e, nel XV secolo, l'iconografia di san Luca pittore è ricorrente (cfr. BACCI 1998).

La sottoscrizione si riferisce tuttavia più probabilmente all'artefice del manufatto. Leone de Castris ipotizzava che potesse trattarsi dell'allora giovanissimo pittore senese Luca di Tommè (documentato dal 1356 al 1389: cfr. CHELAZZI DINI 1997), che avrebbe eseguito sia le perdute immagini dipinte, sia la cornice (LEONE DE CASTRIS 1979b, pp. 11-12). Successivamente, Gordon ha dimostrato che la cornice di Cleveland conteneva una figurazione in vetro *églomisé* oggi inserita in una cornice più tarda, conservata al Fitzwilliam Museum di Cambridge, e ha proposto di attribuire vetro e cornice ad un unico artista, un orafo (GORDON 1981). La studiosa ha proposto che questo sia da identificare con Luca di maestro Vieri, fratello del più celebre Ugolino (5.P.), documentato dal 1348, anno del suo matrimonio, al 1363 (MILANESI 1854, I, pp. 57, 102, 213; MACHETTI 1929, p. 38).

MACHETTI 1929, p. 38; WIXOM 1979, pp. 128-132, 150; LEONE DE CASTRIS 1979b, pp. 11-12; GORDON 1981; PREISING 1995-1997, pp. 24, 75 e *scheda n. 16*, p. 58.

10.S.1

LUCA

Cornice di anconetta reliquiario

Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv. 1978.26
1347

Madonna in trono col Bambino e santi e Annunciazione
Cambridge, Fitzwilliam Museum

recto

Lucas me fecit

verso

Lucas me fecit

Altri testi

recto

Hoc // opus factum fuit sub anno Do//mini//

verso

[M] // CCCXLVII tempore domini Mini // Cini //

s. 1. La sezione è attualmente anepigrafa

ss. 3-4. *Minicini* DIETL 2009, II, scheda n. A179, p. 775

La cornice di Cleveland è formata da un corpo centrale allungato e cuspidato, sormontato da fioroni rampanti e serrato tra due contrafforti coronati da pinnacoli, anch'essi ornati da fioroni. Questo insieme s'innesta su un'alta base a forma di piramide tronca e svasata, ornata in basso da una successione di modanature e conclusa in alto da un coronamento a sbalzo su mensole. L'insieme è in legno dorato. La base è decorata da racemi di vite eseguiti a pastiglia, da punzonature e da inserti in vetro a *cabochon*, nei colori rosso e verde. Il coronamento è similmente punzonato.

La cornice vera e propria, oltre ad ornati in pastiglia, presenta, sul fronte e sul retro, trentasei finestrelle, tutte esalobe tranne le due coppie inserite, una sopra l'altra, nelle cuspidi. Tali alveoli, protetti da dischi vitrei, ospita-

no reliquie di sante e santi, accompagnate dalle rispettive autentiche. Altri vetri a *cabochon* sono disseminati tra gli alloggiamenti, tra racemi di vite in pastiglia. Otto placchette allungate in vetro dorato e graffito con motivi vegetali o geometrici sono inserite nei contrafforti, a mo' di finestre; la stessa tecnica è impiegata per raffigurare gli scudi inseriti al centro dei quattro lati della base. Questi recano le armi della famiglia senese dei Cinughi e quelle dello Spedale di Santa Maria della Scala, che compaiono ciascuna una volta su un lato lungo e su uno corto. Le armi hanno permesso d'identificare il personaggio menzionato nell'iscrizione che corre tutt'attorno alla base del corpo della cornice reliquiario con Mino Cinughi, documentato come rettore dello Spedale di Santa Maria della Scala dal 1340 al 1351. Il pezzo può essere identificato nell'inventario del 1358 dei beni della cappella al pianterreno della residenza del rettore dello Spedale (MANN 2006, p. 259, nota 25).

Wixom ha suggerito che la cornice interna con gli alloggiamenti per le reliquie possa essere più antica della parte più esterna con i contrafforti e le basi, che, sole, dovrebbero dunque essere datate 1347. La parte superiore della cornice può sì essere sfilata dalla base, ma molto probabilmente per servire durante delle processioni: tale caratteristica tecnica si ritrova in oggetti affini (MANN 2006). L'omogeneità tecnica e stilistica induce a non distinguere la datazione delle due parti della cornice.

Una descrizione manoscritta settecentesca (Siena, Archivio di Stato, Spedale di Santa Maria della Scala, 120, *Sacre Reliquie; Memorie*, II, pp. 252, 254, citata da GORDON 1981, p. 132, nota 36) informa che la cornice conteneva in origine due pannelli in vetro dorato e graffito, uno raffigurante la *Crocifissione*, l'altro la *Madonna col Bambino*. Gordon ha rintracciato il pannello con la *Madonna col Bambino in trono tra santi* e *l'Annunciazione* nelle collezioni del Fitzwilliam Museum di Cambridge. Il pannello è oggi inserito in una cornice che la studiosa giudica più tarda e che, a chi scrive, pare veneziana. L'identità di sagoma e misure tra il pannello di Cambridge e il vano della cornice di Cleveland, la ripresa degli stessi motivi decorativi tra la cornice e il vetro e il ricorso alla tecnica del vetro dorato e graffito in entrambi gli oggetti confermano l'associazione. Lo stile delle figurazioni indica che il vetro del museo inglese è opera di un artista senese attivo negli anni Quaranta del Trecento, ed è dunque perfettamente compatibile con la cronologia e la provenienza della cornice di Cleveland (GORDON 1981).

Non avendo colto il rapporto della cornice di Cleveland col pannello di Cambridge, Leone de Castris aveva attribuito la *Madonna col Bambino in trono tra santi e l'Annunciazione* al giovane Francesco di Vannuccio, negli anni della Peste Nera (LEONE DE CASTRIS 1979b, p. 9), attribuzione che non ha trovato seguito nella scarna letteratura sul pittore, peraltro noto per aver praticato l'arte del vetro dorato e graffito (BOSKOVITS 1988, scheda n. 18, pp. 35-37, figg. 45-47). Le forme affilate e calligrafiche delle figure di Cambridge non sembrano comunque riferibili a Francesco di Vannuccio.

Se si ammette la coerenza di tutte le parti della cornice, il nome dell'artista potrebbe essere rivelato dalla sottoscrizione inserita davanti e dietro nello spessore del basamento. *Lucas* sarebbe l'orafo autore del pannello e della cornice, probabilmente da identificare con l'unico con questo nome noto nella Siena del Trecento: Luca di maestro Vieri, fratello del più celebre Ugolino (5.P.), documentato nel 1348, 1361 e 1363 (GORDON 1981).

Iscrizioni

La sottoscrizione è collocata sui lati lunghi del basamento dell'anconetta reliquiario, inserita tra due cornici modanate; si ripete identica sul *recto* (recante l'arme dello Spedale di Santa Maria della Scala) e sul *verso* (recante l'arme dei Cinughi). Le lettere, dorate e brunite, sono decorate con un motivo puntinato eseguito a punzone a rilievo su fondo rosso; tra le lettere rimangono vani per inserti di vetri a *cabochon*, oggi perduti.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, segnato sopra e sotto da una cornice decorata con un motivo a zig-zag orizzontale. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo e regolare; le lettere occupano in altezza tutto lo spazio, poggiando sulle due cornici. Manca il *signum crucis* al principio del testo. Segni d'interpunzione: un motivo romboidale composto da un piccolo punto medio al centro e quattro punti radianti precede e segue la parola *me*.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto largo e tratteggio contrastato, priva di legature, nesi e abbreviazioni.

Si segnalano le lettere: *A* capitale con traversa spezzata; *C*, *E* e *F* chiuse da un tratto di spessore medio; *L* con apice dal tratto orizzontale fino al rigo superiore; *T* con apici discendenti fino al rigo inferiore; *U* sempre in forma di *V* capitale angolare.

L'iscrizione è integra, nonostante le numerose abrasioni, la parziale caduta della lamina dorata e del colore rosso dello sfondo.

L'iscrizione documentaria (recante la cronologia e la memoria della committenza) è inserita lungo i sei lati della cornice del reliquiario, a partire dal *recto*, entro spazi riquadrati da modanature. Le lettere e i segni d'interpunzione sono lisci, un tempo tinti di rosso, su fondo dorato e brunito decorato a punzone con un motivo puntinato, ossia con una tecnica esattamente inversa rispetto a quella dell'iscrizione con il nome dell'artista, in cui le lettere d'oro, puntinate, spiccano su fondo rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, segnato dalle cornici modanate su cui poggiano le lettere, che pertanto occupano tutto lo spazio in altezza. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo non regolare; la spaziatura tra le lettere è serrata e regolare, le singole parole sono distinte da *interpuncta* medi circolari. Manca il *signum crucis*.

La scrittura è una maiuscola gotica di modulo rettangolare, tratto medio e tratteggio contrastato, priva di legature, nesi e abbreviazioni.

Si segnalano le lettere: *A* capitale con traversa spezzata; *D* onciale con tratto superiore che scende leggermente sotto il rigo; *H* minuscola; *T* con tozzi apici triangolari; *U* tanto in forma di *V* capitale (*opus*), quanto con secondo tratto sinuoso (*factum*). Rispetto alla sottoscrizione attributiva si ravvisano alcune differenze nell'esecuzione della maiuscola gotica (si vedano le lettere *T* e *U*), non tali, peraltro, da far credere ad una realizzazione ad opera di altra mano.

L'iscrizione è mutila e abrasa: la sezione 1 del *verso* è frutto di un restauro e non presenta più alcuna iscrizione; caduta del colore rosso.

Autentiche: la maggior parte degli alloggiamenti per le reliquie è dotata di un cartiglio membranaceo, tanto nel *recto* quanto nel *verso*, che reca il nome del santo cui appartiene la reliquia. I nomi dei santi sono espressi al genitivo, preceduti dal titolo e seguiti dalle qualifiche, l'uno e le altre abbreviate. La scrittura è una minuscola gotica trecentesca che appare coeva alla produzione del manufatto.

Esame da riproduzione fotografica

LEONE DE CASTRIS 1979b; WIXOM 1979, pp. 128-132, 150; GORDON 1981; GAUTHIER 1983, *scheda n. 100*, pp. 171, 173, 175; TORRITI 1995, pp. 24-25; PREISING 1995-1997, pp. 24, 75 e *scheda n. 16*, p. 58; DRABIK 2001, pp. 19-20, 44-46 e *scheda n. 11*, pp. 86-91; MANN 2006, pp. 251, 254, 259; BRILLIANT 2007; DIETL 2009, II, *scheda n. A179*, pp. 774-776.



1. a. LUCA, cornice di anconetta reliquiario (*recto*). Cleveland, Cleveland Museum of Art.



1. b. LUCA, cornice di anconetta reliquiario (*verso*). Cleveland, Cleveland Museum of Art.



2. a, b. LUCA, cornice di anconetta reliquiario (*recto*), particolari della sottoscrizione dell'artista e dell'iscrizione documentaria. Cleveland, Cleveland Museum of Art.



3. a, b. LUCA, cornice di anconetta reliquiario (*verso*), particolari della sottoscrizione dell'artista e dell'iscrizione documentaria. Cleveland, Cleveland Museum of Art.



4. LUCA, *Madonna col Bambino in trono tra santi e Annunciazione*. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

11.P.

VANNUCCIO DI VIVA documentato dal 1348 al 1367

Vannuccio di Viva, figlio di Viva di Lando (5.P.) e nipote di Lando di Pietro, incarna la terza generazione di un'illustre famiglia di orafi senesi. Se la personalità del padre, e ancor più quella del nonno, sono difficili da affermare, Vannuccio cessò di essere un mero nome nel 1896, quando la croce da lui firmata del Museo Diocesano di Orte (11.S.1) fu esibita all'esposizione eucaristica d'Orvieto, richiamando l'attenzione di Émile Bertaux. Presente nella lista degli orafi senesi nel registro che riporta le matricole delle Arti della città, del 1362 (CIONI 1998, p. 627, nota 13), Vannuccio compare per la prima volta nei documenti nel 1348, quando il suo nome è citato nel libro delle *Denunzie di contratti*; nel 1357 è capitano e gonfaloniere per luglio e agosto; nel 1358 è citato per la prima volta nel *Signorista del Comune di Siena*, che registra i nomi di chi aveva ricoperto incarichi pubblici, dove riappare nel 1365 e nel 1367; nel 1359 fa parte dei Dodici governatori (CIONI 1998, p. 630, nota 19).

La sua sola opera certa è la croce di Orte; Leone de Castris ha riferito alla sua cerchia la pace del Museo Civico di Siena, con il *Cristo in gloria* fra i simboli degli Evangelisti. Lo studioso fonda l'attribuzione principalmente sull'ornato a dentelli che cinge la figurazione centrale, un tipo di decoro che egli ritiene una sorta di 'marchio di fabbrica' della famiglia di orafi discendenti da Lando di Pietro, comunque un «elemento di forte effetto plastico e decorativo trasmesso di padre in figlio» (LEONE DE CASTRIS 1980b, p. 74). Il motivo è tuttavia talmente diffuso, nell'oreficeria senese, da non poter essere considerato peculiare a una famiglia (cfr. CIONI 1998, p. 296). La pace senese è stata peraltro datata da Donatella Cinelli allo scadere del XIV secolo (CINELLI 1982; cfr. anche CALDERONI MASETTI 2004, p. 135, fig. 142).

MACHETTI 1929, pp. 35-36; LEONE DE CASTRIS 1980b, p. 74; CIONI 1998, pp. 630-631.

11.S.1

VANNUCCIO DI VIVA

Croce reliquiario della Vera Croce
Orte (Viterbo), Museo Diocesano
1352

✠ *Vânnuccius Vi/ve de Senis me fecit ân(n)o D(omi)ni M(illesimo)CCCLII*

L'edizione proposta da Albert Dietl non segnala il passaggio tra la seconda e la terza riga del testo (DIETL 2009, II, scheda n. A406, p. 1117)

La croce è costituita da un'anima lignea rivestita da una lamina in argento cesellato e inciso, profilata da cornici con un disegno di fiorellini quadrilobi e con dentelli, che si ripetono attorno ai medaglioni circolari in smalto traslucido su bassorilievo d'argento, inseriti alle estremità (fronte e retro) e all'incrocio dei bracci (retro); in origine la lamina doveva essere largamente dorata, come provano le tracce di oro nelle cornici. Le parti terminali dei bracci e la formella all'incrocio hanno forma di quadrilobi con punte nelle quattro rientranze principali e pigne alle estremità dei lobi (alcune di queste sono perdute). Lo spessore della croce è ornato con un tralcio di foglie d'edera sbalzate. Nel braccio orizzontale, sul retro, e in quello verticale, sulla fronte, cinque finestrelle permettono di vedere le reliquie; quelle della Vera Croce sono alloggiate in una cavità ovale dietro la testa del *Crocifisso*. Questo è eseguito in argento sbalzato, dorato nel perizoma e, un tempo, nei capelli. Sulla superficie dei bracci e attorno alle placchette smaltate un motivo di volute di acanto è inciso su un fondo a tratteggio, con una soluzione non insolita nell'oreficeria toscana del secondo quarto del XIV secolo (GABORIT-CHOPIN 1985, p. 18).

Gli smalti, in larga parte caduti, presentavano una gamma piuttosto variata, comprendente anche tonalità come l'arancio, il violetto, il prugna, l'ambra. I medaglioni circolari, chiusi da un bordo in smalto rosso opaco, raffigurano, sulla fronte, in alto: il *Cristo in gloria* che esibisce le sue piaghe, circondato da angeli; a sinistra e a destra: la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti; in basso: un santo diacono martire; sul retro, nelle posizioni corrispondenti: i santi *Giovanni, Marco, Matteo* e *Luca* fanno corona all'agnello

con il vessillo crociato. Come osserva Mortari, che lo identifica con *Stefano* nonostante l'assenza di attributi precisi, il santo martire potrebbe essere stato uno dei titolari della chiesa a cui la croce era destinata in origine (MORTARI 1979). Il programma, con l'*Agnus Dei* e l'esibizione delle piaghe, insiste sul sacrificio redentore di Cristo.

I volti e l'articolazione dei panneggi del Cristo in gloria e di quello crocifisso sono sovrapponibili: come ha sottolineato Cioni, in questo caso lo stesso orafo ha certamente eseguito le parti bidimensionali e quelle tridimensionali dell'opera. Lo stile di Vannuccio si contraddistingue per la dolcezza e l'essenzialità del modellato; le figure dei medaglioni sono eseguite con grande economia di segno, non però dovuta a corsività, come mostra la cura dei dettagli. Tutti i personaggi sono rappresentati a figura intera, Maria e Giovanni seduti a terra, gli Evangelisti ai banchi di scrittura, in tralice per suggerire la profondità, il santo martire su un seggio obliquo. La ricerca prospettica si fa tanto raffinata da tenere conto del punto di vista dell'osservatore, per cui il banco di Giovanni è delineato da sotto in su. Il segno sintetico con cui Vannuccio costruisce le figure, le sue ricerche spaziali, i lineamenti delle figure, la finezza nella delineazione delle masse dei capelli, le proporzioni compatte, sono tutti caratteri che possono rammentare la prima produzione di Niccolò di ser Sozzo o di Lippo Vanni (cfr. riproduzioni in *Il gotico a Siena* 1982, schede n. 84, 86, 89, 101, e in DE BENEDICTIS 2002).

Iscrizioni

L'iscrizione è collocata sul *verso* della croce, sul potenziamento che funge da suppedaneo per il *Crocifisso*. Lo spazio di scrittura è costituito da una tabella rettangolare in argento dorato, applicata con due chiodini. Le lettere e i segni d'interpunzione sono incisi con solco triangolare, forse in origine riempito di smalto.

Il testo è allineato su tre righe orizzontali, segnate sopra e sotto da un solco in origine azzurro, secondo un andamento rettilineo e regolare in cui le lettere occupano in altezza l'intero spazio compreso tra le due righe. La spaziatura è regolare e serrata tra le lettere, le singole parole e i sintagmi (*de Senis; me fecit*) sono separati da un segno d'interpunzione in forma di punto medio circolare. *Signum crucis* al principio del testo; giglio stilizzato a fine testo.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di legature. Due nessi: *AN* (*Vannucci*; *anno*). Abbreviazioni per contrazione con titolo piano (*Domini, Millesimo*) e a tegola (*anno*). Notiamo alcune incertezze esecutive che determinano l'oscillazione dell'asse verticale e l'ampiezza disomogenea delle lettere.

Si segnalano le lettere: *A* con primo tratto arrotondato; *C* chiusa, nella datazione con tratto raddoppiato; *D* capitale; *F* chiusa con tratto curvo che tocca il rigo inferiore; *N* con secondo tratto arrotondato; *U* e *V* non distinte e nelle forme della capitale angolare, di ampie proporzioni, con tratto complementare alla base dotato di apici triangolari.

L'iscrizione è integra.

Esame da riproduzione fotografica

MORTARI 1954, *scheda n. 75*, pp. 76-77; *L'Europe gothique* 1968, *scheda n. 465*, p. 298; GAUTHIER 1972, *scheda n. 186*, pp. 230-231, 394; ANDALORO 1975, *scheda n. 44*, p. 22; MORTARI 1979, pp. 282-285; GABORIT-CHOPIN 1985, p. 18; MORTARI 1994, pp. 46-47; CIONI 1998, pp. 630-631; LUGLI 2005, *scheda n. 3.18*, p. 290; DIETL 2009, II, *scheda n. A406*, pp. 1117-1118.



1. a. VANNUCCIO DI VIVA, croce reliquiario della Vera Croce (*recto*). Orte (Viterbo), Museo Diocesano.



1. b. VANNUCCIO DI VIVA, croce reliquiario della Vera Croce (*verso*). Orte (Viterbo), Museo Diocesano.



2. VANNUCCIO DI VIVA, croce reliquiario della Vera Croce (*verso*), particolare della sottoscrizione dell'artista. Orte (Viterbo), Museo Diocesano.

12.P.

MICHELE DI TOMÈ
terzo quarto del XIV secolo

Pietro Toesca propose d'identificare l'orafo firmatario del calice del Museo Diocesano di Cortona (12.S.1) con un Michele di ser Memmo senese, documentato fin verso il 1375; questi dovette essere figura di un certo rilievo, se nel 1341 ricevette l'incarico di rifare il sigillo comunale, nel 1344 eseguì un secondo sigillo per i Signori Nove, e nel 1348, quando era capomastro del «palagio del Comune di Pistoia» gli fu commissionata una figura argentea di sant'Iacopo per il Duomo della città, poi apparentemente mai realizzata. Fu anche mosaicista, e morì prima del 1377 (MACHETTI 1929, p. 36). La proposta è considerata favorevolmente da Silvia Pichi, ma rimane, come ha osservato Marco Collareta, «fortemente ipotetica» (COLLARETA 1987, p. 12), o più probabilmente da escludere, considerata la palese diversità del patronimico.

I documenti editi da Bornstein indicano che per eseguire, nel 1372-1373, il calice firmato per la chiesa di Santa Margherita a Cortona egli si stabilì provvisoriamente nella cittadina. Secondo Cioni, date l'identità del patronimico e alcune significative consonanze stilistiche, Michele sarebbe forse stato fratello del collega Bartolomeo di Tommè (24.P.), che ha firmato il calice di Lione (CIONI 2008, pp. 534-535; cfr. 24.S.1).

TOESCA 1951, pp. 897-898, nota 123; COLLARETA 1987, p. 12; BORNSTEIN 1990; PICHİ 2005, pp. 241-242; CIONI 2008, pp. 534-535.

12.S.1

MICHELE DI TOMÈ

Calice

Cortona (Arezzo), Museo Diocesano del Capitolo
1372-1373

✠ *Mic//hele d//i Tome // de Sel//nis m//e fecit //*

Altri testi

✠ *T(em)p(o)//re d(omini) // Fran//cis`c`i // d(omini) Cor//tone / et Bârt//olomeo
// Puci{e} et s(er) // Nini Cech//i sup(er)st(ant)i(um) // fact(um) fui(t)*

r. 1. s. 4. *e* corretta in *c* dall'incisore

r. 2. s. 3. *e* espunta: il nome attestato nei documenti come uno dei 'soprastanti' dell'opera (BORNSTEIN 1990, pp. 242-243) è Bartolomeo di Puccio. Non è da escludere tuttavia che la *E* si sia generata per dittografia (*puciet* nel modello, letto *pucieet*, reso *pucie7*) o in seguito all'erronea lettura della *T* di *et* come un 7 tachigrafico.

Il calice, eseguito in argento sbalzato, cesellato e dorato, è ornato di smalti traslucidi su argento e di smalti opachi. Le dimensioni, la materia e la cura della lavorazione ne fanno un oggetto notevole. Il piede, dall'inedito profilo mistilineo, ornato nello spessore di varie cornici dentellate, modanate e perlineate, porta sei medaglioni esalobi smaltati, con il lobo sommitale allungato, secondo una formula che si afferma nell'oreficeria senese dopo il 1350 (FRITZ 1968, p. 285); essi raffigurano i *Santi Giovanni Battista, Maria Maddalena, Benedetto, Caterina d'Alessandria*, un santo vescovo e una santa francescana con nimbo esagonale, tutti a figura intera e seduti su ampi troni. La provenienza del calice dalla chiesa di Santa Margherita a Cortona, annessa a un antico oratorio di San Basilio, consente di riconoscere negli ultimi due santi appunto *Basilio e Margherita*, venerata da subito dopo la morte ma canonizzata solo nel 1728, e dunque priva del nimbo circolare.

I medaglioni esalobi sono sovrastati da placchette trilobate contenenti figure di angeli. Altri medaglioni esalobi ornano i chiodi del nodo, recando le figure del *Crocifisso* fra la *Vergine* e *San Giovanni* dolenti, di un santo con penna e libro (probabilmente San Marco, patrono di Cortona), lo stemma della famiglia Casali, e una seconda insegna, raffigurante una gamba, forse

identificabile con l'impresa del committente. Quest'ultimo si è fatto raffigurare in vesti alla moda inginocchiato ai piedi di Margherita. Secondo Cioni, invece, il personaggio rappresentato sullo smalto potrebbe essere Francesco Casali, che avrebbe finanziato l'opera, pur non commissionandola ufficialmente (CIONI 2010a, pp. 428, 430). Sul sottocoppa, sei serafini entro oculi circolari sono separati da sei fiori entro losanghe.

Tipici dell'oreficeria della seconda metà del Trecento sono il sottocoppa alto e decorato, i medaglioni con lobo allungato del piede, il nodo movimentato, la ricchezza dell'ornato (nastri intrecciati con perline che serrano gli smalti del piede, foglie sbalzate del piede e del nodo). Anche i personaggi a figura intera su seggi si affermano negli smalti senesi solo a partire dal 1350. Stilisticamente, come ha argomentato Marco Collareta, i personaggi si avvicinano alle realizzazioni della pittura e miniatura senesi degli anni 1360-1370, tra Lippo Vanni e Bartolo di Fredi (COLLARETA 1987). Elisabetta Cioni ha sottolineato le affinità con il reliquiario di san Giovanni Battista del Tesoro della Cattedrale di Toledo, firmato da Andrea di Petruccio e Giacomo di Tondino (14.S.1), e con il calice di Ávila, firmato dal primo di questi due orafi (CIONI 2010a, p. 430; cfr. 13.S.1).

Il calice può essere certamente identificato con quello menzionato in quattro documenti d'archivio cortonesi editi da Daniel Bornstein, che li ha giustamente riferiti all'oggetto qui discusso (BORNSTEIN 1990). Tali documenti indicano che tra il luglio 1372 e il settembre 1373 un maestro Michele orafo, originario di Siena ma provvisoriamente installato a Cortona, incassò 21 fiorini d'oro per un calice eseguito per la chiesa di Santa Margherita. Joanna Cannon calcola che la spesa totale fu di 39 fiorini, ma il terzo documento, del 25 settembre 1373, che menziona il versamento di 18 fiorini, sembra essere un rendiconto dei due precedenti, relativi a due pagamenti di 8 e 10 fiorini (CANNON, VAUCHEZ 1999, p. 219, nota 12; CIONI 2010a, p. 430). Il pagamento venne autorizzato, come attestano iscrizione sul calice e documenti, dai *suprastantes* Bartolomeo di Puccio e Nino di Cecco. Rimane invece sconosciuto il donatore, da cercare probabilmente nell'*entourage* del signore cortonese. Documenti, smalti e iscrizioni indicano una complessa interazione tra personaggi diversi (signore, donatore, soprastanti) per la produzione di un manufatto assai costoso: un affresco perduto per la facciata della chiesa di San Marco nella stessa Cortona, eseguito da tale Agnolo di Ventura, costò, nel 1374, poco meno di 25 fiorini (BORNSTEIN 1990).

I documenti in questione erano forse noti quando, prima del 1752, Girolamo Velluti eseguì un disegno del calice, oggi presso la Biblioteca Comunale di Cortona (COLLARETA 1987, p. 12): in effetti, nella didascalia è indicata la data 1373. Tale disegno è comunque una testimonianza precoce, e degna di nota, d'interesse per il manufatto e, segnatamente, per le sue iscrizioni.

Iscrizioni

La sottoscrizione è disposta nei sei lati del rocchetto che raccorda il piede del calice al fusto, fra due cornici, quella superiore perlinata e quella inferiore a dentelli. Le lettere e i segni d'interpunzione sono eseguiti in smalto blu su fondo dorato; il *signum crucis* è in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato; la cornice superiore si sovrappone parzialmente alle lettere. Il testo è allineato su una riga orizzontale, addossato alla cornice superiore, secondo un andamento rettilineo irregolare. La spaziatura tra le lettere e le parole è serrata ma non regolare; un segno d'interpunzione in forma di palmetta stilizzata (quattro foglioline orizzontali, con gli estremi divergenti) separa il nome dell'autore dal patronimico e il sintagma *de Senis* da *me fecit*, mentre prima di *de Senis* è appena abbozzato un segno forse da intendere come un punto medio circolare.

La scrittura è una maiuscola gotica di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di legature, nesi e abbreviazioni. Sebbene si ispiri ad un modello grafico indubbiamente elegante, l'esecuzione appare incerta, con modulo delle lettere irregolare (si osservino le diverse altezze della lettera *E* anche all'interno della stessa sezione-parola: *-hele, Senis*).

Si segnalano: *C, E* chiuse da un sottile tratto arcuato che non arriva al rigo inferiore; *D* onciale con tratto superiore discendente a voluta; *F* con tratto di chiusura scendente fino al rigo; *H* minuscola; *H, M, N* con apici alla base dei tratti curvi che si allungano sinuosi sul rigo; *S* chiusa da sottili apici.

L'iscrizione è integra, nonostante la caduta dello smalto che interessa alcune lettere.

L'altra iscrizione, eseguita con la stessa tecnica e dalla medesima mano, si trova sul rocchetto superiore del fusto, in uno spazio di scrittura rettangolare suddiviso in sei lati compreso in due cornici decorate con un motivo a zig-zag orizzontale.

Il testo è disposto su due righe orizzontali separate da un'incisione a sezione triangolare, forse in origine colorata, secondo un andamento irregolare (talora con forte inclinazione), che lascia ampio spazio sotto e sopra il rigo. Altre due righe in colore scuro dovevano segnare i margini superiori e inferiori dello spazio scritto: quella superiore è ancora parzialmente visibile, mentre quella inferiore si può solo intravedere con difficoltà, in quanto la seconda riga è parzialmente e malamente invasa dalla cornice inferiore, probabilmente in seguito ad un maldestro rimontaggio conseguente ad un restauro. *Signum crucis* al principio del testo e segni d'interpunzione identici a quelli della sottoscrizione dell'artefice.

La scrittura è ancora una maiuscola gotica con pretese di eleganza, ma non priva di limiti esecutivi: in particolare risulta evidente l'imprecisa impaginazione e distribuzione del testo nelle varie sezioni e il modulo incoostante delle lettere, che nella seconda riga sono tutte ridotte e serrate.

Si segnalano il nesso *AR* (*Bartolomeo*) e le abbreviazioni per troncamento: *D(omini)*, *S(er)* e *-I(um)* tagliate in obliquo da tratto sinuoso, *factum* e *fuit* con titolo a tegola; *P* tagliata da tratto orizzontale. Tra le forme di lettere segnaliamo *U* in forma di *V* capitale, con le due aste ingrossate progressivamente e tagliate in alto, in senso obliquo verso l'interno.

L'iscrizione è integra.

Il testo lascia trapelare le difficoltà dell'incisore sul piano linguistico, grammaticale ed esecutivo. Si veda, in *Francisci*, l'errore di *E* poi corretta in *C*. I nomi propri sono in volgare o in un volgare latinizzato, anch'esso reso in modo incerto: *Michele di Tome* in un'iscrizione che poi prosegue in un corretto latino, *Bartolomeo Puci* in una forma forse latina, al caso ablativo (o si tratta di volgarismo?), coordinato però con un *ser Nini Cechi*, che sembra piuttosto un genitivo. Più probabile che l'autore non avesse una chiara cognizione e padronanza della lingua flessiva; in quest'ottica si noti che lo scioglimento della qualifica dei due personaggi sopraddetti, definiti *sup(er)st(ant)i(um)*, è in buona parte convenzionale, poiché difficilmente lo scrivente avrà avuto chiara in mente l'esatta desinenza, riferendosi piuttosto ad un generico e parzialmente latinizzato *superstanti* (cfr. il calice del Louvre di Matteo d'Ambrogio, ove la medesima *I* tagliata sta per *-I(S)* in *Seni(s)*, 16.S.1). In ogni caso ci pare preferibile immaginare una forma di genitivo plurale *superstantium* (con la quale si accorderebbe *Nini* ma non *Bartolomeo*),

dipendente dal *Tempore* iniziale, piuttosto che una forma ablativale *superstantibus* (con la quale, viceversa, potrebbe accordarsi *Bartolomeo* ma non *Nini*), che determinerebbe una sorta di ablativo assoluto coordinato in *variatio* al precedente *Tempore*.

Il termine *suprstantes* (o *superstantes*) è la qualifica, nei documenti medievali (statuti, atti di Fabbriche di enti religiosi...), di coloro che, per lo più laici, vengono incaricati dal Comune di presiedere alla gestione delle spese e all'amministrazione dei beni di un ente. Si tratta precisamente del titolo di una carica amministrativa. Nel registro delle spese e delle entrate tenuto da Agnolo di Tofano, camerlengo di Santa Margherita di Cortona tra il 1368 e il 1384 (Archivio Comunale di Cortona, Z 3, pezzo 3), sono attestati quattro pagamenti versati a Michele orafo di Siena tra il luglio del 1372 e il settembre dell'anno successivo, per un calice; nell'ultimo di questi documenti è menzionato, come 'soprastante', proprio «Bartolomeio de Pucio» (BORNSTEIN 1990, p. 230, nota 7 e pp. 242-243). Nell'intestazione al libro contabile, il camerlengo dichiara di agire «al tempo di ser Nino Cecho e de Nicholò de messer Cristofano soprastanti maggiore della detta ghiesa» (Archivio Comunale di Cortona, Z 3, pezzo 3, c. 116).

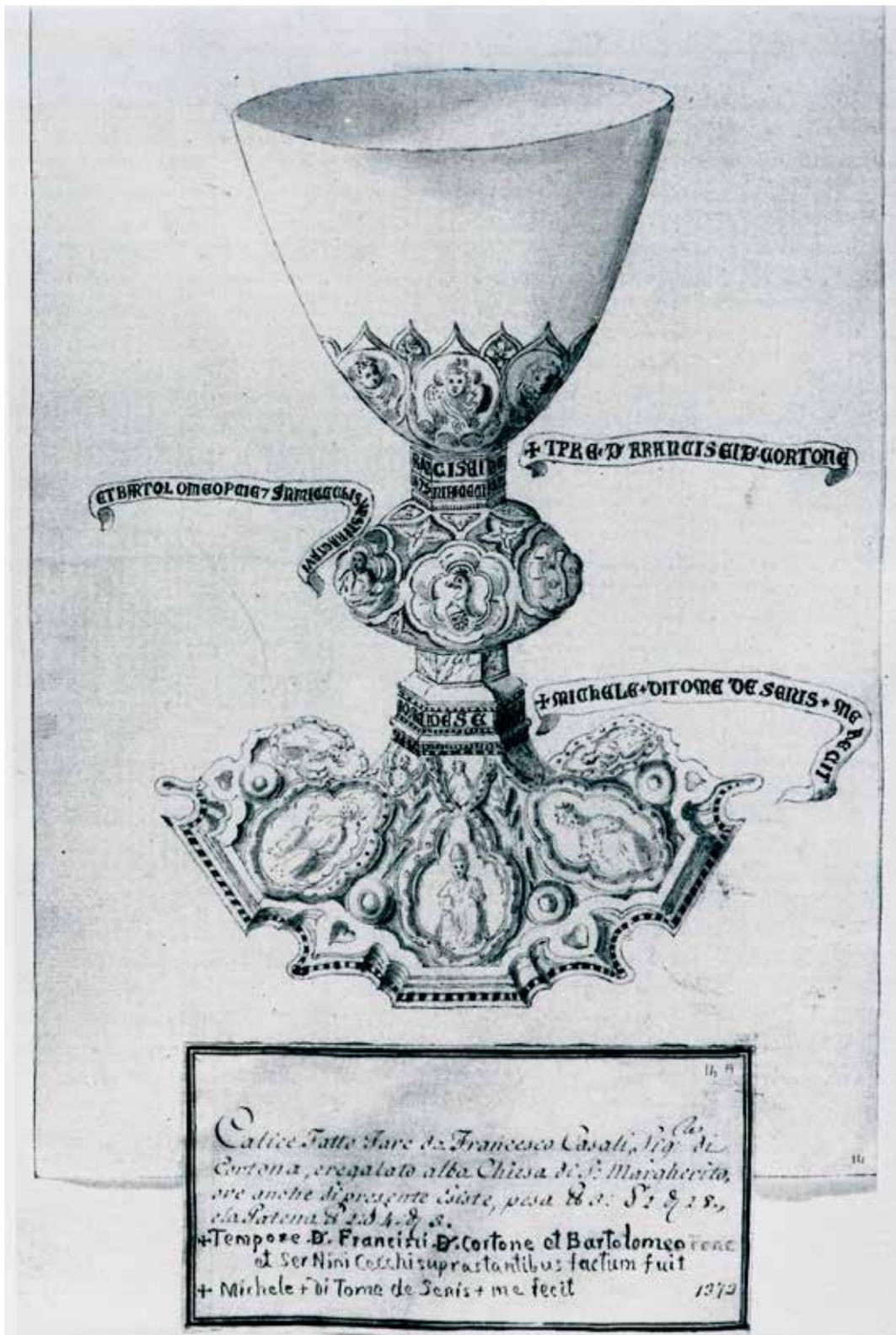
Quanto al significato, l'iscrizione viene comunemente interpretata come indicazione della committenza, tanto nel nome del signore di Cortona, quanto per i due personaggi minori. Nell'interpretazione accolta, tuttavia, le figure dei *suprstantes*, Bartolomeo di Puccio e Nino Cecco, assumono piuttosto una rilevanza di natura cronologica, in un'iscrizione che intende ricordare, oltre al signore della città, i funzionari che autorizzarono materialmente il pagamento.

Esame autoptico

GALOPPI 1986; COLLARETA 1987; BORNSTEIN 1990; GALOPPI NAPPINI 1992, pp. 184, 194-196; CANNON, VAUCHEZ 1999, p. 219, nota 12; PICHI 2005, pp. 241-242; CIONI 2008, pp. 534-535; CIONI 2010a, *scheda n. F.1*, pp. 428-430.



1. MICHELE DI TOMÈ, calice. Cortona (Arezzo), Museo Diocesano del Capitolo.



2. GEROLAMO VELLUTI, *Calice di Michele di Tomè*, disegno. Cortona (Arezzo), Biblioteca Comunale.



3. a-f. MICHELE DI TOMÈ, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista.
Cortona (Arezzo), Museo Diocesano del Capitolo.



4. a-f. MICHELE DI TOMÈ, calice, particolari dell'iscrizione recante i nomi dei *superstantes*. Cortona (Arezzo), Museo Diocesano del Capitolo.

13.P.

ANDREA DI PETRUCCIO terzo quarto del XIV secolo

Andrea del fu Petruccio Campagnini «aurifex populi sancti Iohannis» è citato in un documento senese del febbraio 1373, relativo alla vendita di una casa e di un orto, che l'artista e un fornaio cedono per conto di un terzo (MACHETTI 1929, p. 39; CIONI 1998, pp. 678-679, nota 96). Ignorando tale documento e la bibliografia relativa, e non conoscendo il calice di Cambridge sottoscritto dall'artista, Emilio Rodríguez Almeida ha creduto che l'orafo senese che firma il calice di Ávila potesse essere Andrea Riguardi (4.P.) che, a un certo punto della carriera, avrebbe cambiato nome per una ragione imprecisata, dopo la morte presunta del padre Petruccio (RODRÍGUEZ ALMEIDA 1997, pp. 71-74). Secondo José Manuel Cruz Valdovinos una conferma verrebbe dal fatto che Andrea di Petruccio firma con un erede di Tondino di Guerrino, associato per un periodo ad Andrea Riguardi, il reliquiario della mano di Santa Lucia della Cattedrale di Toledo (CRUZ VALDOVINOS 1997, *scheda n. 2*, pp. 41-45). L'ipotesi è inaccettabile sia dal punto di vista documentario, sia da quello stilistico.

Sono conservate tre opere dell'orafo: il reliquiario della mano di Santa Lucia a Toledo, sottoscritto con Giacomo di Tondino (14.S.1), il calice con patena 'di san Secondo' ad Ávila (13.S.1) e il calice di Cambridge (13.S.2), firmati dal solo Andrea.

MACHETTI 1929, p. 39; RODRÍGUEZ ALMEIDA 1997; CRUZ VALDOVINOS 1997, *scheda n. 2*, pp. 41-45; CIONI 1998, pp. 672-693.

13.S.1

ANDREA DI PETRUCCIO

Calice e patena 'di san Secondo'
Ávila, Museo Capitular
terzo quarto del XIV secolo

✠ *Andrea // Petrucci // orâfo dlla Siena // fece cllhesto ca<lice> //*

Il calice, in rame dorato (salvo il sottocoppa in argento), fuso, cesellato, inciso e ornato di smalti traslucidi, è accompagnato dalla patena dello stesso materiale. La coppa non è originaria. L'oggetto posa sopra una base esagonale dal profilo mistilineo, applicata su una piattaforma che ne accompagna l'andamento con un motivo a dentelli; lo spessore del piede è arricchito da modanature e da una cornice perlinata, mentre sulla superficie foglie a sbalzo separano le placchette in smalto traslucido. Un bordo punzonato e perlinato cinge le placchette; quelle inserite nei lobi hanno forma esaloba, con il lobo superiore allungato a forma di 'V' rovesciata; raffigurano la *Madonna col Bambino* tra i santi *Giovanni Battista* (a destra) e *Pietro*; seguono, in senso antiorario, i santi *Andrea*, *Giacomo Maggiore* e *Paolo*. I medaglioni trilobi capovolti sul collo del piede presentano serafini, come quelli romboidali sulle punte (ne restano solo cinque). All'interno del piede è stata applicata, prima del 1542, una patena di modesta fattura, con un medaglione centrale, dal bordo stellato, con una mano benedicente al centro (MARTÍN ANSÓN 1995, p. 54).

Una serie di cornici perlinate e di modanature, che serrano il rocchetto con l'iscrizione, segnano la transizione verso il fusto, i cui rocchetti sono ornati da smalti traslucidi raffiguranti sante di profilo sotto archi trilobi. Il nodo, ornato da foglie sbalzate e da minuti smalti traslucidi, ospita nei chiodi sei placchette a smalto traslucido su bassorilievo in argento, di forma esaloba; vi compaiono: il *Crocifisso* tra la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti, una santa martire, due santi apostoli. Il sottocoppa, dal profilo mistilineo, è ornato a incisione da medaglioni circolari che raffigurano angeli musicanti, ciascuno con uno strumento diverso.

La patena presenta sul bordo, incisi, sei medaglioni con il *Cristo* con il libro, benedicente, e cinque tra serafini e cherubini; tra i medaglioni, sei campi trapezoidali con i lati curvi recano racemi. Il margine esterno è decorato da una cornice di rombi, quello interno da una cornice vegetale; nella cavità centrale è inserito un medaglione circolare in smalto traslucido, raffigurante la *Resurrezione*, racchiuso da un esalobo i cui lobi portano incisi racemi. Il retro è inciso in modo simile, con sei medaglioni contenenti fiori a sei petali al centro, e sull'orlo una bordura di gole sormontate da diciotto fioroni alternati a crocette formate da cinque rosette composte da punti.

Il calice e la patena vennero ritrovati nel 1519 nel sepolcro di un vescovo che fu identificato con san Secondo, sulla base di un'iscrizione menzionata nelle fonti ma oggi perduta (MARTÍN ANSÓN 1995, p. 46). Secondo Maria Luisa Martín Ansón il calice e la patena potrebbero essere stati portati dall'Italia nel XV secolo dal cardinale Juan de Cervantes. Emilio Rodríguez Almeida suggerisce che un'iscrizione relativa a «Sanctius secundus» sia stata interpretata durante la ricognizione come un riferimento a «Sanctus Secundus», mentre avrebbe indicato nel defunto Sancho Blázquez Dávila, vescovo di Ávila dal 1312 alla morte, avvenuta nel 1355 (RODRÍGUEZ ALMEIDA 1997, pp. 75-86). Egli data quindi il calice entro questo lasso di tempo, immaginando un contatto del prelado con l'Italia e proponendo d'identificare l'orafo firmatario con Andrea Riguardi, che lo avrebbe eseguito prima di associarsi a Tondino di Guerrino, verso il 1320 (4.P.). José Manuel Cruz Valdovinos ne segue le argomentazioni, proponendo però confronti con la produzione attribuita alla tarda attività di Tondino di Guerrino o alla sua sfera d'influenza, e con il giovane Pietro Lorenzetti – senza ravvisare l'incompatibilità fra i due rimandi –, che lo inducono a situare il calice verso il 1330-1340 (CRUZ VALDOVINOS 1997, scheda n. 2, pp. 41-45). Tali ipotesi sono incompatibili tanto con l'evidenza documentaria, quanto con i caratteri stilistici dell'oggetto.

La struttura e l'ornato del calice sono caratteristici della produzione senese a partire dagli anni 1340-1350, come indicano la ricchezza del piede applicato su una piattaforma, le cornici operate che serrano i medaglioni, la forma delle placchette esalobe della base, il decoro del sottocoppa. Lo stile delle placchette, che hanno perduto buona parte degli smalti, ma restano ben leggibili, è prossimo, come ha mostrato persuasivamente Elisabetta Cioni, alle opere di Iacopo di Mino del Pellicciaio e di Lippo Vanni della prima metà degli anni Quaranta del Trecento. La studiosa propone quin-

di di rivedere la cronologia corrente, che, fondandosi sul fatto che l'unica menzione documentaria dell'orafo risale al 1373, situava il pezzo nell'ottavo decennio del secolo XIV, e di datare il calice entro la metà del secolo (CIONI 1998, pp. 686-693). In assenza di dati documentari e di elementi precisi sull'evoluzione stilistica dell'orafo, si propone una datazione al terzo quarto del secolo XIV.

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto. Le lettere e i segni di interpunzione sono eseguiti in smalto blu scuro su fondo dorato; il *signum crucis* è smaltato in rosso.

Lo spazio di scrittura, rettangolare, è delimitato al di sopra da una cornice modanata e al di sotto da una cornice dentellata che si sovrappone parzialmente alle lettere. L'iscrizione è allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo e irregolare che occupa tutto lo spazio disponibile in altezza. La spaziatura tra le lettere non è sempre regolare; il testo è ordinato in modo che ogni sezione comprenda una parola o un sintagma, e nello spazio avanzante (dopo *orafo, fece, chesto*), è inserito un segno di interpunzione in forma di due punti sovrapposti (prima di *da Siena* il punto superiore si confonde con l'apice della lettera *D*). L'*ordinatio* tuttavia non rivela grande competenza: l'ultima parola dell'iscrizione termina tronca, senz'alcun segno di abbreviazione, per evidente indisponibilità di spazio. *Signum crucis* al principio del testo.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare incostante, tratto spesso e tratteggio uniforme, priva di legature e abbreviazioni. Due nessi: *AN* (*Andrea*) e *AF* (*orafo*); quest'ultimo ha portato all'erronea lettura: *orto*, presente in buona parte della letteratura spagnola fino ad Emilio Rodríguez Almeida.

Si segnalano: *H* minuscola; *C*, *E* ed *F* chiuse da un tratto arcuato di medio spessore; *N* con secondo tratto arrotondato e più corto del primo; *R* eseguita rozzamente, con tratto obliquo staccato dall'occhiello e orizzontale; *S* chiusa in forma di 8; *U* con secondo tratto ondulato e più corto del primo.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare.

Esame da riproduzione fotografica

OMAN 1965; MARTÍN ANSÓN 1995; CANTELLI 1996a, p. 86, figg. 17, 19; CIONI 1996, p. 73, nota 30; TABURET-DELAHAYE 1996, pp. 132-133; CRUZ VALDOVINOS 1997, *scheda n. 2*, pp. 41-45; RODRÍGUEZ ALMEIDA 1997; CIONI 1998, pp. 686-693; DIETL 2009, II, *scheda n. A58*, pp. 595-596.



1. ANDREA DI PETRUCCIO, calice 'di san Secondo'. Ávila, Museo Capítular.



2. a-f. ANDREA DI PETRUCCIO, calice 'di san Secondo', particolari della sottoscrizione dell'artista. Ávila, Museo Capitular.

Nella pagina seguente:

3. a, b. ANDREA DI PETRUCCIO, patena 'di san Secondo' con la *Resurrezione* (*recto e verso*). Ávila, Museo Capitular.



13.S.2

ANDREA DI PETRUCCIO

Calice

Cambridge, Fitzwilliam Museum, M/P. 1-1904
terzo quarto del XIV secolo

✠ *Andre//â Petruc//i de Se//nis me // feci // //*

s. 5. *feci[t]* TABURET-DELAHAYE 1996, p. 126

Il calice, in rame e argento dorato, fuso, cesellato, è inciso e ornato di smalti traslucidi su bassorilievo d'argento. La coppa è frutto di una sostituzione; il marchio dell'orafo che l'ha eseguita, composto da una *M* sormontata da una corona e posta al di sopra di un nesso *LO*, non è stato identificato.

Su una piattaforma esagonale mistilinea, ornata da una cornice dentellata, poggia il piede, che ne ripete il profilo. Lo spessore è munito di modanature e di una cornice perlinata; sulla superficie, nei lobi, sono applicati sei medaglioni esalobi in smalto traslucido, il cui lobo superiore è allungato, a forma di 'V' rovesciata. Le placchette raffigurano il *Crocifisso* tra la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti e, sul lato opposto, un santo vescovo fra un santo e una santa. Ad essi corrispondono, sul collo del piede, altrettante placchette trilobe rovesciate, raffiguranti serafini. Negli spazi di risulta trovano posto foglie a sbalzo e rombi smaltati con crocette. I medaglioni sono cinti da nastri intrecciati lisci: l'oggetto è meno riccamente lavorato del calice di Ávila sottoscritto dallo stesso Andrea (13.S.1).

Modanature aggettanti e cornici perlinate segnano la transizione con il fusto, i cui rocchetti sono ornati da uccelli rapaci sotto archi trilobi, in basso, e da santi, in alto. Il nodo, percorso da foglie a sbalzo e ornato da minuti smalti in alto e in basso, presenta sei chiodi con altrettanti medaglioni esalobi a smalto, su cui compaiono due santi (tra cui *Lorenzo*) e quattro sante (tra cui una martire). Il sottocoppa, dal profilo mistilineo, raffigura incisi entro medaglioni circolari il *Cristo*, *San Pietro*, *San Paolo*, *San Giovanni*, *San Bartolomeo* e forse *San Barnaba*.

Pubblicato da Alexandre Du Sommerard quando si trovava in possesso dell'orafo Famechon (DU SOMMERARD 1838-1846, *Atlas*, cap. XIV, tav. III, n.

1), il calice è giunto al museo con il lascito McLean, dopo un passaggio nella collezione Magniac. Gli smalti sono completamente rivestiti di uno spesso strato di vernice, che li rende difficilmente decifrabili dal punto di vista iconografico e stilistico. Le figure più leggibili mostrano comunque precisi rapporti con quelle smaltate sul calice di Ávila, pur tradendo un'esecuzione decisamente più sommaria. La minor cura esecutiva, sia nella parte orafa, sia in quella smaltata, lascia sospettare che all'interno della bottega di Andrea «la produzione *potesse* essere diversificata a seconda dell'importanza della committenza e della destinazione dell'opera da realizzare comportando anche, in alcuni casi, un più esteso intervento dei collaboratori» (CIONI 1998, p. 692). Le parti figurate e i caratteri strutturali e ornamentali del calice suggeriscono una data nel terzo quarto del XIV secolo.

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita in cinque dei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, all'interno di modanature che funzionano da cornice; un lato rimane anepigrafo. Le lettere e i segni d'interpunzione sono eseguiti in smalto scuro su fondo dorato; il *signum crucis* è in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e segnato da una rigatura in blu, superiore e inferiore al testo, che poggia sua quella inferiore. L'iscrizione è allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo incerto, reso ancor più asimmetrico dal fatto che il rocchetto inferiore è stato rimontato storto, verosimilmente a seguito di un restauro; la spaziatura tra le lettere è serrata e non rispetta le singole parole; i sintagmi *de Senis* e *me fecit* sono isolati da un segno d'interpunzione in forma di stella a otto punte. Come nel calice di Ávila (13.S.1) l'*ordinatio* non dimostra grande abilità: segnaliamo nella sezione 5 l'elegante tratto fitomorfo in chiusura, là dove manca la desinenza finale del verbo, che non reca alcun segno abbreviativo, e la sezione 6 anepigrafa, oggi senza più doratura (eventuali segni presenti in origine, come presumibilmente un motivo ornamentale, non risultano identificabili alla stato attuale, almeno in riproduzione).

La scrittura è una maiuscola gotica di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio uniforme, priva di legature e abbreviazioni; sono presenti due nessi, *AN* (*Andrea*) e *AP*, quest'ultimo fonde l'ultima lettera di *Andrea* con la prima di *Petruci*.

Si segnalano le lettere: *D* onciale schiacciata lateralmente; *E* con tratto mediano triangolare che allargandosi chiude la lettera; *F* chiusa; *N* con secondo tratto arrotondato e più corto del primo; *R* con tratto obliquo corto e sopra il rigo inferiore; *U* in forma di *V* capitale, con le due aste ingrossate progressivamente e tagliate in alto da un tratto concavo inclinato verso l'interno (questa forma, come l'uso di un *interpunctum* stellato, forse risente, come modello, dello stile di Tondino di Guerrino, cfr. 4.S.1 e 14.S.1).

L'iscrizione è integra.

La lingua del testo afferisce sostanzialmente al latino; *feci* per *fecit* è da interpretarsi come volgarismo, come nei calici di Guidino di Guido (6.S.1) e Nicolò di Treguanuccio di Lippo (28.S.1).

Esame da riproduzione fotografica

DU SOMMERARD 1838-1846, *Atlas*, cap. XIV, tav. III, n. 1; DALTON 1912, *scheda n. 61*, pp. 108-109; OMAN 1959, *scheda n. 107*; OMAN 1965; CRIGHTON 1975, *scheda n. ECC1*, p. 13; CIONI 1996, p. 73, nota 30; TABURET-DELAHAYE 1996, pp. 126, 132-133; CIONI 1998, pp. 677, 686, 690; DIETL 2009, II, *scheda n. A125*, pp. 694-695.



1. ANDREA DI PETRUCCIO, calice. Cambridge, Fitzwilliam Museum.



2. a-f. ANDREA DI PETRUCCIO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

14.P.

GIACOMO DI TONDINO documentato dal 1351 al 1376

Giacomo di Tondino compare per la prima volta nei documenti senesi nel 1351. Nel 1360 è rettore dell'Arte degli orafi a Siena (CIONI 2010b, p. 156); nel 1362 risulta iscritto nel registro contenente le matricole delle Arti della città, e ricopre per due mesi la carica di priore per il terzo di San Martino; occuperà lo stesso ufficio nel 1367 e nel 1371. Nel 1376, ed è l'ultima notizia nota che lo riguarda, viene pagato dall'Opera del Duomo di Siena per un calice, destinato alla Cappella di Piazza; il calice fu consegnato ai committenti da Bartolomea, vedova dell'orafo Giacomo di Guerrino (9.P.), figlio di Guerrino di Tondo e fratello dell'orafo Tondino di Guerrino (4.P.) (CIONI 1998, pp. 625-627, 664-666; 2010b).

La lunga comunanza di bottega fra Giacomo di Guerrino e Giacomo di Tondino è attestata da un documento del 1351 recentemente pubblicato (CIONI 2010b), che conferma che Tondino di Guerrino e Giacomo di Guerrino erano fratelli, che Giacomo di Tondino era figlio dell'uno e nipote dell'altro e che tenne a lungo bottega con lo zio. Giacomo di Tondino fece parte dunque di una delle maggiori famiglie di orafi senesi, e dovette ricevere la sua formazione in seno ad una bottega solida, affermata, dove l'arte orafa era praticata al massimo livello tecnico e qualitativo.

Rimane dubbia, benché plausibile, l'identificazione del figlio di Tondino di Guerrino con un omonimo orafo, frate certosino, attestato a Siena nei documenti tra il 1391 e il 1408, citato da Ghiberti, che dovette incontrarlo non prima del 1416 e che nei suoi *Commentarii* lo ricorda come «antichissimo» (cfr. 25.P.); in questa sede si è preferito tenere distinte le due personalità.

La sola opera certa di Giacomo di Tondino sarebbe allora il reliquiario di santa Lucia (san Giovanni Battista) a Toledo, da lui firmato assieme all'orafo Andrea di Petruccio Campagnini (14.S.1). Documentato a Siena nel 1373, quest'ultimo ha lasciato il suo nome su due calici, uno nel Tesoro della Cattedrale di Ávila, l'altro al Fitzwilliam Museum di Cambridge (13.S.1; 13.S.2).

CIONI 1996; TABURET-DELAHAYE 1996; CIONI 1998, pp. 625-627, 664-666, 672; CAPITANIO 2000a; CIONI 2010a, *schede n. F.12, F.13*, pp. 458-463, 618; CIONI 2010b.

14.S.1

ANDREA DI PETRUCCIO, GIACOMO DI TONDINO

Reliquiario di san Giovanni Battista (poi di santa Lucia)
Toledo, Cattedrale di Santa Maria, Museo del Tesoro
sesto decennio del XIV secolo

✠ *Hoc opus // fecit Andr//eas Petr//uci et Iaco//bus Tondi//ni de Senis //*

L'edizione di Dietl (2009, III, *scheda n. A740*, p. 1673) riporta la lettera *E* di *Andreas* nella seconda sezione, mentre si trova nella terza

Il reliquiario, in argento dorato, come si presenta oggi è un oggetto ibrido. La parte sommitale, contenente una reliquia di santa Lucia, è costituita da un parallelepipedo ornato sui lati da formelle a smalto traslucido con *Scene della vita e del martirio di santa Lucia*, e da una mano saldata sopra la cassa. Questa è grossolanamente unita al piede, differente per stile e iconografia. L'analisi degli smalti della cassetta permette di situarne la realizzazione negli anni 1380-1390, ad opera di un orafo spagnolo influenzato da modelli senesi (TABURET-DELAHAYE 1996, pp. 123-124).

Il piede, più antico, posa su una base dal complesso profilo mistilineo, inscrivibile in un esagono, fissata su una piattaforma che ne ripete l'andamento, orlata di una cornice a dentelli. Sulla superficie sono inseriti sei smalti traslucidi racchiusi da cornici punzonate e arricchite di perline, dalla sagoma particolarmente ricercata. Le placchette, che hanno perduto quasi tutti gli smalti, raffigurano scene della vita di san Giovanni Battista: *Annuncio a Zaccaria; Nascita del Battista; San Giovannino si ritira nel deserto; Battesimo di Cristo; Predica del Battista; Decollazione*. Tra di essi sono sbalzate lunghe foglie carnose, mentre trilobi rovesciati rispondono ai medaglioni sul collo del piede. Tali placchette raffigurano alternativamente dei racemi con fogliette cuoriformi che imitano gli smalti parigini *de plique* e uno stemma – scudo d'oro alla banda di sinopia – sormontato da un cappello cardinalizio. Si tratta dell'arme di Gil Albornoz, arcivescovo di Toledo (1338-1350), cardinale dal dicembre 1350 alla morte, avvenuta nell'agosto 1367, legato pontificio in Italia fra il 1353 e il 1357 e fra il 1358 e il 1367. Il piede è unito al fusto da una serie di cornici perlineate, modanate, dentellate, che serrano il

rochetto recante la firma degli orafi. Un tronco di piramide esagona rovesciato sostiene il ricco nodo architettonico, dal profilo stellato, decorato da bifore cuspidate che si alternano con pinnacolini; entro gli archi delle bifore, smalti traslucidi con motivi di racemi su fondo blu fingono delle vetrate.

È difficile dire quale potesse essere originariamente la parte terminale del reliquiario e perché sia stata sostituita. Taburet-Delahaye ha fatto notare che Pierre de Luna, vescovo di Toledo fra il 1403 e il 1414, donò alla sua Cattedrale un capo reliquiario di san Giovanni Battista; è dunque possibile che le reliquie donate dall'Albornoz con il reliquiario siano state trasferite nel nuovo contenitore, e che quello antico sia stato modificato per adattarlo a un nuovo uso (TABURET-DELAHAYE 1996, p. 127).

La committenza prestigiosa spiega il carattere eccezionale dell'oggetto. Le vicende biografiche del committente impongono di datare l'oggetto fra il 1351 e il 1367; le date delle legazioni italiane consentono di restringere ulteriormente la forbice cronologica. Taburet-Delahaye ha sottolineato il fatto che tutti i documenti noti sui rapporti fra il cardinale e la città di Siena risalgono agli anni 1353-1363. Cioni ha invece osservato che fra dicembre 1353 e giugno 1354 l'Albornoz risiedé a Montefiascone, nella cui Cattedrale dovevano già trovarsi i busti reliquiari di santa Felicità (9.S.2) e san Flaviano, opere dell'orafo senese Giacomo di Guerrino (9.P.), zio di uno dei due responsabili del reliquiario del Battista; nel 1355 il legato papale era a Siena, per incontrarvi l'imperatore Carlo IV: è dunque molto attraente, benché inverificabile, l'ipotesi che il prelado, colpito dalla qualità dei reliquiari di Montefiascone, abbia deciso di rivolgersi, a Siena, alla stessa bottega per il suo dono alla Cattedrale toledana (CIONI 1998, pp. 660-663).

Questi ragionamenti indicherebbero per il reliquiario una datazione tra il 1353 e il 1363. Le analisi stilistiche convergenti di Cioni e Taburet-Delahaye arrivano a risultati compatibili con tale cronologia. Lo studio degli smalti del piede rivela una grande attenzione agli sviluppi della pittura senese di metà secolo; le scene della vita del Battista, solo ciclo narrativo smaltato noto a Siena nella seconda metà del Trecento, si segnalano per la spaziosità delle scene, la varietà e l'equilibrio delle composizioni, il senso della narrazione. Tali caratteri avvicinano i medaglioni alle creazioni di Lippo Vanni, e in particolare al ciclo mariano di San Leonardo al Lago datato attorno agli anni 1350-1360 (CIONI 1998, pp. 672-682; TABURET-DELAHAYE 1996, pp. 129-132).

Sotto il reliquiario è ripetutamente impresso un punzone con le lettere *IA*, che compare per la prima volta in tre punti sul capo reliquiario di santa Felicità, opera firmata da Giacomo di Guerrino e conservata nella Cattedrale di Montefiascone (9.S.2). Si tratta con ogni probabilità del marchio di Giacomo di Guerrino (le lettere iniziali del nome *Iacobus*), che il nipote Giacomo di Tondino poteva utilizzare a sua volta (CIONI 1998, pp. 656-657, 663-666). In effetti i due artisti, zio e nipote, tenevano bottega comune nel 1351, come indica un documento recentemente pubblicato da Elisabetta Cioni (2010b). La complessità di questo intreccio tra legami famigliari e collaborazione professionale spiega perché sia stato possibile confondere Giacomo di Tondino con lo zio Giacomo di Guerrino (DIETL 2009, III, *scheda n. A740*, pp. 1673-1674).

La duplice firma sull'opera pone il problema della ripartizione dei compiti, ammesso che essa implichi l'intervento di entrambi i firmatari sul manufatto, e di essi soltanto. La questione delle sottoscrizioni 'collettive' si presenta con frequenza nell'oreficeria gotica senese (cfr. 2.S.4.1). La soluzione del problema impone di coinvolgere nella discussione i due calici sottoscritti dal solo Andrea di Petruccio: quello, accompagnato da patena, del Tesoro della Cattedrale di Ávila, e quello del Fitzwilliam Museum di Cambridge, i cui smalti sono però quasi illeggibili (13.S.1-2). L'analisi più minuziosa di questi manufatti, dal punto di vista stilistico, è stata condotta da Elisabetta Cioni, che ha riconosciuto uno scarto qualitativo fra i due calici, giudicando più corrico l'esemplare di Cambridge. Gli smalti del calice di Ávila rivelano secondo la studiosa la stessa cultura di quelli di Toledo; in ogni caso le due serie di placchette uscirebbero dalla stessa bottega. Cioni conclude la sua argomentazione con l'ipotesi di riferire l'esecuzione degli smalti toledani a Andrea di Petruccio entro la bottega di Giacomo di Tondino (CIONI 1998, pp. 686-693; 2010b, pp. 157-158). Taburet parte da considerazioni simili, per approdare ad un risultato diverso: la rete di parentele e differenze che leggherebbe gli smalti dei calici, più modesti e tardi, a quelli del reliquiario di Toledo sarebbe segno dell'intervento, sui due vasi eucaristici, di un allievo dello smaltista di Toledo; Andrea di Petruccio avrebbe dunque assunto la responsabilità complessiva delle tre opere (a Toledo con Giacomo di Tondino), mentre Giacomo di Tondino avrebbe eseguito gli smalti di Toledo, un suo aiuto o allievo quelli dei calici (TABURET-DELAHAYE 1996, pp. 132-133). Rimane ancora aperta la questione del significato da attribuire all'ordine dei nomi nelle sottoscrizioni multiple.

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, all'interno di due cornici dentellate. Le lettere, gli *interpuncta* rettangolari e il *signum crucis* sono tutti in argento su smalto azzurro traslucido.

Lo spazio di scrittura, di forma rettangolare, è segnato da una riga orizzontale sopra e sotto al testo, in argento su fondo smaltato d'azzurro, entro cui l'iscrizione è allineata secondo un andamento rettilineo, lasciando uguale spazio sopra e sotto; le parole terminano in stretta prossimità dello spigolo delle sezioni e, nei casi della *R* di *Andrea* e della *N* di *Tondini*, sono scritte proprio sullo spigolo. Lo spazio tra le singole lettere è serrato, le parole sono tutte distinte da un *interpunctum*, ad eccezione del sintagma *de Senis*, e del segno tachigrafico seguito da *Iacobus*.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio elegantemente contrastato, priva di legature; un nesso: *AN* (*Andreas*). Abbreviazione di *et* con segno tachigrafico.

Le lettere sono eseguite in forme arrotondate ed eleganti; si segnalano: *A* rettangolare con pareggiamento superiore a sinistra e lievemente arcuato, primo tratto arrotondato e traversa a triangolo; *D* onciale con tratto superiore orizzontale e triangolare; *E* chiusa da un ampio triangolo che rappresenta il tratto mediano (cfr. 13.S.2); *C* e *F* chiuse da un tratto sottile e arcuato; *H* minuscola; *S* chiusa; *U* in forma di *V* capitale, con le due aste ingrossate progressivamente e tagliate in alto da un tratto concavo inclinato verso l'interno, secondo il modello proposto già da Tondino di Guerrino (cfr. 4.S.1) nei primi decenni del secolo.

L'iscrizione è integra, con qualche minima caduta dello smalto.

Esame da riproduzione fotografica

CIONI 1996; TABURET-DELAHAYE 1996; CIONI 1998, pp. 656-666, 674-693; DIETL 2009, III, *scheda n. A740*, pp. 1673-1674; CIONI 2010b, pp. 156-158.



1. ANDREA DI PETRUCCIO, GIACOMO DI TONDINO, reliquiario di san Giovanni Battista (poi di santa Lucia). Toledo, Cattedrale di Santa Maria, Museo del Tesoro.



2. a-c. ANDREA DI PETRUCCIO, GIACOMO DI TONDINO, reliquiario di san Giovanni Battista (poi di santa Lucia), particolari della sottoscrizione degli artisti.
Toledo, Cattedrale di Santa Maria, Museo del Tesoro.

15.P.

GIOVANNI DI NICOLUCCIO documentato dal 1376 al 1407

Un «magister Iohannes Nicolutii aurifex de Senis et nunc civis de civitate Assisii» è registrato in un documento assisiense del 1407. Cesare Cenci, che ha edito il passaggio, ha riferito a questo stesso personaggio un piccolo gruppo di documenti redatti ad Assisi alla fine del Trecento, dove si parla tuttavia soltanto di un «(magister) Iohannes aurifex», senza fare menzione del patronimico: l'identificazione resta dunque probabile ma non certa. Nel 1376 l'orafo è pagato per l'esecuzione di un sigillo e di due candelabri lignei, nel 1384 è compensato per la racconciatura di due boccali d'ottone nel palazzo dei Priori; nel 1401 il maestro è presente ad un atto notarile, nel 1404 la confraternita di Santo Stefano lo paga per il restauro di un calice.

Un Nicoluzio di Giovanni da Siena orafo assiste come testimone alla redazione di un atto notarile nel 1383; un altro atto simile, del 1384, lo dice «olim de Senis et nunc abitatore Assisi». L'anno seguente, un documento lo designa come «filius magistri Iohannis aurificis». Tali documenti, tutti editi da Cenci solo sotto forma di regesto, sembrano indicare la presenza, ad Assisi, di due generazioni di orafi di origine senese, se non addirittura tre – non è del tutto chiaro se il Giovanni di cui il Nicoluzio documentato dal 1383 al 1385 è figlio sia il nostro orafo, oppure suo nonno (CENCI 1974, pp. 170, 198, 206, 263, 283).

Silvestro Nesi ha suggerito di associare il Giovanni di Nicoluccio che firma il corno eburneo appartenuto a san Francesco della Basilica di Assisi (15.S.1) al maestro ricordato nei documenti fra il 1376 e il 1407, che rappresenterebbe la terza generazione della famiglia (NESSI 1994, p. 397). Dato che il corno è menzionato nell'inventario del Tesoro della Basilica che risale al 1370, l'opera sarebbe anteriore alla prima attestazione documentaria dell'autore.

CENCI 1974, pp. 170, 198, 206, 263, 283; NESSI 1994, p. 397; PARTSCH 2007b.

15.S.1

GIOVANNI DI NICOLUCCIO

Montatura del corno e delle bacchette di san Francesco

Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Cappella delle Reliquie
ante 1370

✠ *Iovannes Nicholuti de Senis me fecit Asisio*

Altri testi

✠ *Cum ista campa<na> sântus Frânciscus populum // ✠ ad pr//edication//em
conv//ocabat // ✠ et // cum isti//s baculi//s / ✠ perc//utiendo // silen//tium // ei{n}
// unpol//nebat // //*

s. 14. *n* espunta, perché incongruente con il testo precedente e successivo

ss. 15-16. *unponebat* si intenda per *imponebat*

Il corno eburneo, di piccole dimensioni, ingiallito e percorso da alcune fenditure, è privo di ornato, salvo che per la sfaccettatura del corpo e per un gioco di due modanature sottili che ne serrano una più larga, ripetuto a qualche centimetro di distanza dalle due estremità. L'assenza di decorazione a rilievo o dipinta rende difficile datare e localizzare il manufatto.

Secondo una tradizione attestata per la prima volta nell'inventario del Tesoro della Basilica del 1473, il corno sarebbe stato donato a san Francesco dal sultano (Assisi, Biblioteca Comunale, 337, c. 9rA). Questi andrebbe allora identificato con al-Malik al Kamil, della dinastia ayyubide, che regnò sull'Egitto dal 1180 al 1238, e che il santo assisiense cercò di convertire con una missione a Damietta nel 1219. Non sono mancate in passato proposte alternative: Hueck ha suggerito che il corno potesse essere piuttosto di fabbricazione siciliana (HUECK 1982c). Se Kühnel, nel suo fondamentale repertorio degli avori islamici, negava che degli olifanti potessero essere stati intagliati fuori dalla Sicilia (KÜHNEL 1971), le ricerche più recenti non escludono che tali manufatti possano essere stati lavorati in Egitto (SHALEM 2004). Nella sua sintesi sugli avori medievali islamici, Galán y Galindo riconduce il pezzo all'Egitto e lo data al periodo ayyubide, senza tuttavia argomentare tale proposta e probabilmente basandosi sulla tradizione agiografica

appena evocata (GALÁN Y GALINDO 2005). In assenza di elementi probanti, la questione dell'origine del corno assisiato dovrà qui rimanere in sospeso.

Qualunque sia la sua origine, il corno e le bacchette furono muniti della montatura in argento ad Assisi, come attesta la sottoscrizione di Giovanni di Nicoluccio. Tale montatura è composta da tre fasce in argento, situate alle estremità e al centro del corno. Le due estreme sono composte da una fascia contenente un rigo di scrittura e da un giro di foglie d'acanto o palmette estremamente secche e stilizzate, orientate verso il centro del corno. Nella banda centrale, ai due lati di un fascio di modanature, due righe di scrittura sono bordate, sopra e sotto, da un giro di foglie analoghe alle altre, orientate verso le estremità.

Dalle fasce in argento si dipartono tre catenelle, riunite in un grande anello, cui sono sospese, grazie a due catenelle analoghe, due bacchette lignee. Le catenelle sono fissate alle bacchette con una montatura cilindrica di scarso spessore, ornata alla base da una fascia di rombi con fioroni stilizzati e giro di palmette. La montatura fu dunque realizzata per unire ed esibire assieme gli strumenti di cui san Francesco si serviva nella predicazione, giusta la tradizione registrata dall'iscrizione sulle bande superiore e centrale: il corno serviva a richiamare i fedeli, le bacchette a imporre loro il silenzio. L'operazione ebbe luogo prima del 1370: nell'inventario del Tesoro della Basilica di quell'anno la montatura è precisamente descritta, con la trascrizione dell'iscrizione agiografica («cornum ornatum tribus anulis de argento inauratis et duo baculi quorum maior est unius palmi, ornati in capitibus anulis de argento puro. Et sunt insimul appesi quinque cathenuilis argenteis. In cuius summitate est anulus de argento magnus ultra unam unciam ponderis. Superscriptio que est in cornu dicit sic: *Cum ista campana sanctus Franciscus populum ad predicationem convocabat et cum istis baculis percutiendo ei silentium imponebat*», Assisi, Biblioteca Comunale, 337 c. 19vB).

L'ornato argenteo, povero e semplificato, si confronta male con le oreficerie senesi pubblicate, che sono per lo più opere di maggior impegno e di tipologia diversa.

Per la segnalazione di questo singolare oggetto, un sentito ringraziamento va a Monia Manescalchi.

Esame da riproduzione fotografica

Iscrizioni

La sottoscrizione dell'artista è inserita nella fascia circolare in argento applicata all'imboccatura del corno. Le lettere sono eseguite a incisione su argento. *Signum crucis* al principio del testo.

Lo spazio di scrittura è delimitato da due cornici modanate e da una rigatura doppia incisa sopra e sotto il testo entro cui la scrittura si dispone secondo un andamento rettilineo regolare, occupando in altezza tutto lo spazio disponibile. La spaziatura tra le lettere è irregolare (si confronti il sintagma *de Senis* rispetto a *me fecit*); le singole parole e i sintagmi (*de Senis*; *me fecit*) sono separati da un segno d'interpunzione a doppia barra verticale incisa che occupa in altezza l'intero spazio grafico.

La scrittura è una maiuscola gotica elegante, di modulo rettangolare, tratto un po' incerto e tratteggio poco contrastato, con forti apicature e tratti verticali rastremati; sono assenti legature, nessi e abbreviazioni.

Si segnalano le lettere: *C*, *E* ed *F* chiuse da un tratto curvo a volte spezzato; *D* capitale; *H* minuscola; *I* realizzata in due tratti curvi contrapposti; *U* e *V* non distinte, eseguite nelle forme della capitale squadrata; *T* con ampi apici triangolari del tratto orizzontale, che proseguono quasi ad arrivare al rigo inferiore.

L'iscrizione è integra.

La seconda iscrizione, commemorativa, è disposta sulla fascia d'argento intorno all'estremità del corno, e nelle due fasce d'argento apposte alla metà di esso, a reggere l'anello della montatura. Nella seconda iscrizione le lettere sono eseguite a risparmio: la liscia superficie delle lettere d'argento emerge su un fondo lavorato finemente con un motivo a tratteggio obliquo, forse originariamente brunito.

Lo spazio grafico è delimitato da una doppia linea orizzontale al di sotto, entro cui l'iscrizione si dispone circolarmente, con un andamento orizzontale irregolare: le lettere tendono a poggiare sulla base di scrittura, mentre un minimo spazio è lasciato al di sopra. La spaziatura tra le lettere è regolare, le parole sono separate da una barra verticale singola che occupa tutto lo spazio verticale; alla fine dell'iscrizione, prima del *signum crucis* iniziale, la barra verticale è raddoppiata.

La scrittura è un'elegante maiuscola gotica di modulo rettangolare, tratto

medio e tratteggio contrastato, priva di abbreviazioni (la parola *campana*, che è troncata per evidente mancanza di spazio, non reca alcun segno abbreviativo) e legature; due nessi *AN* (*santus* e *Franciscus*).

Si segnalano le lettere: *A* rettangolare con ampio tratto complementare orizzontale sul rigo superiore, corta traversa spezzata e primo tratto sinuoso; *C* e *F* chiuse da un sottile tratto; *D* capitale; *T* con apici della traversa sottili e allungati fino al rigo inferiore; *U* in forma *V* capitale squadrata, con le due aste ingrossate progressivamente.

Nella prosecuzione, collocata nella sezione mediana del corno, il testo è disposto su due righe, ossia sulla fascia superiore e inferiore all'anello, che non sono circolari come le precedenti, bensì ottagonali: la superficie pertanto è distinta in otto sezioni, seguendo il contorno del corno eburneo. Le lettere, i tre *signa crucis* (all'inizio di ciascuna riga e prima della congiunzione *et* nella riga 1), le barre verticali semplici o doppie che separano le parole e le due fogliette presenti al termine di ciascuna riga sono realizzati ad incisione nell'argento.

Lo spazio scritto è segnato da una doppia rigatura sopra e sotto, che delimita uno spazio scritto di altezza incostante, entro cui la scrittura si dispone orizzontalmente con un andamento irregolare, occupando in altezza tutto lo spazio disponibile. Le lettere sono distanziate in modo irregolare; nella prima riga le parole sono distinte da una barra verticale, nella seconda da una doppia barra, benché si possa osservare come fine parola coincida sempre con fine sezione.

Sono presenti alcune incertezze, soprattutto nelle sezioni 14-16, ove l'incisore ha evidentemente frainteso il testo che doveva trascrivere, vergato verosimilmente, nel modello, in *littera* gotica e non in maiuscola. Per la genesi dell'errore, proponiamo due ipotesi. È possibile che il modello presentasse, in una scrittura molto serrata, una successione di cinque tratti verticali (*eiimponēbat*); l'artefice, non sapendo distinguere le due parole del modello, avrebbe attribuito i primi due tratti del verbo al pronome (creando *ein*) e poi, per dittografia, avrebbe attribuito gli stessi due tratti anche alla parola seguente, interpretando scorrettamente *imp-* come *unp-* (a riprova della sua mancata comprensione del testo, si segnala l'anomalo distanziamento delle sillabe finali: *-ne bat*). Tuttavia, in tal caso risulterebbe difficile spiegare come mai lo scrivente – inconsapevole di ciò che stava copiando, al punto da creare due *voces nihili* come *ein* e *unponēbat* – possa aver introdotto di sua

iniziativa, entro una stringa continua per lui incomprensibile, uno spazio separativo esattamente al confine fra il pronome e il verbo.

In alternativa, quindi, si può supporre che il modello presentasse una sequenza separata *ei^s imponebat*. In tal caso, *unponebat* sarebbe esito dell'erroneo accorpamento dei quattro tratti verticali di *imponēbat*, mentre *ein* potrebbe derivare da un *eis* (dativo plurale concordato a senso con *populus*) con *s* finale soprascritta (oppure *s* bassa, con curva superiore accentuata e richiusa sul rigo), fraintesa come segno abbreviativo di nasale (*ei^s > ein*).

La scrittura è una maiuscola gotica di modulo rettangolare, ascrivibile certamente all'autore della sottoscrizione: sono uguali i caratteri esecutivi, le forme di lettere, l'interpunzione con doppia barra verticale.

Le iscrizioni sono integre.

Nonostante le tre fasce argentee presentino i medesimi motivi fitomorfi, siano collegate sintatticamente (la seconda e la terza) e rappresentino l'esito di un indubbio progetto comune, dal punto di vista grafico va segnalato il differente livello esecutivo della prima iscrizione e della prosecuzione della seconda, rispetto alla prima parte di quest'ultima, che, disposta all'estremità del corno, si distingue non solo per la tecnica, che pone in evidenza le lettere su uno sfondo finemente lavorato, ma anche per la grande finezza esecutiva nel tratteggio di esse. Si osservi, nella lettera *V*, come il tratto di destra si contrapponga al primo nel suo progressivo assottigliarsi, per poi terminare in modo assolutamente uguale sulla linea superiore di scrittura. Sebbene permanga una lieve oscillazione nell'allineamento e nel modulo delle lettere, e nonostante la forma volgarizzante del termine *santus*, emerge un'impressione di grande eleganza, con le parole che appaiono rilevate dallo sfondo e distinte ciascuna dalla sottile barra verticale.

Ben altra competenza dimostra l'autore delle altre due iscrizioni, in cui, pur in un'identità di modelli grafici, l'esecuzione delle lettere è piuttosto incerta e tende a dissolverne l'unità, con un forte prevalere delle apicature dei tratti verticali e un'imprecisa *ordinatio* del testo.

Esame autoptico

FALOCI PULIGNANI 1886, p. 150; MARINANGELI 1914; KLEINSCHMIDT 1915, pp. 289-290; KLEINSCHMIDT 1928, pp. 28, 37; GNOLI 1921-1922, pp. 434-435; ZOCCA 1936, p. 79; HUECK 1982c; DONATO 2003, p. 387; GALÁN Y GALINDO 2005, II, *scheda n. 11078*, p. 210.



1. GIOVANNI DI NICOLUCCIO, montatura del corno e delle bacchette di san Francesco. Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Cappella delle Reliquie.



2. a-e. GIOVANNI DI NICOLUCCIO, montatura del corno e delle bacchette di san Francesco, particolari della sottoscrizione dell'artista. Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Cappella delle Reliquie.

Nelle pagine seguenti:

3. a-p. GIOVANNI DI NICOLUCCIO, montatura del corno e delle bacchette di san Francesco, particolari dell'iscrizione commemorativa. Assisi (Perugia), Basilica di San Francesco, Cappella delle Reliquie.





16.P.

MATTEO D'AMBROGIO documentato dal 1360 al 1390

Documentato a Siena fra il 1360 e il 1390 (MILANESI 1854; MACHETTI 1929), residente nella parrocchia di San Martino, Matteo d'Ambrogio è pagato nel 1382 dall'Opera del Duomo per il modello in cera di un *Sant'Ansano* e di un leone destinati a ornare una campana. Due anni dopo riceve un acconto per l'esecuzione di una delle dodici statue d'apostoli per la Cappella di Piazza, addossata al Palazzo Pubblico. Nel 1425 due pagamenti sono effettuati a suo figlio Meio di Matteo, destinati a saldare una statua di *Sant'Andrea* scolpita dal padre e collocata sulla stessa Cappella (perduta). A quella data Matteo era dunque probabilmente morto. È possibile che gli orafi Ludovico, Giovanni e Mariano d'Ambrogio, documentati a Siena nella seconda metà del XIV secolo, fossero suoi fratelli.

L'unica opera nota dell'orafo è il calice del Museo del Louvre (16.S.1).

MILANESI 1854, pp. 279-282; MACHETTI 1929, p. 41; TABURET 1983, p. 268.

16.S.1

MATTEO D'AMBROGIO

Calice

Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 7490

ultimo quarto del XIV secolo

✠ *Mat//teus // Anbro//sii de // Seni(s) m//e fecit //*

Il calice è un'opera relativamente modesta, in rame dorato (salvo la coppa, in argento dorato, come disponevano gli statuti dell'Arte del 1361), con una lavorazione rapida delle parti sbalzate del piede, dove foglie in rilievo molto basso si distaccano su un fondo sommariamente inciso a tratteggio. Dimensioni contenute e rapidità esecutiva possono giustificare certe scelte arcaizzanti, come quella di raffigurare i personaggi dei medaglioni smaltati del piede a mezzo busto (anziché a figura intera e in trono, com'era frequente nella seconda metà del Trecento), e quella di ornare il fusto con smalti con uccelli rapaci entro archi trilobi. Il programma iconografico degli smalti quadrilobi sul piede comprende: il *Cristo in pietà*; *San Giovanni Evangelista* dolente; un santo abate; *San Pietro*; *San Giovanni Battista*; la *Vergine dolente*, in origine alla destra del Cristo, è stata sostituita in epoca moderna con una placchetta su cui è inciso il monogramma *IHS*. I chiodi circolari del nodo presentano smalti con il *Cristo in pietà*; *San Giovanni*; un santo con un libro, *Sant'Antonio*; un santo e la *Madonna col Bambino*. La gamma degli smalti è ricca e originale. Nel nodo, le placchette con la *Madonna col Bambino*, quella con *San Giovanni* e quella col santo con un libro sembrano più tarde di almeno un secolo e frutto di una sostituzione, così come il sottocoppa.

Taburet ha proposto una datazione del calice nell'ottavo-nono decennio del Trecento, all'epoca in cui venivano eseguite le statue della Cappella di Piazza, con le quali le figure del calice presentano affinità stilistiche, specie per quanto riguarda le figure scolpite dall'orafo Bartolomeo di Tommé (24.P.) e da Mariano d'Agnolo Romanelli (TABURET 1983, pp. 268-270). Cioni ha sottolineato i rapporti tra gli smalti del calice e quelli della croce proveniente da Trequanda, oggi al Cleveland Museum of Art, che la studiosa propone giustamente di datare nell'ultimo quarto del Trecento (CIONI 2008).

Esame autoptico

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, all'interno di due cornici: quella superiore modanata, quella inferiore perlinata. Le lettere, il *signum crucis* e i segni d'interpunzione sono eseguiti in rame dorato a risparmio su smalto blu.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, segnato al di sopra da una riga color rame. Il testo è allineato su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo e regolare, con le lettere che poggiano direttamente sulla base dello spazio disponibile; la spaziatura è serrata e regolare: il nome dell'artista, il patronimico, la preposizione *de* e la città di provenienza sono tutti separati da un segno d'interpunzione composto da quattro o sei trattini disposti a fiore.

La scrittura è una maiuscola gotica eseguita in forme arrotondate ed eleganti, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di legature, con un nesso: *AN (Ambrosii)*. Abbreviazione per troncamento di *Senis* con *I* tagliata da un tratto obliquo ondulato.

Si segnalano: *A* con apice del tratto superiore che scende a sinistra; *C* ed *E* chiuse da un sottile tratto curvo, *E* con tratto mediano appena accennato; *F* chiusa dagli apici dei tratti superiore e medio che scendono fino al rigo; *D* onciale e con apice che scende verso la base; *T* con apici della traversa che scendono fino alla base; *U* onciale con secondo tratto arrotondato e più corto del primo.

L'iscrizione è integra.

Esame da riproduzione fotografica

TABURET 1983, pp. 268-270; CANTELLI 1996a, p. 86; CIONI 2008, pp. 532-535.



1. MATTEO D'AMBROGIO, calice. Parigi, Musée du Louvre.



2. a-f. MATTEO D'AMBROGIO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Parigi, Musée du Louvre.

17.P.

ANDREA DEL MAESTRO MICHELE documentato dal 1370 al 1380

Il primo documento noto sull'artista risale al 1370, quando Andrea, detto «aurifex», si fida con Margherita figlia di Giovanni Mei (MACHETTI 1929, p. 38): doveva avere allora almeno venticinque o trent'anni; nel 1374 è registrato fra i membri del Concistoro, due anni dopo ricopre la carica di capitano del Popolo, nel 1380 è provveditore di Biccherna (CIONI 1994c, p. 98). La sua sola opera nota, firmata, è il frammento di calice (piede e stelo), adattato come base di pisside, della Cattedrale di Grosseto (17.S.1).

MACHETTI 1929, p. 38; CIONI 1994c, p. 98.

17.S.1

ANDREA DEL MAESTRO MICHELE «E COMPAGNI»

Piede e stelo di calice, ora base di pisside

Grosseto, Museo Archeologico della Maremma e Museo di Arte Sacra della Diocesi

ultimo terzo del XIV secolo

✧ *Andr//ea del // maestr//o Miche//le e col//nagni //*

Publicato da Elisabetta Cioni, l'oggetto, in rame fuso, sbalzato, inciso, cesellato e dorato, si presenta oggi sotto forma di pisside (CIONI 1994c, scheda n. 26, pp. 97-98). Non sono note per il XIV e il XV secolo pissidi di tale forma; sottocoppa, coppa e coperchio appartengono con ogni evidenza, per lo stile, a epoca più tarda rispetto al piede, probabilmente al pieno Cinquecento. È dunque probabile che il piede di un calice sia stato riutilizzato per formare il sostegno della pisside.

Il piede, di sezione esagonale, dal profilo mistilineo, è fissato su una piattaforma che ne ripete il contorno; ornato nello spessore da una cornice perlata serrata fra due filettature, presenta sulla superficie un semplice decoro inciso con archi polilobi e foglie di acanto. Lo stelo, decorato sui rocchetti con formelle in smalto *champlevé* con motivi geometrici, è interrotto da un nodo schiacciato, abbellito da foglie di acanto sbalzate e da sei placchette circolari a bassorilievo d'argento, su cui restano minime tracce di smalto traslucido; vi compaiono la *Vergine dolente*, *Cristo in pietà*, *San Giovanni dolente*, uno stemma non identificato (alla banda accompagnata da due lettere G) circondato da racemi fogliacei, *San Paolo*, *San Pietro*. È possibile che il calice, proveniente dalla Cattedrale di San Lorenzo di Grosseto, si trovasse in origine nella chiesa di San Giovanni Battista a Torniella (CIONI 1994c, p. 98).

L'apprezzamento dello stile e la datazione sono resi difficili dalla ridotta dimensione delle placchette a bassorilievo e dal loro mediocre stato di conservazione. Il tipo di decoro della base, con archi polilobi, foglie di acanto e rosette stilizzate entro losanghe, e la tecnica con cui questo è eseguito, a incisione, sono caratteristici della produzione toscana della seconda metà del Trecento e della prima metà del Quattrocento, specialmente nei pezzi di fabbricazione corrente, ma evidentemente adatti anche a manufatti richiesti

da committenti non particolarmente facoltosi o esigenti. Anche l'ornato dei rocchetti del fusto, con smalto bianco opaco e motivi a crocette, è ricorrente sui calici del pieno XIV e del primo XV secolo. Pare dunque condivisibile la proposta di Cioni di datare l'oggetto entro l'ultimo terzo del XIV secolo, eventualmente già entro il 1380.

In assenza di altre opere riferibili alla stessa bottega, non è possibile chiarire il senso della sottoscrizione 'collettiva' che compare qui come, in forme variate, su numerosi altri manufatti firmati da orafi senesi (cfr. 2.S.4.1).

Iscrizioni

La sottoscrizione è disposta sui sei lati del rocchetto che raccorda il fusto al piede, all'interno di due cornici modanate. Le lettere sono eseguite in smalto opaco nero su un fondo dorato; il *signum crucis* è in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare ma non segnato. L'iscrizione è allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare, in cui le lettere, di modulo incostante, poggiano alla base, mentre un certo spazio è lasciato al di sopra della riga scritta. La spaziatura tra le lettere è ampia e regolare; le singole parole (ad eccezione del sintagma *e compagni* e quando fine parola e fine sezione coincidono) sono separate da un segno d'interpunzione in forma di punto medio circolare.

La scrittura è una maiuscola gotica di andamento incerto, tratto spesso e tratteggio uniforme, priva di legature e abbreviazioni. Un solo nesso: *AN* di *Andrea*.

Si segnalano le lettere: *A* trapezoidale con traversa orizzontale e grosso apice a sinistra della lettera; *C* ed *E* chiuse da uno spesso tratto verticale; *D* onciale con tratto superiore orizzontale; *H* minuscola; *L* con apice del tratto orizzontale prolungato verso il superiore.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare.

Esame da riproduzione fotografica

CIONI 1994c, *scheda n. 26*, pp. 97-98; CANTELLI 1996a, p. 85, nota 29; TORRITI 1996; DIETL 2009, II, *scheda n. A271*, pp. 907-908.



1. a, b. ANDREA DEL MAESTRO MICHELE «E COMPAGNI», piede e stelo di calice (ora base di pisside). Grosseto, Museo Archeologico della Maremma e Museo di Arte Sacra della Diocesi di Grosseto.



2. a-f. ANDREA DEL MAESTRO MICHELE «E COMPAGNI», piede e stelo di calice (ora base di pisside), particolari della sottoscrizione dell'artista. Grosseto, Museo Archeologico della Maremma e Museo di Arte Sacra della Diocesi di Grosseto.

18.P.

MATTEO DI MINO PAGLIAI documentato dal 1369 al 1380

Matteo di Mino Pagliai è documentato per la prima volta il 20 febbraio 1369, quando presenta, assieme al cuoiaio Biagio di Riccio, una supplica al consiglio generale del Comune di Siena per ottenere per un anno la custodia del cassero di Montemassi (FARINELLI 2000, doc. 5, p. 71, cortesemente segnalatomi da Marco Merlo). Compare in seguito sempre a Siena, nel libro delle *Denunzie di contratti*, nel 1375-1376, e nel *Libro Nero* dell'Opera del Duomo, nel 1380 (MACHETTI 1929, p. 39). Un calice da lui firmato è conservato al Kunstgewerbemuseum di Berlino (18.S.1). Elisabetta Cioni (2010a, p. 427) suggerisce dubitativamente di avvicinare all'orafo il reliquiario della Vera Croce di Querceto (COLLARETA 2006, *scheda n. 85*, pp. 133-134), che parrebbe tuttavia di mano diversa, per le proporzioni più svelte dei personaggi e per il segno più nervoso dell'incisione.

MACHETTI 1929, p. 39; FARINELLI 2000, p. 71; CIONI 2010a, p. 427.

18.S.1

MATTEO DI MINO PAGLIAI

Calice

Berlino, Kunstgewerbemuseum, inv. 4266
1360-1380 ca

✠ *Mat//eus M//ini Pal//gliai d//e Senis // me feçit //*

s. 6. La singolare forma della C tagliata obliquamente viene interpretata come un nesso per *CI*

Il calice in rame e argento fuso, sbalzato, cesellato, parzialmente dorato e ornato di smalti traslucidi, si eleva su un piede esagonale dal profilo mistilineo, nel cui spessore, tra modanature, è inserita una cornice a fiorellini quadrilobi; il piede è ancorato ad una piattaforma che ne segue l'andamento. La cornice a quadrilobi riprende una soluzione apparsa in calici dei primi anni Quaranta, come quello firmato da Giacomo di Guerrino a Chicago (9.S.1) o quello dei Cloisters di New York (DRAKE BOEHM 1999), ma che si trova anche nel calice londinese firmato da fra Giacomo di Tondo (24.S.1). La superficie del piede è decorata da sei medaglioni smaltati esalobi, il cui lobo superiore è allungato a formare una 'V' rovesciata, cinti da una cornice cesellata e perlinata, che serra anche gli smalti a triangolo rovesciato inseriti sul collo del piede.

Gli smalti traslucidi rappresentano, sotto archi trilobati, il *Cristo passo* emergente dal sepolcro tra la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti e, proseguendo verso destra, i santi *Pietro*, *Paolo* e *Maria Maddalena*. Le placchette del collo imitano smalti *de plique* parigini, con un risultato simile a quello ottenuto da fra Giacomo di Tondo nel calice firmato a Londra (TABURET-DELAHAYE 1994, pp. 336-337). Fra le placchette smaltate sono foglie sbalzate. Sul fusto, i rocchetti sotto e sopra il nodo sono decorati con fiori stilizzati entro rombi, in smalto opaco rosso e nero su rame; il nodo, percorso da foglie sbalzate, presenta sei chiodi circolari sporgenti, entro cui sono inseriti medaglioni in smalto traslucido che raffigurano, in corrispondenza con quelli del piede, il *Cristo passo* tra la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti, *San Paolo* e due santi apostoli. Al di sopra dei chiodi placchette

triangolari in smalto traslucido con uccelli rapaci arricchiscono il nodo; negli spazi di risulta fra gli smalti sono foglie sbalzate.

Questa sezione del calice è la sola trecentesca; il sottocoppa e la coppa sono frutto di un rimaneggiamento, forse dovuto al desiderio di impreziosire ulteriormente il calice o di rimediare ad uno stato di conservazione insoddisfacente (la doratura è fortemente consunta su tutta la superficie). Il sottocoppa, orlato da quadruplici filettature lungo il bordo superiore, è mosso da sei chiodi esalobi con placchette incise in argento, che alternano con foglie fuse, e che raffigurano *San Cristoforo*, un santo vescovo affiancato dalle lettere capitali: *S B* (*San Bonaventura* o *San Biagio?*), *Sant'Antonio abate*, *San Sebastiano*, un santo con una penna in mano affiancato dalle lettere capitali: *S L* (*San Luca*), un santo domenicano affiancato dalle lettere capitali: *P T* (*Pietro martire*). Il fondo dei medaglioni, che non presentano traccia di smalto, è fittamente inciso a tratteggi incrociati; lo stile dei personaggi suggerisce per essi una datazione al volgere del XV secolo.

La struttura e l'ornato del calice sono tipici della produzione senese della seconda metà del secolo. Gli smalti figurati esibiscono un carattere fondamentalmente lippesco, nei panneggi composti articolati in poche pieghe razionali, nel modellato fuso del nudo del *Cristo*, nella struttura larga delle corporature, nei capelli e nelle barbe soffici, formate da sottili filamenti. Là dove l'incisione della lamina argentea è più leggibile, come nei chiodi, il disegno affilato delle dita, i tratti essenziali che definiscono i lineamenti, le onde delle capigliature, rammentano la maniera di Andrea di Petruccio Campagnini nel calice firmato di Ávila (13.S.1), che tradisce un'analogia consonanza con le opere mature di Lippo Vanni. Anche la scelta coloristica di Matteo di Mino Pagliai è vicina a quella di Andrea di Petruccio. Tuttavia, il calice berlinese potrebbe essere più tardo di quello spagnolo: il *San Pietro* della base mostra un indurimento dei tratti che lo avvicina al suo corrispondente sul calice firmato da Matteo d'Ambrogio al Louvre, risalente all'ottavo o nono decennio del XIV secolo (16.S.1). Talune figure di Berlino, come il *Battista*, possono inoltre ricordare le corrispondenti del calice firmato da Michele di Tomè del Museo Diocesano di Cortona (12.S.1). La gestualità commossa dei dolenti di Matteo di Mino sembra inoltre echeggiare gli accenti patetici di dipinti del tardo Trecento, come lo stendardo processionale firmato da Francesco di Vannuccio a Berlino, datato 1380, o la *Crocifissione* miniata da Andrea di Bartolo nel *Missale romanum* della senese

Biblioteca degli Intronati, cod. G.III.7, del 1400 circa (CHELAZZI DINI 1982, *scheda n. 115*, pp. 317-319). Tenendo conto di tale contesto, sembra possibile datare il nostro pezzo nel settimo o ottavo decennio del Trecento.

Il calice è passato al museo dalla Königliche Preußische Kunstammer nel 1876; fu acquistato per la Kunstammer nel febbraio 1845 presso l'antiquario Tieck di Berlino (cortese comunicazione di Lothar Lambacher).

Esame autoptico

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, all'interno di due cornici modanate. Le lettere sono eseguite in smalto blu su fondo dorato, oggi quasi interamente perduto; il *signum crucis* e i segni d'interpunzione (due punti sovrapposti) sono in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare, dovuto anche all'impreciso rimontaggio del rocchetto, verosimilmente a seguito di un restauro: oggi il testo poggia sulla base dello spazio, e in alcuni casi la cornice inferiore si sovrappone parzialmente al testo, mentre un ampio spazio, in misura diversa, è lasciato al di sopra dell'iscrizione (si intuisce – sezione 1 – che nell'intenzione originaria le lettere occupavano in altezza tutto lo spazio disponibile). La spaziatura è serrata e regolare tra le lettere; le singole parole sono distinte, quando fine parola non coincide con fine sezione, da due punti sovrapposti, ad eccezione dei sintagmi *de Senis* e *me fecit*.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di legature e abbreviazioni. Un nesso, *CI: C* è chiusa da un tratto verticale spesso (a differenza del tratto più sottile che chiude le *E*), che abbiamo interpretato come una *I*, mentre il tratto obliquo appare frutto di un errore dell'incisore, che corresse poi realizzando la fusione delle lettere in nesso (altre due ipotesi possibili sono che il tratto che generalmente chiude *C* sia stato in questo caso vergato obliquamente; oppure che il tratto obliquo indichi un'abbreviazione, e in tal caso sarebbe scritto: *-c(i)t*).

Si segnalano le lettere: *A* trapezoidale con primo tratto ondulato, e ampio apice del pareggiamento superiore; *D* capitale; *L* con apice del tratto

orizzontale prolungato fino al rigo superiore; *T* con apici del tratto orizzontale prolungati fino al rigo inferiore; *U* in forma di *V*.

L'iscrizione è integra, ma la doratura è fortemente consunta.

Esame da riproduzione fotografica

LESSING 1907, p. 53; *Führer* 1915, p. 109; MACHETTI 1929; LAMBACHER 2000.



1. MATTEO DI MINO PAGLIAI, calice. Berlino, Kunstgewerbemuseum.



2. a-f. MATTEO DI MINO PAGLIAI, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista.
Berlino, Kunstgewerbemuseum.

19.P.

PAOLO DI GIOVANNI DI TURA,
GIACOMO DI NICCOLÒ DI BERARDELLO
ultimo terzo del XIV secolo

Paolo di Giovanni e Giacomo di Nicola da Siena firmano assieme un calice conservato nella parrocchiale di Merevale (Warwickshire), reso noto da Oman nel 1965, che propose di identificarli con Paolo di Giovanni di Tura (OMAN 1965, p. 281), del Popolo di Sant'Angelo in Montone, orafo documentato a Siena, nel libro delle *Denunzie di contratti*, negli anni 1370, 1372, 1373 (MACHETTI 1929, p. 39), e con Giacomo di Niccolò di Berardello orafo, menzionato nel *Signorista* della Biblioteca Comunale nell'anno 1381 (*ibid.*, p. 40, cfr. 20.S.2). Un Paolo di Giovanni e un Giacomo da Siena, probabilmente gli stessi, firmano un calice oggi al Walters Art Museum di Baltimora (20.S.1); pubblicandolo nel 1962, Verdier aveva erroneamente identificato Giacomo con fra Giacomo di Tondo, che sottoscrive un calice del Victoria and Albert Museum di Londra (25.S.1). L'errore fu rettificato, sulla scorta di Oman, già da Rowe nel 1979 (*scheda n. 31*).

Dato che il documento del 1370 riguarda il pagamento della dote della futura moglie di Paolo del fu Giovanni di Tura, Margherita di maestro Naddo, è probabile che a quell'epoca l'orafo contasse almeno venticinque anni, se non trenta; la dote, di 350 fiorini d'oro, è abbastanza cospicua. Il Giovanni di Tura Martini orafo menzionato nel libro delle *Denunzie di contratti* nel 1375 (MACHETTI 1929, p. 39) non può essere il padre di Paolo, che è detto «del fu Giovanni di Tura Martini» cinque anni prima.

Lo scarto qualitativo tra i due calici firmati in coppia dai due orafi illustra bene l'esistenza di differenti livelli di produzione in seno alle botteghe, pronte a soddisfare le diverse possibilità economiche dei committenti o degli acquirenti (DAVIES 2009, p. 38).

MACHETTI 1929, pp. 39-40; OMAN 1965, p. 281; ROWE 1979, *scheda n. 31*.

19.S.1

PAOLO DI GIOVANNI DI TURA,
GIACOMO DI NICCOLÒ DI BERARDELLO

Calice

Baltimora, Walters Art Museum, inv. 44.223
ultimo terzo del XIV secolo

✦ *Pavollo di Giovanni e Iacomo delle Seni //*

Il calice, in rame e argento dorato, è ornato di smalti traslucidi su bassorilievo d'argento; la coppa, leggermente dilatata verso l'alto, ha un profilo che nell'oreficeria toscana si afferma soltanto in età post-tridentina (CAPITANIO 2001, p. 9), e non può dunque essere originaria. Il piede esagonale, dal profilo mistilineo, è fissato ad una piattaforma che ne segue il contorno, ornata da una cornice dentellata; lo spessore del piede è arricchito da una cornice perlinata fra filettature, la superficie è scandita da foglie sbalzate, fra le quali sono inseriti smalti traslucidi, serrati da cornici fittamente punzonate e perlinate. Sei grandi medaglioni esalobi, con il lobo superiore allungato a 'V' rovesciata, occupano i lobi del piede, e raffigurano il *Crocifisso* tra la *Madonna* e *San Giovanni Evangelista* dolenti, *San Pietro*, un santo vescovo e *San Paolo*. Nelle punte del piede compaiono smalti traslucidi romboidali, che raffigurano grandi fiori stilizzati, così come i sei smalti trilobi a triangolo rovesciato applicati sul collo del piede. Smalti traslucidi raffiguranti uccelli rapaci in volo decorano i rocchetti del fusto. Il nodo, innervato da foglie sbalzate, presenta nei chiodi quadrilobi sei smalti traslucidi con il *Cristo in pietà* fra la *Vergine* e *San Giovanni* dolenti, *San Pietro*, una santa e *San Paolo* (o *San Bartolomeo*?). Nel sottocoppa, dal profilo mistilineo, serafini in smalto incavato rosso e blu su rame.

La struttura e l'ornato del calice sono caratteristici della seconda metà del Trecento. Tra i primi manufatti con caratteri analoghi si contano i calici di Pietro da Sassoferato (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, ca 1341-1342: cfr. DRAKE BOEHM 1999) e di Pietro di Giovanni da Rieti (Città del Vaticano, Reverendo Capitolo di San Pietro, Museo del Tesoro, ca 1335-1340: cfr. CIONI 1998, pp. 335-360), comunemente riferiti

alla tarda attività della bottega di Tondino di Guerrino (4.P.), e il calice firmato da Giacomo di Guerrino oggi a Chicago (9.S.1). Come ha rilevato per primo Fritz, il formato dei medaglioni del piede, esalobi con il lobo superiore allungato a goccia, è caratteristico della produzione degli anni 1350-1390 (FRITZ 1968, p. 285).

La presenza del nome dei due orafi non ha in questo caso ispirato agli studiosi nessun tentativo di definire più precisamente il rispettivo contributo. Non è peraltro chiaro quale sia il senso da attribuire alle sottoscrizioni 'collettive' che, in forme variate, ricorrono con una certa frequenza nell'oreficeria gotica senese (cfr. 2.S.4.1).

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede del calice al fusto, tra due cornici modanate fortemente sporgenti. Le lettere e i segni d'interpunzione sono eseguiti in smalto blu scuro su fondo dorato; il *signum crucis* iniziale è in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è disposto su una linea orizzontale secondo un andamento rettilineo irregolare, che comunque tende ad occupare l'intero spazio in altezza; la spaziatura è serrata e non regolare tra le lettere; tra le singole parole e i sintagmi *di Giovani* e *de Seni* troviamo un segno d'interpunzione costituito da due punti sovrapposti ed una specie di piccola freccia verso sinistra, due volte, mentre una volta è utilizzato un segno a mezza stella.

La scrittura è una maiuscola gotica di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio uniforme, eseguita con tratti pesanti e autonomi che dissolvono l'unità delle lettere (ad esempio, *L*, *N*); mancano legature, nesi e abbreviazioni.

Le lettere sono rozzamente eseguite con forcellature accentuate al termine dei tratti verticali; si segnalano: *C* ed *E* chiuse da uno spesso tratto curvo; *D* onciale con tratto superiore breve e forcellato; *L* con apice del tratto orizzontale alto quasi quanto il primo tratto verticale e tratto orizzontale corto e spezzato; *U* in forma di *V* capitale, con le due aste ingrossate progressivamente e tagliate in alto, in senso obliquo verso l'interno.

L'iscrizione è integra; l'oro di fondo risulta in parte caduto per abrasione.

Il testo è in volgare, anche se nell'ultima sezione è presente una forma parzialmente latinizzata del toponimo: *de Seni* per *de Senis*; si noti tuttavia che l'indisponibilità di spazio potrebbe aver costretto lo scriba a troncare la parola, sebbene non compaia alcun segno abbreviativo.

Esame da riproduzione fotografica

SPITZER 1890, n. 78, p. 121; VERDIER 1962, *scheda n. 142*, pp. 136-137, tav. CXII; ROWE 1979, *scheda n. 31*.



1. PAOLO DI GIOVANNI DI TURA, GIACOMO DI NICCOLÒ DI BERARDELLO, calice. Baltimora, Walters Art Museum.



2. a-f. PAOLO DI GIOVANNI DI TURA, GIACOMO DI NICCOLÒ DI BERARDELLO, calice, particolari della sottoscrizione degli artisti. Baltimora, Walters Art Museum.

19.S.2

PAOLO DI GIOVANNI DI TURA,
GIACOMO DI NICCOLÒ DI BERARDELLO

Calice

Merevale (Warwickshire), Our Lady Church
ultimo terzo del XIV secolo

✠ *Pavolo // di Giova//ni e Iacom//o di Nicol//a de Sena // me fecit //*

Il calice è stato donato alla chiesa di Merevale in occasione della Pasqua 1849, come attesta un'iscrizione incisa all'interno del piede: *In honorem Dei et in usum Eccles(iae) de Merevale d(e)d(erunt) Gu(il)l(elmus) S(tratford), H(arriet) E(ius) ux(or), Gu(il)l(elmus) S(tratford) fil(ius) Dugdale Die Paschali MDCCCXLIX*. William Stratford Dugdale (1800-1871) fu una figura di un certo rilievo a Merevale nell'Ottocento e a lungo membro del Parlamento, in particolare per la circoscrizione del North Warwickshire dal 1832 al 1847. Sposò nel 1827 Harriet, sorella di E.B. Portman, anch'egli membro del Parlamento (*BBA I 348, 86-87*). Il figlio William Stratford nacque nel 1828 e morì nel 1882 (*BBA I 348, 88; II 1448, 192*).

In argento e rame dorato, il calice presenta un piede esagono dal profilo mistilineo, fissato ad una piattaforma che ne segue l'andamento; nello spessore del piede è inserita una cornice perlinata tra filettature, mentre la superficie è ornata ad incisione con fiori stilizzati entro rombi sulle punte, archi raccordati da gigli schematici nei lobi. La transizione fra piede e fusto è segnata da una successione di cornici, dentellate, modanate, perlineate. I rocchetti sono decorati da smalti *champlevé* raffiguranti fiorellini stilizzati e crocette, entro campi romboidali, nei colori nero ed azzurro. Il nodo, percorso da foglie sbalzate, presenta sei chiodi circolari, che in origine esibivano smalti traslucidi figurati; oggi vi sono incastonati dei granati. Il sottocoppa, dal profilo mistilineo, è ornato da fiori stilizzati incisi entro medaglioni circolari dal fondo tratteggiato.

Un disegno eseguito dall'architetto e designer William Burges (Londra, RIBA archive, William Burges, album *Metalwork*, fol. 23, pubblicato da DAVIES 2009, fig. 4), riproduce il calice prima della perdita degli smalti, e per-

mette dunque di precisare che in origine i medaglioni del nodo contenevano figure di santi a mezzo busto. Burges ha annotato sulla base del calice da lui disegnato che si trattava di un'opera italiana, conservata nella chiesa di Merevale: questo garantisce l'identificazione. Il disegno potrebbe risalire agli anni 1851-1856, durante i quali Burges fu prima assistente e poi socio del collega Henry Clutton (PROUT 1996; MORDAUNT CROOK 2004a). Già allievo di Edward Blore, Clutton era succeduto al maestro come architetto di fiducia di William Stratford Dugdale di Merevale Hall, il donatore del calice, per il quale eseguì lavori di restauro proprio nella parrocchiale di Merevale negli anni 1845-1846 (HUNTING 1983; 2004). Clutton continuò a lavorare a Merevale Hall fino al 1853, ed è dunque per suo tramite che Burges dovette avere accesso al calice.

L'ornato del calice (decoro inciso sul piede, smalti incavati, sottocoppa inciso) è caratteristico della produzione senese della seconda metà del Trecento, ed avrà costante fortuna anche nella prima metà del secolo seguente; l'assenza di figurazioni impedisce di precisare ulteriormente la data. Oman (seguito da Pevsner-Wedgwood), sulla base delle menzioni documentarie dei due firmatari, proponeva di collocare il calice verso il 1375 (OMAN 1965, p. 281; PEVSNER-WEDGWOOD 1966, p. 352), ma non è possibile sapere quando i due orafi abbiano cominciato a lavorare assieme, e quando abbiano smesso. Pare dunque più ragionevole una datazione larga, nel probabile arco di attività di Paolo di Giovanni e Giacomo di Niccolò. Il misero stato di conservazione del pezzo ostacola, ancor più che per l'altro calice sottoscritto da entrambi gli orafi (19.S.1), ogni tentativo di definirne l'eventuale intervento personale; resta comunque problematica l'interpretazione delle firme 'collettive' che, sotto varie forme, ricorrono spesso nell'oreficeria senese di quest'epoca (cfr. 2.S.4.1).

Iscrizioni

La sottoscrizione è disposta sui sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto. Le lettere e i segni d'interpunzione sono eseguiti in smalto scuro su fondo dorato; il *signum crucis* verosimilmente era in smalto rosso; ora lo smalto è caduto.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e segnato da un'incisione superiore e inferiore, riempita in origine di smalto scuro. Il testo è allineato su una

linea orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare; sono lasciati alcuni millimetri sopra e sotto la riga di scrittura. La spaziatura è regolare tra le lettere e distingue appena le singole parole e i sintagmi; solo un punto mediano circolare differenzia il nome del secondo artista dal patronimico (*di Nicola*).

La scrittura è una maiuscola gotica di modulo rettangolare, con tratteggio contrastato, priva di legature, nessi e abbreviazioni.

Si segnalano le lettere: *A* con primo tratto inclinato e sollevato sul rigo e ampio tratto apicale triangolare a sinistra sul rigo superiore; *C* ed *E* chiuse da un sottile tratto verticale; *D* onciale con tratto orizzontale corto; *N* e *M* con tratti curvi; *U* in forma di *V* capitale, con le due aste ingrossate progressivamente e tagliate in alto, in senso obliquo verso l'interno.

Lo stile grafico è completamente diverso da quello del calice di Baltimora (19.S.1), nonostante l'identità dei nomi ne assicuri la medesima paternità (si osservi anche la perfetta coincidenza nella forma, *Pavolo di Giovanni e Iacomo*). Tutto indica un livello di competenza grafica indubbiamente superiore: la qualità dell'incisione, la nitidezza dei tratti, l'armonia della disposizione delle parole; lo sconfinamento dell'ultima vocale o sillaba nelle sezioni 2-5 crea un effetto di *'enjambement'* in cui si distinguono solo le due sezioni estreme, con il *signum crucis* e il primo nome e il sintagma finale.

L'iscrizione è integra, ma soffre della caduta degli smalti di riempimento.

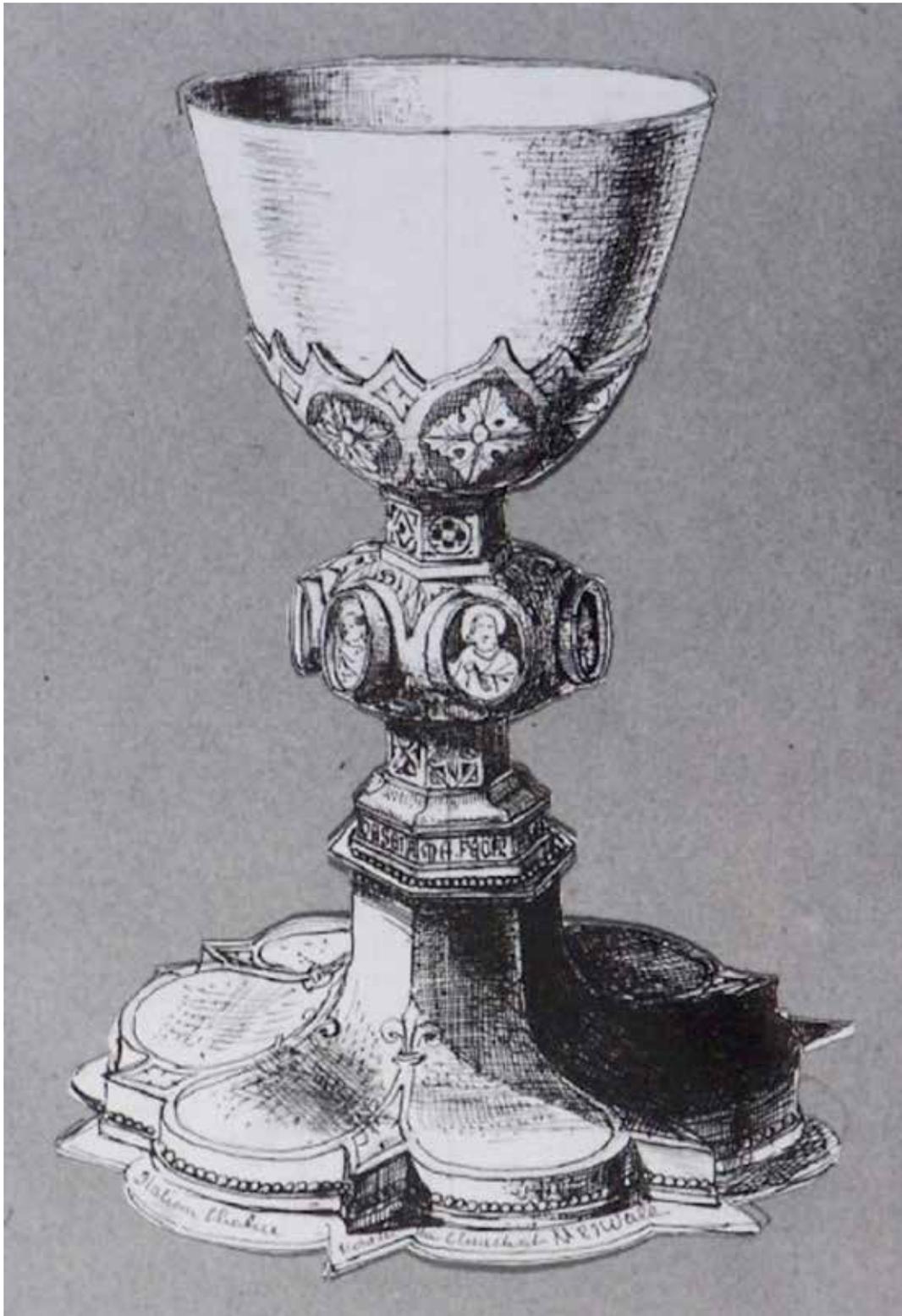
Per quanto riguarda la lingua del testo, sono espressi in volgare i nomi, la congiunzione e forse anche la provenienza *de Sena* (sebbene la forma sia attestata anche in sottoscrizioni redatte interamente in latino, ad esempio la *Madonna dei raccomandati* di Lippo Memmi a Orvieto); nell'ultima sezione l'artista ricorre al latino, riallacciandosi alla tradizione dell'oggetto 'parlante' espresso dal pronome personale; si segnala l'uso della terza persona singolare *fecit* in luogo di *fecerunt* (di cui peraltro si hanno numerose attestazioni in contesti simili).

Esame da riproduzione fotografica

OMAN 1965, p. 281; PEVSNER-WEDGWOOD 1966, p. 352; DAVIES 2009, p. 38.



1. PAOLO DI GIOVANNI DI TURA, GIACOMO DI NICCOLÒ DI BERARDELLO, calice. Merevale (Warwickshire), Our Lady Church.



2. WILLIAM BURGESS, *Calice di Merveale*, disegno. Londra, RIBA Archive, William Burgess, album *Metalwork*, c. 23.

20.P.

ANTONIO DI CECCO DI GUGLIELMO documentato dal 1378 al 1386

L'artista che sottoscrive il calice del Tesoro della Cattedrale di Lione (21.S.1), potrebbe essere l'orafo Antonio di Cecco, documentato a Siena dal 1378 (Siena, Archivio di Stato, *Gabella dei Contratti* 94, c. 37r; MACHETTI 1929, p. 39), come ha recentemente proposto Elisabetta Cioni (2009, p. 10, nota 44; 2010a, pp. 434-435), che rileva la partecipazione di Antonio al Concistoro nel 1381 e la sua presenza in un registro del Maggior Sindaco nel settembre del 1386 (Siena, Archivio di Stato, Maggior Sindaco 4, 1386, c. 94r) e che lo segnala citato anche come «Antonius Cechi», «Antonio di Cieco» e «Antonius Ciecho». Deve essere morto l'anno seguente, secondo il testamento di sua nuora, donna Lisa, redatto il 10 settembre 1387 (Siena, Archivio di Stato, Notarile Antecosimiano 97, cc. 117v-119r).

Gli orafi Pietro di Cecco, documentato in un atto del 1416, e Nofrio di maestro Antonio, che compare in documenti del 1410 e del 1414, potrebbero aver fatto parte della sua famiglia, come suggerisce ancora Elisabetta Cioni.

TABURET 1983, pp. 289-291; CIONI 2009, p. 10, nota 44; CIONI 2010a, *scheda n. F.3*, pp. 434-435, 616.

20.S.1

ANTONIO DI CECCO DI GUGLIELMO

Calice

Lione, Cattedrale di Saint-Jean, Museo del Tesoro
nono decennio del XIV secolo

✠ *Mae//stro // Antol//nio C//eci de S//ena me fè //*

Il calice è in rame dorato e ornato di smalti traslucidi su argento dall'ampia gamma cromatica. Il piede, dall'andamento mistilineo, è ornato da varie modanature e da una cornice perlinata; sulla superficie, tra foglie d'edera a sbalzo, sono inserite due serie di medaglioni smaltati. Quelli superiori, trilobi, ospitano cherubini; quelli inferiori hanno forma esaloba, ma con il lobo superiore allungato a forma di 'V' rovesciata, con una soluzione che ricorre in altri calici del tardo Trecento. Entro tali medaglioni appaiono la *Vergine dolente*, il *Crocifisso*, *San Giovanni Evangelista*, *San Ludovico di Tolosa*, *Sant'Antonio abate*, *Santa Lucia*. A questi corrispondono, nelle placchette esalobe dei chiodi del nodo, un santo diacono martire, *San Pietro*, *Cristo benedicente*, un santo apostolo (che difficilmente, data l'assenza della barba e della spada, potrà essere Paolo, come ha suggerito CIONI 2010a, p. 434), una santa martire, *Santa Maria Maddalena*. I rocchetti del fusto sono ornati da placchette con motivi cruciformi rossi e neri in smalto *champlevé*. Il sottocoppa, dal profilo mistilineo, è decorato da sei medaglioni con serafini, separati da motivi geometrici, in smalto rosso semitraslucido e smalto nero opaco. La coppa, di forma corta e svasata, in rame dorato (anziché argento dorato, come imponevano gli statuti dell'arte del 1361), potrebbe essere una sostituzione dell'originale (TABURET 1984, p. 176, nota 34).

L'abbondanza del decoro smaltato, la ricchezza del sottocoppa, il profilo peculiare dei medaglioni del piede, inseriscono questo calice in un gruppo ricostruito per la prima volta da Fritz (1968, p. 285), che comprende, fra l'altro, i due calici di Àvila e Cambridge firmati da Andrea di Petruccio (13.S.1-2), quello di Baltimora, sottoscritto da Paolo di Giovanni e Giacomo da Siena (19.S.1) e quello di Londra che reca il nome di fra Giacomo Tonducci (cfr. 24.S.1). Le indicazioni documentarie permettono di collocare queste opere verso la metà o nell'ultimo terzo del XIV secolo. I confronti proposti

da Taburet (croce del Museo Nazionale del Bargello, Firenze, inv. OR 57: cfr. COLLARETA, CAPITANIO 1990, *scheda n. 19*, pp. 68-76; *Messale romano* della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena, ms. G.III.7, attribuito ad Andrea di Bartolo: CHELAZZI DINI 1982, *scheda n. 115*, pp. 317-319), che sottolinea il carattere fiorito e raffinato dei personaggi smaltati, permettono di collocare l'oggetto negli ultimi decenni del secolo (TABURET 1983, pp. 289-291). L'analisi stilistica è stata recentemente ripresa e approfondita da Elisabetta Cioni, che ha insistito sulle affinità tra gli smalti del calice e la pittura di Paolo di Giovanni Fei e Francesco di Vannuccio, e proposto una datazione nella prima metà degli anni Ottanta del Trecento (CIONI 2010a, p. 435).

Il calice è stato sottoposto ad uno smontaggio e rimontaggio tardivo (ottocentesco?) durante il quale le componenti del manufatto non sono state assemblate con un sistema a vite, facilmente reversibile, come avveniva in antico, ma saldando il fusto e la coppa al piede all'interno.

Iscrizioni

L'iscrizione è disposta lungo i sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, all'interno di due cornici modanate. Il *signum crucis* e le prime tre lettere della parola *Maestro* sono in smalto rosso opaco, gli altri caratteri sono in smalto nero opaco, su fondo dorato.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare, e occupa totalmente lo spazio in altezza; la scrittura è anzi in parte sovrastata dalle cornici, forse per un impreciso rimontaggio a seguito di un restauro. La spaziatura è irregolare; le singole parole sono eseguite in *scriptio continua*; v'è un solo *interpunctum*, a losanga, tra nome e patronimico.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di legature, nessi e abbreviazioni.

Si segnalano le lettere: *A* con primo tratto ondulato e sottile; *C*, *E* e *F* chiuse da ampi tratti verticali; *E* con tratto intermedio triangolare orientato a volte verso destra a volte verso sinistra; *T* con apici della traversa prolungati fino al rigo inferiore. Il patronimico *Ceci* è stato letto anche *Celi* (TABURET 1983, p. 289), ma tale interpretazione non è compatibile con l'esame grafico, che rivela, se mai, un'irregolarità nel tracciato di *E* (il tratto di chiusura non è saldato alla mediana); la versione qui proposta si dimostra più attendibile (cfr. CIONI 2010a, p. 434).

L'iscrizione è integra, ma il suo esame è reso difficoltoso dal maldestro rimontaggio del rocchetto.

Il testo è interamente in volgare; pertanto si è intesa l'ultima parola come il troncamento del verbo (*fē*) del volgare *fece*, come nella sottoscrizione del calice di Edimburgo di Tommaso di Vannino (27.S.2). Non si può escludere, tuttavia, che sia da intendere come *fe*<ce> o addirittura *fe*<cit> (per casi analoghi di commistione di volgare e latino cfr. 19.S.2 e 24.S.1), in cui l'ultima sillaba è stata omessa per mancanza di spazio e d'altra parte non segnalata tramite abbreviazione (cfr. gli analoghi casi di *campa*<na> in 15.S.1 e *ca*<lice> in 13.S.1).

Esame autoptico

TABURET 1983, pp. 289-291; CANTELLI 1996a, p. 86, figg. 11-13; CIONI 2009, p. 10, nota 44; CIONI 2010a, *scheda n. F.3*, pp. 434-435.



1. ANTONIO DI CECCO DI GUGLIELMO, calice. Lione, Cattedrale di Saint-Jean, Museo del Tesoro.



2. a-f. ANTONIO DI CECCO DI GUGLIELMO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Lione, Cattedrale di Saint-Jean, Museo del Tesoro.

21.P.

BARTOLOMEO DI TONDINO, detto IL GEMMA documentato dal 1372 al 1380

L'orafo senese, detto il Gemma, risiedeva nel Popolo di San Cristoforo a Siena, dove è documentato nel 1373 per l'acquisto di parte di una casa (CIONI 2009, p. 8, nota 39) e nel libro delle *Denunzie di contratti* all'anno 1380 (MACHETTI 1929, p. 42). Nel 1372 aveva stipulato una società con il collega Nello di Giovanni, a Borgo Sansepolcro, per la durata di due anni; nel 1373 risulta risiedere appunto a Borgo (PICHI 2003, pp. 56-57; CIONI 2009, p. 8, nota 39). Il documento del 1373, ritrovato da Elisabetta Cioni, esclude ogni parentela con il celebre Tondino di Guerrino (4.P.).

MACHETTI 1929, p. 42; PICHI 2003, pp. 56-57; CIONI 2009, p. 8, nota 39.

21.S.1

BARTOLOMEO DI TONDINO, detto IL GEMMA

Calice con patena (opera perduta)
già Siena, San Francesco
seconda metà del XIV secolo

Iscrizione perduta

Bartholomeo di Tondino de Senis

LISINI 1905, p. 663

Un calice d'argento, firmato da Bartolomeo di Tondino da Siena, accompagnato da relativa patena, su cui era raffigurato a smalto *San Niccolò* e che recava le arme delle famiglie senesi dei Cini e degli Ugurgieri, era menzionato nell'inventario della sacrestia della chiesa senese di San Francesco, del 1528. L'inventario, utilizzato da Lisini e da Machetti, secondo i quali era conservato all'Archivio di Stato di Siena, risulta oggi disperso: i tentativi di rintracciarlo nel fondo relativo al convento minorita dell'archivio senese non hanno avuto successo.

Per quanto riguarda la sottoscrizione, si segnalano il nome e il patronimico dell'orefice in volgare, mentre la città di provenienza è indicata in latino (fenomeno peraltro non inconsueto: cfr. il calice di Baltimora, 19.S.1).

LISINI 1905, p. 663; MACHETTI 1929, p. 42; PICHI 2003, pp. 56-57.

22.P.

GIOVANNI DI BARTOLO
documentato dal 1363 al 1404 (?)

L'attività di questo orafo senese è ampiamente documentata ad Avignone sotto i pontificati di Urbano V, Gregorio XI e dell'antipapa Clemente VII.

La sua prima menzione risale al 20 giugno 1363, e riguarda la commissione da parte del capitolo della chiesa avignonese di Saint-Didier di una croce in argento dorato, del peso di 14 marchi, del valore complessivo di 180 fiorini (HAYEZ 1993, pp. 163-168). A questa data Giovanni doveva dunque già essere un maestro affermato. Negli anni seguenti l'artista realizza una grande varietà di opere per la Curia: vasellame di uso civile, calici, croci, candelabri, turiboli, gioielli, etc. (MÜNTZ 1888). Pur svolgendo anche compiti meno prestigiosi – riparazioni di manufatti orafi, saldature, bruniture, dorature, etc. –, Giovanni di Bartolo riceve numerose commissioni importanti: nel 1375 quella per un braccio reliquiario di sant'Andrea, in argento dorato, pagato 2.566 fiorini d'oro, e, tutti gli anni fra il 1365 e il 1368, nel 1372, ancora annualmente fra il 1374 e il 1376, nel 1383 e nel 1385, quella per la rosa d'oro che il pontefice utilizzava durante la celebrazione della messa la quarta domenica di Quaresima (MÜNTZ 1888); tale rosa veniva successivamente portata in processione e quindi donata dal papa a una personalità politica di rilievo o a un'istituzione religiosa. Si trattava di un dono diplomatico di grande importanza (OTAVSKY 1986). Dal 1372, Giovanni è detto quasi costantemente, nei documenti, «magister domini Pape»: non è chiaro se l'appellativo sia puramente onorifico o indichi uno statuto particolare dell'orafo in seno alla *familia* papale. Nel 1373 riceve pagamenti per il conio di monete, ulteriore indice della sua versatilità e della fiducia accordatagli dalla Curia.

Un Giovanni di Bartolo è documentato anche a Siena, nel 1373, nel 1376, quando sposa Giovanna Bonini, nel 1380, quando si unisce in seconde nozze ad Augustina di Giovanni Fei; in quello stesso anno esegue dei lavori per la Cattedrale. Un'ultima menzione dell'orafo, nel 1404, riguarda la commissione di due doppiieri per l'Opera del Duomo di Siena (MACHETTI 1929, pp. 54-58). È probabile che sia morto poco dopo tale data. Queste menzioni sono state usualmente riferite all'artista attivo per la Curia pon-

tificale; Alessia Quercioli avanza ora l'ipotesi che il maestro documentato negli archivi senesi sia un omonimo (QUERCIOLI 2010).

L'opera maggiore di Giovanni di Bartolo, firmata e datata, ossia i busti reliquiari dei santi Pietro e Paolo, commissionati da Urbano V per la chiesa di San Giovanni in Laterano e compiuti nel 1369, è stata fusa nel 1799 (22.S.1). Rimane, come unica opera certa, il busto reliquiario di sant'Agata del Duomo di Catania, firmato e datato 1376 (22.S.2). Sono stati attribuiti a Giovanni uno dei due reliquiari dei femori di sant'Agata del Tesoro del Duomo di Catania (ACCASCINA 1974, pp. 132-135); il reliquiario dei frammenti delle catene dei santi Pietro, Paolo e Giovanni Evangelista, ornato da figure a niello e commissionato dall'imperatore Carlo IV di Boemia verso il 1368, oggi nella Weltliche Schatzkammer del Kunsthistorisches Museum di Vienna (ROMANO 1991); la base della croce reliquiario del convento de La Verna, che porta il punzone avignonese dell'epoca di Clemente VII, trafugata nel 1978 (TOESCA 1972).

MÜNTZ 1888; MACHETTI 1929, pp. 54-58; TOESCA 1972; ACCASCINA 1974, pp. 132-135; ROMANO 1991; HAYEZ 1993; CAMPOLONGO 2000; TRIER 2007; QUERCIOLI 2010.

22.S.1

GIOVANNI DI BARTOLO

Busti reliquiari dei santi Pietro e Paolo (opera perduta)
già Roma, San Giovanni in Laterano
1369

Iscrizioni perdute

Reliquiario di san Pietro

Hoc opus fecit Ioannes Bartoli de Senis aurifaber

Albert Dietl riporta la firma di Giovanni di Bartolo anche per quanto riguarda il reliquiario di san Paolo (DIETL 2009, III, *scheda n. A595*, p. 1439); tuttavia essa non è menzionata dalla descrizione di Urbano Mellini in occasione della ricognizione del 1649.

Altri testi

n. 1

Erigat ut propriam sedem tua^m, Petre, redibit
huc Vaticana pastor ab arce Petri

n. 2

Urbanus papa V fecit fieri hoc opus ad honorem capitis beati Petri anno Domini
MCCCLXIX

n. 3

Carolus Dei gratia rex Francorum qui coronatus fuit anno Domini MCCCLXIV
donavit praesens liliu ad honorem capitis b(eati) Petri, quod est in pectore
eius

SORESINO 1673, pp. 37-41

Reliquiario di san Paolo

n. 4

Cedit apostolicus princeps tibi, Paule: vocaris
nam dextrae natus, vas, tuba clara Deo

n. 5

Urbanus papa V fecit fieri hoc opus ad honorem beati Pauli anno Domini MCCCLXIX

n. 6

Carolus Dei gratia rex Francorum qui coronatus fuit anno Domini MCCCLXIV donavit praesens lilium ad honorem capitis b(eati) Pauli, quod est in pectore eius

SORESINO 1673, pp. 36-37

Il testo dell'iscrizione n. 3 è ricostruito sulla falsariga di quello dell'iscrizione n. 6, in quanto, secondo Soresino, era identico a quest'ultimo salvo che per il nome del santo.

Si ritiene opportuno fornire una traduzione delle iscrizioni n. 1 e 4: «Il pastore ritornerà qui dal colle Vaticano di Pietro per innalzare, o Pietro, la tua propria sede»; «Il principe degli apostoli ti cede il posto d'onore, o Paolo; sei detto, infatti, figlio della destra, vaso d'elezione, chiara tromba per il Signore». Nell'iscrizione 1, r. 1 si segnala la sinizesi in *tuam*.

I busti reliquiari dei santi Pietro e Paolo furono fusi nel 1799, dopo essere stati requisiti in seguito al trattato di Tolentino (*Roma 1300-1875* 1984, p. 138). La conoscenza di queste due opere insigni e preziose è fondata su alcune riproduzioni, dipinte o incise, dei secoli XVII-XIX, e su una descrizione. L'incisione pubblicata da Giuseppe M. Soresino nel 1673 è stata più volte ripresa, fino a Séroux d'Agincourt, che ne ha offerto una versione semplificata, anche se più celebre. Gli storici dell'oreficeria hanno sinora prestato meno attenzione alle copie dipinte (*ibid.*, pp. 138, 159, nota 1). La descrizione più dettagliata fu redatta da Urbano Mellini, in occasione di una ricognizione dei reliquiari condotta nel 1649, pubblicata da Soresino (1673, pp. 31-46), quindi ripresa dagli autori successivi. Sin dal momento della fabbricazione i contemporanei riconoscono l'eccezionalità dei manufatti, stimati oltre 30.000 fiorini, annotano il peso eccezionale di 1.700 marchi d'argento, registrano i doni offerti da vari sovrani europei ai reliquiari, e uno di essi, Niccolò Processi, precisa persino che furono fabbricati «per manus aurificifabris Ioannis Bartholi de Senis» (citati da SORESINO 1673, pp. 3-6). Sarebbe interessante sapere se la memoria del nome dell'artista fosse legata alla sua fama o, piuttosto, alla presenza della sottoscrizione.

I busti, interamente in argento dorato, concepiti a *pendant*, con Paolo al posto d'onore (cfr. *ibid.*, pp. 21-30), presentavano i due santi dalla vita in su

e poggiavano su due alti basamenti, dal profilo poligonale. Erano tempestati da una profusione di zaffiri, rubini, diamanti, perle, cammei antichi.

San Paolo, a capo scoperto, ornato di una grande aureola smaltata di verde con stelle dorate (donata da Giovanna regina di Sicilia), caratterizzato da una lunga barba bionda, impugnava nella destra la spada, argentea, damaschinata, sulla quale si disponeva la sua didascalia (*Sanctus Paulus*; secondo SORESINO 1673, p. 36), e stringeva nella sinistra un libro, ornato con le arme di Urbano V e del Papato. Le mani erano inanellate. Al centro del petto, dove il mantello scopriva la veste, era applicato un grande giglio d'oro massiccio tempestato di gemme, dono del re Carlo V di Francia, come indicava l'iscrizione (n. 6) sul margine inferiore del basamento, e come ricordano le fonti coeve. Al di sotto, un medaglione circolare portava un distico elegiaco in onore del santo (n. 4). Nello spessore del piedistallo erano inseriti smalti traslucidi narrativi alternati alle arme del Papato e del pontefice committente; riproduzioni antiche permettono di riconoscere sul lato frontale, da sinistra a destra, la *Prigionia del santo*, la *Decollazione*, la *Conversione*, la *Lapidazione di santo Stefano*. Mellini indica che gli smalti proseguivano narrando «di mano in mano la vita di detto santo» (SORESINO 1673, p. 37).

San Pietro, con in capo un triregno brulicante di gemme e pietre preziose, «la barba riccia bianca tondetta», portava la tonicella, la pianeta e il pallio, anch'essi fittamente ornati di gioie. La mano destra, guantata, era atteggiata in un gesto di benedizione; la sinistra, inanellata come l'altra, con il manipolo adorno di gemme, stringeva le chiavi in argento. L'arme del pontefice appariva sul manipolo e in un pendente appeso alle chiavi. Sul petto un giglio aureo, analogo a quello di Paolo, anch'esso dono di Carlo V, come indicava l'iscrizione sul margine inferiore del basamento (n. 3). I contemporanei precisano che i due gigli valevano oltre 4.000 fiorini (cfr. in SORESINO 1673, p. 6). Anche qui era presente un medaglione circolare, su cui era inciso un distico elegiaco (n. 1). Il basamento, come quello compagno, alternava gli stemmi papali e di Urbano V a scene narrative in smalto traslucido; sono noti solo gli smalti del lato frontale, raffiguranti, da sinistra a destra, la *Crocifissione di Pietro*, la *Caduta di Simon Mago*, la *Consegna delle chiavi a san Pietro*. Ambedue i busti avevano alla base quattro maniglioni che permettevano di trasportarli.

Malgrado la perdita delle opere, descrizioni e riproduzioni permettono di cogliere affinità significative con il busto reliquiario di sant'Agata della

Cattedrale di Catania, anch'esso firmato da Giovanni di Bartolo (23.S.2). Anzitutto, la forte caratterizzazione naturalistica nella resa degli incarnati («la faccia et il collo di color di carne», SORESINO 1673, p. 37), delle capigliature, delle barbe. La scelta di tagliare i busti alla vita e di raffigurare anche le braccia (rara, come ha sottolineato PUJMANOVÁ 2001, pp. 177-179), certo dettata anche dalla volontà di includere gli indispensabili attributi, agisce anch'essa nel senso di un'accentuazione del realismo delle immagini. Come nel busto catanese, le stoffe degli abiti presentavano ornati fogliati che simulavano il damasco operato, caratteristici della tradizione avignone (TABURET-DELAHAYE 1995, p. 20, nota 4; 1997, p. 53).

I busti furono eseguiti dall'orafo a Roma, dove si era recato nel 1368 al seguito di Urbano V. Il 3 marzo 1368 il papa rinvenne le reliquie del capo dei santi Pietro e Paolo nel *Sancta Sanctorum* della Basilica lateranense; promosse quindi il rinnovamento dell'altar maggiore della Basilica, commissionando contemporaneamente i due busti reliquiari per i preziosi resti (cfr. iscrizioni 2 e 5, sul margine superiore dei due basamenti). Un ricco ciborio marmoreo scolpito e dipinto fu eseguito per volere del papa dal senese Giovanni di Stefano tra la fine del 1368 e gli inizi del 1370. L'intera operazione, dal profondo significato simbolico e ideologicamente cruciale, mirava a un rilancio dell'autorità papale, riallacciandosi a un'illustre tradizione (MONFERINI 1962; MONDINI 2011). Come attestano alcune immagini di culto trecentesche di Urbano V, conservate in copie seicentesche raccolte da Cassiano dal Pozzo nel suo *Museo cartaceo*, il senso dell'iniziativa non sfuggì ai contemporanei; in particolare un disegno di Antonio Eclissi raffigura il papa con in mano i busti reliquiari dei due santi (OSBORNE 1991; OSBORNE, CLARIDGE 1996, pp. 331-335, nn. 154-156, in part. 155 – cortesemente segnalati da Elena Vaiani).

Sono conservati alcuni documenti relativi alla commissione, editi da Müntz (1888). Da un documento del 1369 risulta che ai lavori collaborò un Giovanni di Marco argentario; il suo intervento si limitò tuttavia alla fabbricazione delle tavole lignee usate per trasportare i reliquiari dal *Sancta Sanctorum* alla Basilica lateranense, dove essi furono inseriti nella camera appositamente predisposta sotto la cuspide del ciborio. Il 3 aprile 1372 Giovanni di Bartolo fu pagato oltre 1.336 fiorini «pro expensis et operamentis per ipsum factis et solutis pro ferramentis tabernaculi capitum beatorum Petri et Pauli».

Mellini precisa che le iscrizioni nei medaglioni sul petto dei due santi erano «intagliate», e che quelle relative alla commissione di Urbano V e al dono di Carlo V di Francia erano «di smalto». Non precisa come fosse realizzata la firma dell'orafo. Essa si trovava «da piedi nelle bande», secondo Soresino sul busto di san Pietro (SORESINO 1673, p. 46). Mellini la cita dopo aver trascritto l'iscrizione relativa al dono di Carlo V, dicendo che si trova «dalle bande» (SORESINO 1673, p. 41).

SEVERANO 1630, I, pp. 520-522; SORESINO 1673; BALDESCHI, CRESCIMBENI 1723, pp. 96-119; SÉROUX D'AGINCOURT 1823, II, pp. 59-60 e IV, tav. XXXVII; MÜNTZ 1888; CHURCHILL 1906; CECHELLI 1951-1952, pp. 31-34; *Roma 1300-1875* 1984, p. 153; ROMANO 1991; CANTELLI 1996a, p. 81; POMARICI 1996, pp. 170, 172; CAMPOLONGO 2000, pp. 706-707; PUJMANOVÁ 2001, pp. 177-179; TRIER 2007; CLAUSSEN 2008, pp. 191-192; DIETL 2009, III, *scheda n. A595*, pp. 1437-1439; *Sant'Agata* 2010; MONDINI 2011.



1. GIOVANNI CARATTONI, *Ceselatura*. Busti di San Pietro e di San Paolo nella chiesa di San Giovanni Laterano a Roma. XIV secolo, acquaforte, in J.-B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments*, 6 voll., Paris 1823, IV, tav. XXXVII.

22.S.2

GIOVANNI DI BARTOLO

Busto reliquiario di sant'Agata
Catania, Cattedrale di Sant'Agata
1376

*Virginis istud opus // Agathe sub nomine ceptum
Marcialis fuerat q(u)o te(m)pore p(rae)sul i(n) urb<e> //
Catha(n)ie ac pastor; success(or) // Helya p(er)eg(it);
q(u)os Lemovicium // clar(um) p(ro)dux(it) ad ort(um).
Artificis – notus // hoc fabricavit in arte Iohannes –
Bartolus est genitor, / celebres cui patria Sene.
Mille ter et centum post p(ar)tu(m) // Virginis alme
et decies septem / sextoque fluentibus annis. //*

- s. 2. *Agathe* CRIMI 2006, p. 28; DIETL 2009, II, p. 740 | *coeptum* DIETL *ibid.*
s. 3. *Cathaniae* CRIMI *ibid.*; DIETL *ibid.* | *successit* DE GROSSIS 1654, p. 168; MÜNTZ 1888, p. 19; SCIUTO PATTI 1892, p. 177; MAUCERI 1906, p. 430; DIETL *ibid.* | *succed(erat)* LIBERTINI 1927-1928, p. 228, fig. 1 e p. 229
s. 4. *Helyas ambos* per *Helya p(er)eg(it) q(u)os* DIETL *ibid.* | *Lemovicium* CRIMI *ibid.*; DIETL *ibid.*
s. 5. *clare produxerat ardor* per *clar(um) p(ro)dux(it) ad ort(um)* DIETL *ibid.* | *manus* per *notus* DIETL *ibid.*
s. 6, r. 1. *Ioannes* DIETL *ibid.* | *et per est* DIETL *ibid.*
s. 6, r. 2. *celebris* DIETL *ibid.*
s. 7, r. 1. *almae* CRIMI *ibid.*; DIETL *ibid.*

Non si è ritenuto di riportare tutte le varianti delle precedenti trascrizioni edite, che contenevano palesi errori di lettura. Diversamente, si è tenuto conto delle edizioni più recenti, fornite da Carmelo Crimi (2006, p. 28) e Albert Dietl (2009, II, *scheda n. A152*, p. 740), entrambe frutto di uno studio specifico sull'epigrafe. Diversamente dalla presente edizione, la trascrizione di Crimi riporta sempre il dittongo *ae*, che non viene mai usato nel testo, mentre quella di Dietl, oltre alla presenza del dittongo, rivela varie imprecisioni. Tutte le edizioni precedenti, inoltre, riportano *Lemovicium* in luogo di *Lemovicium*; l'ultima asta della *M* finale è però ben visibile, nonostante il cattivo stato di conservazione, poiché posta quasi sulla cornice e rovinata, probabilmente, da interventi posteriori (FRANÇOIS 2010; RICCIONI 2010; si ringrazia padre Carmelo Signorello per averci gentilmente messo a disposizione la recente campagna fotografica). Le ultime due lettere leggibili della sezione

3 sono entrambe delle S e non una D onciale, come suggerito da Libertini, che proponeva erroneamente la lettura *succed(erat)* (LIBERTINI 1927-1928, p. 228, fig. 1 e p. 229). Del verbo è stata proposta anche la lettura *successit*, come segnalato in apparato; tuttavia si è preferito accogliere la trascrizione di Crimi (*successor*), perché più consona al contenuto testuale (CRIMI 2006, p. 28).

In considerazione della nuova lettura dell'iscrizione, si ritiene opportuno offrirne una traduzione: «Quest'opera intitolata alla vergine Agata fu cominciata al tempo in cui Marziale era vescovo e pastore nella città di Catania; il successore Elia la portò a termine. La nobile regione limosina diede loro i natali. Dell'artefice – Giovanni, noto nell'arte, fabbricò quest'opera – Bartolo è il padre, al quale fu patria la celebre Siena. Erano passati 1376 anni dal parto dell'alma Vergine».

Altri testi

Mentem sanctam spontaneam honorem / Deo et patriae / liberationem

Il busto reliquiario, interamente in argento dorato sbalzato e inciso, poggia su un'alta base a due registri, riccamente ornata da racemi, cinquecentesca. La porzione trecentesca posa su un ottagono allungato dai lati svasati, che sostiene una piattaforma su cui è fissato il busto della santa. La vergine è vestita di un manto sontuosamente operato, con tralci di vite da cui pendono foglie e grappoli, cesellati ora a sbalzo dall'interno, ora a incavo dall'esterno, che risaltano polito contro un fondo bulinato. Questo tipo di ornato è caratteristico dell'ambiente avignonese (TABURET-DELAHAYE 1995, p. 20, nota 4; 1997, p. 53). Fissato sul petto, il mantello si apre, lasciando intravedere la veste sottostante, ornata da una fascia centrale incisa che simula un ricamo; la vita è stretta da una cintura, simbolo della verginità della martire. A capo scoperto, la santa ha i capelli sciolti che le incorniciano il volto, dipinto con una tempera bruno-rosata a imitare l'incarnato, e che ricadono in morbide ciocche sul collo e in onde regolari sulle spalle. La parte centrale della capigliatura, incernierata alla base della calotta cranica, poteva essere sollevata per consentire l'esibizione della reliquia. Ai lati della martire, due angioletti genuflessi sorreggono le braccia della santa. Ambedue hanno capelli mossi e abbondanti trattenuti da diademi gemmati, e volti e mani dipinti in modo naturalistico.

La santa tiene nella destra una croce gemmata cui fanno corona degli steli fioriti, di età moderna. A giudicare dalla posizione della mano, e da un rocchetto d'innesto che si vede tra le dita nelle fotografie di primo Novecento, la vergine doveva reggere un oggetto allungato sin dall'origine: for-

se già una croce, o la palma del martirio, o ancora uno strumento di tortura o, meno probabilmente, una candela. Con la sinistra la fanciulla sorregge una tabella rettangolare con un'iscrizione, che l'ornato denuncia, ancora una volta, come moderna. Anche in questo caso il manufatto sostituisce verosimilmente un analogo elemento originale.

Sotto la piattaforma che sostiene il busto, la porzione trecentesca del basamento, sorretta da otto foglie rovesciate, è ornata da placchette di smalto traslucido su bassorilievo d'argento, applicate su un fondo ornato da incisioni.

Sulla fronte, tre scudi accolgono, da sinistra a destra, lo stemma di Catania, l'arme del regno di Sicilia e quella della corona d'Aragona (cfr. DE RIQUER 1983, pp. 312-314, fig. 255; FRANÇOIS 2010); più in basso, al centro, figura lo stemma del papa Gregorio XI. Sul retro, nelle posizioni corrispondenti, troviamo le arme del vescovo Elia e del vescovo Marziale. Fra le due si trova uno stemma d'azzurro alla banda scaccata d'oro e d'argento che richiama l'arme apocrifa degli Altavilla (ai quali però è normalmente attribuita una banda scaccata d'argento e di rosso) o più plausibilmente dei Ventimiglia; a questa famiglia, discendente diretta della casata normanna, apparteneva Francesco II, nominato vicario generale del Regno di Sicilia nel 1377. In alternativa, segnaliamo che lo stemma qui riprodotto è identico a quello usato dai Falletti, famiglia piemontese attiva in campo finanziario, documentata nel XIV secolo anche ad Avignone (informazioni cortesemente fornite da Matteo Ferrari, che qui si ringrazia).

Sui lati obliqui, davanti, rispettivamente a sinistra e a destra, appaiono i *Vescovi Marziale e Elia* inginocchiati in preghiera, ciascuno accompagnato da un angelo che sostiene uno scudo con le loro arme, su un fondo ornato di sottili girali. A questi smalti corrispondono sul retro compassi smaltati mistilinei con le figure di *Santa Lucia* e di *Santa Caterina d'Alessandria*. Sulle facce delle mensole laterali a sbalzo, sono applicati quattro medaglioni smaltati con i simboli degli Evangelisti. Sui lati brevi, infine, due medaglioni quadrilobi inflessi rappresentano la *Tortura di sant'Agata* e *Sant'Agata in carcere visitata da san Pietro* (per un'analisi degli smalti, TOMASI 2010).

Come attesta l'iscrizione smaltata sulla base, il busto fu commissionato dal vescovo di Catania Marziale, nominato il 4 dicembre 1355 e rimasto in carica fino alla morte; il suo successore, Elia, venne destinato alla sede catanese il 14 maggio 1376 (EUBEL 1913, p. 176): il completamento del busto deve dunque essere posteriore a tale data, dato che la stessa iscrizione precisa che

il busto fu compiuto sotto Elia. Il reliquiario sarebbe arrivato da Avignone a Catania nel dicembre 1377, secondo un documento catanese cui rinviano Carrera e De Grossis (CARRERA 1641, p. 156; DE GROSSIS 1654, p. 168).

Ambedue i prelati implicati nella commissione furono personalità di primo piano della vita ecclesiastica e politica tra la Sicilia e Avignone (FODALE 2001; FRANÇOIS 2010); come attesta l'iscrizione, erano francesi, originari della regione limosina. Marziale, monaco benedettino, già decano del capitolo della cattedrale di Catania e abate del monastero di Sant'Andrea *de Insula* a Brindisi, fu nominato vescovo da Innocenzo VI, che gli conferì anche l'incarico di nunzio apostolico per il regno di Sicilia. Tale posizione gli consentì di stringere solidi legami con Federico IV d'Aragona, re di Trinacria dal 1355 con il nome di Federico III, che lo nominò ambasciatore del regno presso la Curia nel 1374. Marziale è quindi documentato ad Avignone nel 1375, dove poté commissionare il busto in onore della santa patrona della sua diocesi, cui era particolarmente devoto, come attestano vari documenti almeno dagli anni Sessanta del Trecento (FODALE 2001). Il suo successore, il francese Elia de Vodron (o de Vaudron), era stato cantore a Saintes e arcidiacono a Limoges prima della nomina al vescovado catanese. Strettamente legato a papa Gregorio XI, che gli affidò varie missioni diplomatiche e lo nominò vice tesoriere della Camera apostolica, Elia perse la cattedra nel 1378, essendosi schierato dalla parte del papa avignonese, Clemente VII, contro il pontefice romano, Urbano VI, a seguito della doppia elezione che diede l'avvio al grande scisma d'Occidente. Egli morì e fu sepolto ad Avignone (FRANÇOIS 2010).

L'iscrizione attribuisce ai due soli prelati la responsabilità della commissione. Per questo, benché Gregorio XI e Federico IV d'Aragona siano stati considerati come terzo e quarto committente dell'opera (FRANÇOIS 2010), si preferisce qui ritenere che la presenza delle arme delle due massime autorità, religiosa e politica, in cui si riconoscevano Elia e Catania, sia da interpretare come segno d'omaggio e di devozione. Resta da chiarire quali furono, per Marziale, le ragioni che lo spinsero a commissionare il superbo reliquiario e a rilanciare dunque la devozione nei confronti di sant'Agata proprio alla fine degli anni Settanta del Trecento.

Il taglio del reliquiario, a mezzo busto, è raro nel XIV secolo (PUJMANOVÁ 2001, pp. 177-179). La tipologia del busto reliquiario di santo sorretto da due angeli ha almeno un precedente illustre, quello del capo reliquiario di san Dionigi, nell'omonima Basilica presso Parigi, realizzato verso il 1281, distrutto nel 1793 e noto grazie a un'incisione (GABORIT-CHOPIN 1991, pp. 194-195). Il prestigio della reliquia e del luogo di conservazione assicurarono la fortuna della tipologia in Francia: il contratto per il reliquiario di sant'Agicola, commissionato nel 1393 ad Avignone al parigino Robert de Nesle, prevede in effetti che due angeli accompagnino il busto (HAYEZ 1993, pp. 169-174). È possibile che ragioni iconografiche abbiano pesato nella scelta d'adottare tale formula per sant'Agata. Secondo Iacopo da Varagine, uno dei possibili significati del nome di Agata sarebbe «'sepolta solennemente', che risulta dal fatto che furono gli angeli a seppellirla»; lo stesso vescovo domenicano cita un passaggio del *Prefazio* di sant'Ambrogio in cui di Agata si dice che «il coro degli angeli indica la santità della tua anima e la liberazione della patria» (IACOPO DA VARAZZE ed. Vitale Brovarone, Vitale Brovarone 1995, pp. 213, 217).

Per i gioielli che ricoprono usualmente il reliquiario, e che sono quasi tutti ben posteriori all'esecuzione del busto (eccetto la corona, che non è però del XII secolo, come si suole affermare, ma del XIV, e realizzata espressamente per il busto, come vide già MAUCERI 1906), si rimanda ai contributi di Di Natale (1996; 2003).

Iscrizioni

L'iscrizione corre attorno al basamento, sotto la fascia contenente gli smalti, inserita in otto tabelle delimitate da modanature inferiori e superiori e applicate al busto mediante chiodi. Le tabelle sono disposte in tre sezioni sul *recto* e sul *verso* del reliquiario, di cui una frontale maggiore (che contiene due tabelle) e due laterali più corte (con una sola tabella). Le lettere e i motivi floreali che concludono le righe 1 e 1-2 delle sezioni 6 e 7 sono dorati su uno sfondo di smalto blu traslucido.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e segnato da una cornice; il testo inizia sotto lo smalto con la figura che è plausibile identificare con quella del vescovo Marziale in preghiera. La scrittura è allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo, non regolare, e lascia uno

spazio di alcuni millimetri sopra e sotto il rigo, fino a metà del lato posteriore (sezione 6), quindi, dopo il termine *notus*, si dispone, diminuendo il modulo, sullo stesso spazio, su due righe spartite da una riga in oro, con un andamento rettilineo irregolare ma meno serrato. La spaziatura è serrata e regolare, sia tra le lettere che tra le singole parole; si nota una individuazione delle parole appena accennata. Si segnala l'assenza del *signum crucis* al principio del testo.

La scrittura è una minuscola gotica libraria (*textura*) che pare risentire di influssi francesi (si osservi la *A* chiusa e il trattamento dei tratti medi verticali), eseguita per tratti verticali e spezzando gli archi delle lettere, talvolta anche in modo da restituire l'impressione di un nastro, con adozione regolare del nesso a curve contrapposte (*ac; Agathe, peregit*) e modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato; al principio di ogni nuova sezione di testo e all'inizio delle coppie di righe è impiegata una maiuscola gotica; la *V* iniziale in particolare presenta un motivo decorativo del corpo della lettera a tratteggio incrociato; alla fine della prima riga della firma e delle due righe della *datatio* si trova un'elaborata decorazione fitomorfa. Sono impiegate numerose abbreviazioni (anche se la congiunzione *et* è scritta per esteso): per contrazione segnate con titolo piano o con letterina soprascritta (*quos*); *P* con tratto che taglia in vario modo l'asta per *prae, per, pro, par*. Non è presente alcun segno interpuntivo.

Lettere notevoli: *A* capolettera in forma simile a una *M*, e con accentuate apicature che scendono a mezzo rigo (*Agathe*), minuscola nella forma transalpina chiusa nella sezione superiore; *E* con il tratto mediano di frego quasi invisibile; *H* maiuscola tondeggiante ornata da tratto complementare orizzontale sul rigo superiore (*Helya; Hoc* in principio del testo disposto su due righe), minuscola con secondo tratto che scende sotto il rigo; *I* di *Virginis* con un sottile tratto distintivo obliquo; *S* con curve spezzate e chiuse da un sottile tratto obliquo; *U* e *V* non distinte, eseguite se maiuscole in forma di *V*, se minuscole come *U*.

L'iscrizione è integra; lo smalto di fondo è caduto in larga misura e si presenta per lo più fortemente alterato.

Il testo è in esametri, con qualche errore prosodico (per esempio *notus*, sezione 5, con *O* misurata breve anziché lunga), e si divide idealmente in due parti: la prima è relativa ai committenti, i due vescovi di Catania, la

seconda contiene la sottoscrizione vera e propria, con il nome dell'artista, il patronimico, la provenienza e la data di esecuzione del reliquiario. Si segnala la datazione espressa in versi e non in cifre (CRIMI 2006).

La seconda iscrizione, disposta sulla tavoletta rettangolare tenuta da sant'Agata e applicata mediante chiodi al reliquiario, è inserita in uno spazio grafico delimitato da una rigatura continua sui quattro lati. Le lettere e i segni interpuntivi sono in argento dorato su un fondo di smalto blu traslucido. Manca il *signum crucis* iniziale.

Il testo è allineato su cinque righe non segnate, con un andamento rettilineo irregolare. La spaziatura tra le lettere è regolare; le singole parole sono distinte dal segno d'interpunzione in forma di due triangoli sovrapposti (variamente orientati).

La scrittura è una capitale di modulo rettangolare, tratto medio e tratteggio uniforme, priva di legature e abbreviazioni; un nesso: *AE* di *Patriae*.

L'iscrizione è integra.

La tavoletta potrebbe essere stata apposta in un momento successivo all'esecuzione del reliquiario, come paiono dimostrare i caratteri paleografici e quindi il modello formale in essi riflesso, decisamente diverso da quello dell'iscrizione di committenza. Tuttavia è assai probabile che il testo fosse previsto fin dalla prima realizzazione del reliquiario: il passo *Mentem sanctam spontaneam* proviene dalla tradizione agiografica di sant'Agata, a partire dai testi greci, secondo i quali sulla tomba della martire un giovane, accompagnato da cento fanciulli, depose una tavoletta che recava il testo *Mens sancta spontanea, honor Dei et patriae liberatio* (METHODIUS COSTANTINOPOLITANUS, *Oratio in sanctam Agatham*, ed. PG 100, coll. 1284D-1285A) o *Mens sancta, spontaneus honor Dei et patriae liberatio* (SYMEON METAPHRASTES, *Certamen sanctae et egregiae martyris Christi Agathae virginis*, ed. PG 114, col. 1343B). Tra la fine del secolo X e l'inizio del secolo XI, il brano divenne un'antifona dell'ufficio dedicato alla santa, e si ritrova, in forme abbreviate, anche negli inni composti in suo onore (FAVREAU 1982, p. 242, nota 19); attraverso l'agiografia latina (BHL 133), e soprattutto la *Legenda Aurea* di Iacopo da Varagine, il passo finì per diventare un attributo costante nelle raffigurazioni di sant'Agata.

Per il suo valore apotropaico, in specie per la protezione che si riteneva la santa assicurasse contro gl'incendi, la formula conobbe una larghissima diffusione, che si estese anche al di fuori del suo culto: la si ritrova in opere di diversa natura, dagli anelli, agli edifici monumentali, alle croci, fino e in particolare alle campane, per le quali a partire dal secolo XIII il cosiddetto 'epitaffio di sant'Agata' ricorre con altissima frequenza (ERMINI 2008, pp. 407-411; BERNAZZANI 2009, p. 114 nota 68).

Esame da riproduzione fotografica

DE GROSSIS 1654, p. 168; MÜNTZ 1888, pp. 18-19; SCIUTO PATTI 1892; MAUCERI 1906; CHURCHILL 1906-1907, pp. 122-123; LIBERTINI 1927-1928; ACCASCINA 1930; ACCASCINA 1974, pp. 129-132, figg. 75-77; KING 1995, pp. 104, 122; TABURET-DELAHAYE 1995, p. 20, nota 4; CANTELLI 1996a, pp. 81-82; DI NATALE 1996; TABURET-DELAHAYE 1997, pp. 53-54; CINELLI BARBI 1999; CAMPO-LONGO 2000, p. 707; FODALE 2001; PUJMANOVÁ 2001; DI NATALE 2003; CRIMI 2006; *Il tesoro di Sant'Agata* 2006; TRIER 2007; DIETL 2009, II, *scheda n. A152*, pp. 739-741; FRANÇOIS 2010; RICCIONI 2010; *Sant'Agata* 2010; TOMASI 2010.



1. a. GIOVANNI DI BARTOLO, busto reliquiario di sant'Agata (*recto*).
Catania, Cattedrale di Sant'Agata.



1. b. GIOVANNI DI BAROLO, busto reliquiario di sant'Agata (*verso*).
Catania, Cattedrale di Sant'Agata.

Nella pagina a destra:

2. a-h. GIOVANNI DI BAROLO, busto reliquiario di sant'Agata, particolari dell'iscrizione dedicatoria con la sottoscrizione dell'artista. Catania, Cattedrale di Sant'Agata.

Virginitas istud opus

in castro sub nomine septem

partialis fuerat q[ue] tempore istud erit

athalia a pastor successit

belva q[ue] us le moure un

clau vni ad or t artitius vntus

Hoc ead[em] mane marte iohannes bartolus est creator
celebres cu[m] maria sua q[ue]m cepi et ceu un vult p[er] h[ic]

Virginitas alme et decies septem
sextoque flueritibus annis



3. Busto reliquiario di sant'Agata (*recto*), particolare della tavoletta mostrata dalla santa. Catania, Cattedrale di Sant'Agata.

23.P.

BARTOLOMEO DI TOMMÈ o DI TOMMASO DI SER GIANNINO,

detto PIZZINO

documentato dal 1367 al 1404

Bartolomeo di Tommè o di Tommaso di ser Giannino, detto Pizino o Pizzino, fu un orafo celebre al suo tempo: il cronista e pittore Bindino da Travale lo cita come una sorta di pietra di paragone delle capacità di un orafo (LUSINI 1900).

È ampiamente documentato a Siena a partire dal 1367. Nel 1371 è, per un bimestre, capitano del Popolo e gonfaloniere per il terzo di Città. Nel 1376 riceve, con Mariano d'Agnolo Romanelli, pagamenti per una statua per la Cappella di Piazza; un documento del 1377 precisa che si trattava di un *San Pietro*. L'anno successivo ai due artisti sono commissionate altre otto figure di apostoli, incarico probabilmente non portato a termine, dato che venne poi assegnato ad altri scultori (TABURET 1984; BAGNOLI 1987, pp. 80-82). Nel 1378 Bartolomeo è consultato per i lavori al coro del Duomo senese (e lo sarà di nuovo nel 1386 e nel 1389), e nel 1379 è chiamato a Pistoia per stimare il piedistallo del reliquiario della Vera Croce eseguito dai maestri Filippo d'Andrea, Andrea di Pietro Braccini e Romolo di Senuccio. Nel 1381 Bartolomeo e Nello di Giovanni si impegnano a eseguire in argento le immagini dei santi patroni senesi Ansano, Crescenzo, Savino e Vittore, per il coro della Cattedrale; probabilmente solo la prima fu portata a termine, dato che le altre furono affidate ad altri artefici fra il 1413 e il 1416. L'ultima menzione risale al 1404, quando gli fu sollecitata la consegna di un nimbo di rame dorato per il *San Pietro* della Cappella di Piazza, richiestogli già nel 1379 (TABURET 1984).

Milanesi fornisce inoltre, senza indicare la fonte, le seguenti notizie: Bartolomeo sarebbe stato sposato con tale Lorenza di ser Gerino; la figlia Andrea sarebbe andata in sposa al conte Ciampolino Forteguerra; nel 1386 sarebbe stato eletto nel Gran Consiglio del terzo di Città. In base all'identità del patronimico e alle affinità stilistiche tra le rispettive opere firmate, Cioni ha suggerito che Pizzino avrebbe potuto essere il fratello di Michele di Tomè, autore del calice di Santa Margherita a Cortona (12.S.1) (CIONI 2008).

La critica gli attribuisce un ruolo marginale nella decorazione della Cappella di Piazza, dato che dopo il 1377 il suo nome non riappare nei documenti relativi fino al 1404. Alessandro Lisini e Ippolito Machetti ricordano, senza dare riscontri documentari, una partecipazione dell'orafo ai lavori per il reliquiario del Corporale del Duomo di Orvieto, firmato nel 1338 da Ugolino di Vieri e soci (5.S.3.1); Pietro Toesca e Paolo Dal Poggetto accolgono la notizia con cautela, suggerendo che del giovane Pizzino potessero essere le statuette della base e del coronamento del reliquiario (TOESCA 1951, p. 897, nota 122; DAL POGGETTO 1965, [p. 4]). Come chiarito da Enzo Carli, l'ipotesi è insostenibile per motivi anzitutto cronologici, dato che l'artista è documentato solo dal 1367 (CARLI 1965, pp. 124, 138, nota 4). Il calice firmato del Musée des Beaux-Arts di Lione, pubblicato da Élisabeth Taburet e sola opera nota dell'orafo, mostra peraltro caratteri stilistici incompatibili con quelli del reliquiario orvietano (23.S.1).

MILANESI 1854, pp. 279-280; LUSINI 1900, pp. 176, 186; LISINI 1905, p. 659; MACHETTI 1929, p. 30; TOESCA 1951, p. 897, nota 122; DAL POGGETTO 1965, [p. 4]; CARLI 1965, pp. 124, 138, nota 4; GIUNTA DI ROCCAGIOVINE 1964; TABURET 1984; BAGNOLI 1987, pp. 80-82; CARDINI 1993; CIONI 2008, pp. 528, 534-535; CIONI 2010a, pp. 621-622.

23.S.1

BARTOLOMEO DI TOMMÈ o DI TOMMASO DI SER GIANNINO,
detto PIZZINO

Calice

Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. L 689
ultimo quarto del XIV secolo

Piñinus d//e Senis m//e fecit fra//tri Iacobo // Turchi pro // anima Piçhie //

s. 6. *P. Chie*. TABURET 1984, p. 160

Il calice è in argento dorato. Sul piede, dal profilo mistilineo molto mosso, ornato da una successione di cornici modanate e da una cornice perlinate, sono inserite sei placchette esalobe in argento rivestite di smalti traslucidi, che raffigurano il *Cristo in croce con un religioso inginocchiato ai piedi*; *Sant'Andrea*; *San Giovanni Battista*; la *Madonna col Bambino*; *San Tommaso d'Aquino*; *San Giacomo Maggiore*. Una placchetta smaltata triloba sovrasta ciascuna delle esalobe, dando alloggio a un angelo stante. Foglie a sbalzo separano gli smalti. Il nodo schiacciato è movimentato da chiodi quadrilobi con smalti che raffigurano *San Paolo*; il *Cristo benedicente*; *San Domenico*; un santo apostolo; una santa martire con un libro (*Caterina d'Alessandria?*); *San Pietro*. Sul rocchetto sottostante il nodo compaiono sei teste di sante e santi smaltate; in quello sopra il nodo si trovano tre scudi con arme non identificate, che si alternano con tre teste di un santo monaco o frate, di un *San Gerolamo* e di una santa. Angeli a mezzo busto sono incisi sul sottocoppa dal profilo mistilineo. La gamma cromatica degli smalti è limitata; lo stato di conservazione è mediocre, con varie cadute e aree opache.

Élisabeth Taburet (1984) ha suggerito d'identificare il committente, che per la veste che porta nell'immagine ai piedi della croce pare essere un domenicano, con Iacopo Turchi, frate predicatore, che nel 1397 è documentato per lavori alle vetrate della Cattedrale di Siena. Più di recente, Elisabetta Cioni (2010a, *scheda n. F.2*, p. 432) ha segnalato l'esistenza di un omonimo senese, anch'egli appartenente all'ordine domenicano, che fu predicatore generale e morì nel 1395, e che appare un candidato anche più probabile al ruolo di committente. Questi è certo all'origine del programma iconografi-

co, fortemente personale, come prova il rilievo accordato ai santi domenicani e a san Giacomo.

Il calice rappresenta bene le innovazioni introdotte nella tipologia nella seconda metà del Trecento, con l'esuberanza del decoro e il profilo mosso del piede e del nodo; i santi personaggi degli smalti del piede sono rappresentati assisi, per lo più di fronte, su un seggio in prospettiva, secondo una modalità che a Siena comincia a manifestarsi verso la metà del Trecento. I confronti con altri calici senesi del tempo, come quello di Matteo d'Ambrógio del Museo del Louvre (16.S.1), e con le sculture della Cappella di Piazza, hanno permesso di suggerire una datazione entro l'ultimo quarto del XIV secolo (TABURET 1984), che Elisabetta Cioni propone di precisare ai primi anni Settanta del secolo, per le analogie delle figurazioni con quelle del calice firmato da Michele di Tomè a Cortona (12.S.1) e della croce proveniente dalla prepositura di Trequanda (CIONI 2010a, *scheda n. F.2*, p. 432).

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, tra due cornici: quella superiore modanata, quella inferiore perlinata. Le lettere sono dorate su un fondo di smalto traslucido blu.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo, che lascia un minimo spazio sopra e sotto il rigo; l'impaginazione è incerta: alcune lettere sono proprio sugli spigoli del rocchetto esagonale (*D* di *de*; *E* di *me*). La spaziatura è serrata, sia tra le lettere che tra le singole parole in *scriptio continua*. Assenti il *signum crucis* al principio del testo e i segni d'interpunzione.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto molto spesso e tratteggio uniforme; in particolare i tratti verticali terminano con una forcellatura stilizzata. Non vi sono abbreviazioni; un nesso: *CH*.

Le lettere sono eseguite in forme larghe e compatte, i tratti verticali tagliati obliquamente con una forcellatura; si segnalano: *A* rettangolare con traversa orizzontale sottile spesso inclinata; *B* con i due occhielli compressi e di identiche dimensioni; *C*, *E* ed *F* chiuse da un ampio tratto dotato di forcellature; *H* minuscola; *U* con primo tratto ondulato; *Z* in forma di *C* non chiusa, con breve tratto di forma triangolare sul rigo inferiore.

L'iscrizione è integra.

Per il gruppo di lettere in chiusura del testo, alla lettura fornita dalla Taburet – «P. Chie.» –, preferiamo *Pichie*, intendendo il segno dopo la *P* come una breve *I* sottoscritta, e *CH* in nesso. Si tratterebbe del genitivo, retto da *anima*, di un nome femminile (la famiglia Picchi è attestata a Siena all'epoca). L'interpretazione non è comunque pacifica: quel che è certo è che si tratta di un nome proprio; potrebbe leggersi anche *Rohie*, con una *R* eseguita con il tratto obliquo e ondolato, staccato dal corpo, come nel precedente *pro*, seguita da una *O* unita in nesso con la *H* minuscola. Tuttavia, allo stato attuale delle conoscenze, il nome *Rohia* non risulta attestato in ambito italiano a quest'epoca.

Nonostante la diversa lettura qui proposta, è in ogni caso condivisibile l'interpretazione del testo come abbreviazione del nome della persona per la cui salvezza il calice era stato commissionato da frate Iacopo Turchi. A sostegno di tale lettura la Taburet rammenta le iscrizioni di due oggetti coevi, un calice conservato al Musée National du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, Parigi (inv. Cl. 14779, Firenze o Arezzo, fine XIV secolo: TABURET 1989, *scheda n. 72*, pp. 186-188) – e un ostensorio custodito allo Walters Art Museum, Baltimora (VERDIER 1962, *scheda n. 144*, pp. 137-138), dove due iscrizioni ricordano il nome dei committenti che hanno fatto fare l'opera, rispettivamente, «pro anima Blasi sui fratris» e «pro remedio suorum mortorum».

Esame autoptico

TABURET 1984; DUREY 1988, p. 25; BRIEND 1992, p. 28; BRIEND 1995, p. 68; CIONI 2008; CIONI 2010a, *scheda n. F.2*, pp. 432-433.



1. BARTOLOMEO DI TOMMÈ, calice. Lione, Musée des Beaux-Arts.



2. a-f. BARTOLOMEO DI TOMMÈ, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista.
Lione, Musée des Beaux-Arts.

24.P.

FRA GIACOMO DI TONDO documentato dal 1391 al 1408

Fra Giacomo di Tondo appartenne all'ordine certosino, come egli stesso dichiara nella sottoscrizione del reliquiario conservato nel Museo di Palazzo Venezia a Roma (24.S.2). Documenti senesi compresi tra il 1405 e il 1408 lo menzionano in relazione all'«acconciatura» di una croce di diaspro e ad un *Crocifisso* da applicare sulla stessa, su commissione dell'Opera del Duomo di Siena (CIONI 2010a, *scheda n. F.13*, pp. 462-463), talvolta con errata indicazione del patronimico (CIONI 2010a, p. 618; CIONI 2010b); nel 1408 egli è tuttavia chiamato correttamente «frate Iachomino di Tondo frate di Certosa». Altri documenti dell'Opera del Duomo senese lo menzionano nel 1395 (CIONI 2010a, p. 618; CIONI 2010b, pp. 192, 195). Secondo alcune opere erudite manoscritte del XVII secolo sarebbe stato un intimo di santa Caterina da Siena e priore di Maggiano nel 1391 (CIONI 2010b, p. 165).

Con fra Giacomo di Tondo va identificato il «frate antichissimo dell'ordine de' frati di Certosa» menzionato nei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti, secondo il quale egli «fu orefice et ancora el padre, chiamato per nome frate Iacopo e fu disegnatore e forte si dilettaua dell'arte della scultura». Il frate possedeva il celebre disegno di Ambrogio Lorenzetti, tratto dalla *Venere* antica casualmente ritrovata a Siena scavando delle fondamenta, dapprima ammirata da tutti, quindi fatta a pezzi e sepolta in territorio fiorentino nel momento in cui la città, minacciata da Firenze, temeva di attirarsi l'ira divina con un atto idolatra. Proprio l'orafo certosino frate Iacopo aveva narrato la storia al Ghiberti, che non a caso precisa che «tutti gli intendenti e dotti dell'arte della scultura et orefici e pictori corsono a vedere questa statua di tanta maraviglia e di tanta arte» (GHIBERTI ed. Bartoli 1998, pp. 108-109). L'identificazione è tanto più plausibile se si considera che il nostro orafo, documentato nel 1405-1408, poteva benissimo essere vivo e anziano quando Ghiberti giunse per la prima volta a Siena, nel 1416 (CIONI 1998, p. 673).

Più problematica è l'identificazione del personaggio con l'orafo Giacomo di Tondino, figlio di Tondino di Guerrino, che firma insieme a Andrea di Petruccio il reliquiario di san Giovanni Battista del Tesoro della Cattedrale di Toledo (14.S.1). Tale identificazione, già suggerita da Rossi (1956, p.

24), è stata ripresa e ben argomentata da Elisabetta Cioni. La studiosa ha osservato opportunamente che il frate certosino era, secondo Ghiberti, figlio d'arte, come Giacomo di Tondino; che i due Giacomo di Tondo lavorarono per l'Opera del Duomo; che lo stile delle opere attribuite ai due maestri presenta significative affinità (CIONI 2010a, *schede n. F.12, F.13*, pp. 458-463; 2010b, pp. 158-162).

Giacomo di Tondino è documentato dal 1351 al 1376, e dato che nel 1351 è già attestato come «aurifex», e che nel 1360 è rettore dell'Arte degli orafi a Siena, egli dovrebbe essere nato non dopo il 1330 circa (14.P.). In tal caso, attorno al 1416 avrebbe largamente superato gli ottant'anni, un'età che avrebbe ben meritato il qualificativo «antichissimo» usato da Ghiberti. Una tale longevità, benché rara, non è impossibile; l'ipotesi si scontra tuttavia con alcuni ostacoli: il cambiamento di statuto dell'orafo, da laico ad ecclesiastico, il lungo silenzio dei documenti (vent'anni) tra l'ultima menzione del Giacomo di Tondino laico e la prima menzione dell'orafo certosino, il fatto che, mentre il laico è sempre chiamato Giacomo, il frate è quasi sempre chiamato Giacomino (CIONI 2010b, pp. 180-196). Data questa situazione documentaria, si preferisce qui tenere distinti i due artefici.

Le oscillazioni nell'ortografia del nome nei documenti dell'Opera del Duomo e l'incertezza relativa all'identificazione con il figlio di Tondino di Guerrino hanno creato una certa confusione nelle voci bibliografiche relative ai singoli pezzi, confusione sulla quale non si insisterà nelle schede seguenti. Il catalogo di fra Giacomo comprende, oltre alla croce documentata dell'Opera del Duomo di Siena e al reliquiario firmato di Palazzo Venezia (24.S.2), un calice del Victoria and Albert Museum di Londra (24.S.1), anch'esso firmato. È dubbio se sia da identificare con il nostro il possessore di un sigillo del Museo Civico di Siena (inv. 62), che raffigura sant'Eligio in atto di battere con un martello su un'incudine e che reca la legenda: *S[igillum] fr[at]ris Iacobi discip[uli] s[ancti] Eligii*. Si rammenta al riguardo che a Siena, come quasi ovunque sul continente europeo, sant'Eligio era patrono degli orafi. La qualità esecutiva della matrice è tuttavia piuttosto modesta, e non parrebbe degna dell'autore del *Crocifisso* del Museo dell'Opera del Duomo (cfr. CIONI 1989, *scheda n. 43*; 1998, p. 673, nota 94).

Il pezzo del Museo dell'Opera del Duomo di Siena è costituito da una croce in diaspro, lavorata con estrema abilità, considerata prodotto veneziano del 1330-1350 (HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH 1985, *scheda n. 149*, p. 129,

tavv. XII, 132). Il documento del 1406 parla esplicitamente della commissione di un *Crocifisso*, quello del 1408 genericamente di lavori di racconciatura; è dunque probabile che frate Giacomo abbia eseguito sia la figura del Cristo, sia il sostegno, con lo stemma dell'Opera e le belle foglie sbalzate, sia la tabella con l'iscrizione *INRI*, risparmiata su fondo di smalto rosso opaco. Il Cristo, profondamente originale, unisce a tratti espressivi ancora memori di Giovanni Pisano (ginocchia leggermente divaricate, sottolineatura della gabbia toracica, braccia sottili e tese) forme pacate e classicheggianti (ciocche ordinate della barba, onde composte dei capelli, morbidi e gonfi).

ROSSI 1956, pp. 24, 224, note 43, 44; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH 1985, *scheda n. 149*, p. 129, tavv. XII, 132; CIONI 1989, *scheda n. 43*, pp. nn.; CIONI 1998, pp. 672-673; CIONI 2010a, *schede n. F.12-F.13*, pp. 458-463, 618; CIONI 2010b, pp. 158-162, 165, 192-196.

24.S.1

FRA GIACOMO DI TONDO

Calice

Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 237-1874
ultimo terzo del XIV secolo

✠ *Frate // Iachomo // Tondul//si de S//ena* ✠ *m//e fecit //*

s. 3. *Mondu* OMAN 1965, p. 281 e CAMPBELL 1987, p. 8

Il calice, in rame dorato (tranne la coppa, in argento), si eleva su un piede a sezione esagonale dal profilo mistilineo, applicato su una piattaforma con lo stesso contorno, cui è raccordato da una cornice dentellata. Il piede è ornato da sei medaglioni esalobi in smalto traslucido, con lobo superiore allungato. Le placchette sono racchiuse entro cornici cesellate e perlineate, che abbracciano anche le sei a triangolo rovesciato inserite sul collo del piede; queste ultime, come quelle alloggiate nelle punte della base, imitano degli smalti parigini *de plique*, secondo una moda che si afferma in Toscana verso il 1340 (cfr. TABURET-DELAHAYE 1994, pp. 336-337). Due placchette di punta contengono invece lo stemma della famiglia senese dei Rocchi (CIONI 1998) e un'arme non identificata (CIONI 2010b, p. 161, nota 43). Gli spazi rimanenti del piede sono occupati da foglie a sbalzo. Un ornato analogo compare sul nodo schiacciato, da cui sporgono sei chiodi con medaglioni esalobi a smalto traslucido. Le placchette dei rocchetti del fusto sono smaltate con motivi di crocette entro losanghe. Il sottocoppa dal profilo mistilineo, ornato di serafini incisi entro medaglioni alternati a losanghe contenenti crocette, sorregge una coppa fortemente svasata.

Il programma iconografico degli smalti comprende, nei medaglioni della base, il *Crocifisso* tra la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti e, continuando, *San Nicola*, *San Lorenzo* e *San Martino*; nei medaglioni del nodo, *Santo Stefano*, *San Giovanni Battista*, *San Pietro*, *San Paolo*, *San Francesco*, *San Ludovico di Tolosa*.

La struttura dell'opera pare fortemente indebitata con il modello del calice di Chicago, firmato da Giacomo di Guerrino (9.S.1), di cui ripete molte soluzioni: la piattaforma con cornice a dentelli, l'uso d'imitazioni di smalti

de plique, la cornice a fiorellini inserita nello spessore del piede, le cornici cesellate e perlineate dei medaglioni. La cornice a fiorellini stilizzati si trova già in tardi prodotti della bottega di Tondino di Guerrino (4.P.), come il calice di Pietro da Sassoferrato (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection: cfr. DRAKE BOEHM 1999), del 1341-1342; su questo manufatto troviamo anche un sottocoppa molto simile a quello del nostro calice. Gli smalti dei rocchetti e la forma dei medaglioni del piede suggeriscono tuttavia una datazione più avanzata del nostro calice rispetto a questi modelli (cfr. FRITZ 1968, p. 285; TABURET 1983, p. 289). Le figure degli smalti, con i panneggi composti e i tratti affilati dei volti, possono confortare una datazione verso il 1370-1390. Non mi sembra invece che si possano riconoscere affinità stilistiche fra gli smalti del calice e il *Crocifisso* montato sulla croce in diaspro del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, opera documentata di fra Giacomo di Tondo.

Charles Oman e Marian Campbell hanno supposto che l'iscrizione si riferisca al committente e non all'artista esecutore (OMAN 1965, p. 281, fig. 3; CAMPBELL 1998); Oman voleva vedervi, in ragione dell'iconografia del calice, un frate francescano. Varie ragioni si oppongono a tale ipotesi: la presenza dello stemma della famiglia Rocchi nel piede; il fatto che sia ben documentato un frate Giacomo di Tondo orafo nella Siena di quegli anni; il fatto che sul rocchetto di raccordo fra piede e fusto dei calici senesi compare, in una schiacciante maggioranza di casi, il nome dell'orafo esecutore; il fatto che nella stessa classe di oggetti sia attestata, per rivendicare la committenza, la formula *fieri fecit*. Si vedano, ad esempio, il calice inv. Cl 14779 del Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge («Iste calix fecit fieri Tuciarelli Cechi pro anima Blasi sui fratris»); cfr. TABURET 1989, *scheda n. 72*, pp. 186-188) – o quello del Walters Art Museum di Baltimora («Hoc opus fecit fieri domina Thadea Petrucci pro remedio suorum mortuorum»); cfr. VERDIER 1962, *scheda n. 144*, pp. 137-138).

Esame autoptico

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, disposta entro due cornici, delle quali l'inferiore è dentellata. Le lettere, i

due *signa crucis* e il segno d'interpunzione, sono dorati su fondo di smalto scuro opaco.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo irregolare, che lascia alcuni millimetri sopra e sotto il rigo. La spaziatura è ampia tra le lettere in *scriptio continua*; il patronimico (*Tondusi*) e il sintagma *de Sena* sono separati tramite segno d'interpunzione a forma di croce compressa; un *signum crucis* a croce greca precede il sintagma *me fecit*.

La scrittura è una maiuscola gotica, con tratti curvi resi in forme angolari e tratti verticali con ampie forcellature alle estremità, di modulo quadrato irregolare, tratto molto spesso e tratteggio uniforme, priva di legature, nessi e abbreviazioni.

Si segnalano: *C* ed *E* chiuse da un tratto largo; *H* minuscola; *D* onciale ed *O* romboidali; *T* con apici accentuati prolungati fino al rigo inferiore.

L'iscrizione, sebbene integra, appare manomessa, e il rocchetto su cui essa è apposta è stato montato capovolto.

Per quanto riguarda la lingua del testo, sono espressi in volgare il titolo, il nome e forse la provenienza *de Sena* (cfr. per un caso analogo, 19.S.2); nell'ultima sezione l'artista ricorre al latino, riallacciandosi alla tradizione dell'oggetto 'parlante' espresso dal pronome personale.

Esame da riproduzione fotografica

OMAN 1965, p. 281, fig. 3; TABURET 1983, p. 289; CAMPBELL 1987, p. 8; CAMPBELL 1998; CIONI 1998, p. 673, nota 94; CIONI 2010b, pp. 161-162.



1. FRA GIACOMO DI TONDO, calice. Londra, Victoria and Albert Museum.



2. a-f. FRA GIACOMO DI TONDO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista.
Londra, Victoria and Albert Museum.

24.S.2

FRA GIACOMO DI TONDO

Reliquiario a bicchiere

Roma, Museo di Palazzo Venezia, PV 10405

ultimo quarto del XIV secolo

✠ *Frater // Iacobus // Tondi or//dinis ca//rtusien//sis me fe<cit>*

Altri testi

recto

A//V//E // M<aria> //

verso

G<enitrix> // E//S // D<omini> //

Il reliquiario, in rame dorato e smaltato, poggia su un piede mistilineo dal profilo particolarmente complesso, che riprende quello inventato da Giacomo di Tondino e Andrea di Petruccio per il reliquiario di santa Lucia nel Tesoro della Cattedrale di Toledo (14.S.1), da essi sottoscritto e databile nel sesto decennio del Trecento. Il piede poggia su una piattaforma che ne segue il contorno, ornata da una cornice dentellata; lo spessore della base è arricchito da una cornice a piccoli fiori quadrilobi stilizzati, identica a quella che si trova, nella stessa posizione, sul calice firmato dal nostro orafo al Victoria and Albert Museum di Londra (24.S.1). La superficie del piede è decorata ad incisione con grandi archi polilobi raccordati da fioroni, un motivo corrente sulle basi dei calici toscani a partire dalla seconda metà del Trecento. Una serie di cornici modanate, perlineate, dentellate, e il rocchetto con l'iscrizione, segnano il passaggio al fusto vero e proprio, i cui rocchetti sono decorati da crocette entro losanghe, in smalto opaco rosso e blu scuro. Il nodo, molto schiacciato e modanato, presenta sei chiodi fortemente sporgenti la cui testa è ornata da fiorellini risparmiati su fondo di smalto blu.

Un tronco di piramide rovesciata a base esagonale sorregge il contenitore per le reliquie, in cristallo di rocca. Questo è costituito da un bicchiere e da un coperchio cupoliforme dodecagonali, il bicchiere leggermente svasato. Una lunga crepa che attraversa diagonalmente il contenitore è celata da

un tralcio in rame dorato. Il cristallo di rocca è serrato da una montatura metallica, costituita da sei sobri contrafforti sormontati da pinnacoli culminanti in fioroni. La sommità della cupola è ornata da un fiorone sormontato da una croce. Hahnloser e Brugger-Koch datano il cristallo di rocca al XIV secolo, senza precisare ulteriormente cronologia e origine (HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH 1985, *scheda n. 322*, p. 175, tav. 273).

Il reliquiario è stato datato da Rossi, che identificava l'orafo firmatario con il frate Giacomo del Tondo documentato a Siena nel 1406, nel primo quarto del XV secolo, in ragione della sua «forma semplice e severa e già rinascimentale» (ROSSI 1956, pp. 24, 224, note 43-44). Hahnloser e Brugger-Koch, credendo erroneamente che l'autore fosse Giacomo di Guerrino di Tondo, e pensando che questi fosse documentato fra il 1349 e il 1375, hanno anticipato la datazione a questo arco cronologico. Come ha ben visto Elisabetta Cioni, il piede copia quello del reliquiario toledano di Giacomo di Tondino e Andrea di Petruccio, che costituisce quindi un *terminus post quem*, seppur approssimativo perché non datato (CIONI 1998, pp. 672, 674, nota 95). Si consideri che una tale invenzione deve essere stata introdotta in quest'opera, eseguita per un committente potente e facoltoso quale il cardinale Gil Albornoz; è dunque improbabile che lo scambio abbia seguito la direzione opposta. Il tipo di ornato (decoro inciso del piede, crocette e losanghe in smalto opaco rosso e nero) diventa corrente nella produzione orafa toscana della seconda metà del Trecento, e si trova ancora nella prima parte del secolo seguente. Nulla sembra tuttavia imporre una datazione già nel XV secolo, anche se, nel *Crocifisso* del Museo dell'Opera del Duomo, fra Giacomo si mostra singolarmente fedele a formule di primissimo Trecento.

Iscrizioni

La sottoscrizione dell'orafo è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, all'interno di due cornici, delle quali la superiore è dentellata, mentre l'inferiore è liscia. Le lettere sono in smalto nero su fondo dorato; il *signum crucis* è colorato di rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, segnato da due fasce blu scuro al di sopra e al di sotto, che delimitano un nastro dorato entro cui il testo è allineato su una riga orizzontale, non segnata, secondo un andamento rettilineo molto incerto, con un ampio spazio sopra e sotto il rigo scritto. La spaziatura

ra è irregolare, le parole sono separate da un segno d'interpunzione a stella a quattro punte, tranne i sintagmi *frater Iacobus* e *me fecit*.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto largo e tratteggio contrastato, priva di legature, nessi e abbreviazioni.

Le lettere sono eseguite accentuando gli apici e i pedici; si segnalano: *A* trapezoidale, con primo tratto discendente sotto il rigo; *C* ed *E* chiuse da un tratto sottile arcuato; *F* chiusa da un tratto sottile discendente sotto il rigo; *S* con curve chiuse; *T* con traversa in due tratti concavi verso il centro e sottili apici alle estremità; *U* con secondo tratto ondulato.

L'iscrizione è integra.

Il testo in latino contiene il troncamento del verbo *fecit*, riscontrato anche nel calice di Andrea di Naddo a Cune (26.S.1); in entrambe le edizioni proposte non si è ritenuto di imputare il troncamento ad una contaminazione del volgare (*fê*), visto il tenore della sottoscrizione in latino e il riferimento all'ordine religioso di appartenenza. Pare poco plausibile anche ritenere che tale soluzione sia stata imposta dall'assenza di spazio, poiché ogni parola, sintagma o gruppo nominale, è separata da un segno d'interpunzione; l'impaginazione, pertanto, rivela un calcolato uso dell'area grafica.

Come ha osservato Elisabetta Cioni, sulle estremità della crocetta apicale emergono in oro, a rilievo (verosimilmente dovevano essere circondate da smalto colorato) le lettere: *A V E M (recto) G E S D (verso)*, che la studiosa ha interpretato come: *Ave Maria Genitrix es Domini*, e che implicano dunque una probabile destinazione iniziale della teca a custodia di una reliquia mariana (CIONI 2010a, scheda n. F.12, p. 458). Le lettere sono in maiuscola gotica di modulo rettangolare, tratto medio e tratteggio contrastato e sono senz'altro opera di altra mano rispetto all'iscrizione dell'orafo.

L'iscrizione è integra.

Esame autoptico

ROSSI 1956, pp. 24, 224, note 43-44; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH 1985, scheda n. 322, p. 175, tav. 273; CIONI 1998, pp. 672, 674, nota 95, 702, fig. 103; DONATO 2003, p. 387; CIONI 2010a, scheda n. F.12, pp. 458-461.



1. FRA GIACOMO DI TONDO, reliquiario a bicchiere. Roma, Museo di Palazzo Venezia.



2. a-d. FRA GIACOMO DI TONDO, reliquiario a bicchiere, particolari della sottoscrizione dell'artista. Roma, Museo di Palazzo Venezia.

25.P.

FRANCESCO E BARTOLO DI MINUCCIO seconda metà del XIV-inizi del XV secolo

Francesco e Bartolo di Minuccio da Siena sono noti grazie a due opere firmate: l'ostensorio del Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila (25.S.1) e il reliquiario della Cattedrale di Montepulciano (25.S.2). Un Bartolo di Minuccio orafo, residente nel Popolo di San Martino, è documentato a Siena, nelle *Denunzie di contratti*, nel 1349 (MACHETTI 1929, p. 39).

Laura Martini ha ritenuto che ambedue gli orafi fossero figli di Nuccio o Minuccio, e ha proposto dubitativamente di identificare quest'ultimo con Minuccio di Iacopo da Siena, orafo senese documentato ad Avignone, al servizio del pontefice, dal 1327 al 1347, e autore della celebre rosa d'oro del Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge di Parigi (per Domenico o Minucchio o Minuccio da Siena: TABURET-DELAHAYE 1995, pp. 12, 20, nota 6; per la rosa OTAVSKY 1986 e TABURET-DELAHAYE 1989, *scheda n. 63*, pp. 165-169). Alternativamente, non è impossibile che un orafo di nome Nuccio Bandini, documentato a Siena nel 1311 (MACHETTI 1929, p. 40), fosse in qualche modo imparentato con Bartolo e con Francesco, nel caso che il patronimico si riferisca ad entrambi gli orafi, com'è probabile. Un Angelo di Minuccio orafo, documentato a Siena nel 1381, potrebbe ugualmente avere avuto una relazione di parentela con Bartolo e Francesco (MACHETTI 1929, p. 40). Tutte queste considerazioni restano evidentemente ipotetiche.

Lo stile dell'ostensorio e del reliquiario suggerisce che i due artisti fossero attivi nella seconda metà del secolo XIV o all'inizio del secolo XV. Tale cronologia non esclude l'identificazione con il Bartolo di Minuccio documentato, se si ipotizza che il contratto del 1349 risalga alla sua giovinezza. Ai due orafi sono stati attribuiti, su basi stilistiche, due reliquiari architettonici custoditi nel Tesoro della Cattedrale de L'Aquila (PICCIRILLI 1916, figg. 11-12), uno dei quali dotato di uno stelo e di un piede cinquecenteschi e rimaneggiato anche nel coronamento. L'assenza di ogni decoro figurativo sui pezzi firmati obbliga a sospendere il giudizio, malgrado le affinità strutturali e nei motivi ornamentali.

PICCIRILLI 1916, pp. 142-143; MACHETTI 1929, pp. 39-40; GABBRIELLI 1934, p. 9; MORETTI 1968, p. 28; MARTINI 2005, pp. 153, 158.

25.S.1

FRANCESCO E BARTOLO DI MINUCCIO

Ostensorio trasformato in reliquiario

L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, inv. 666

ultimo quarto del XIV secolo

✠ *Franci//esco e B//artalo M//inucci di // Siena mi // fecero //*

Il manufatto, in rame dorato, successivamente adattato a servire da reliquiario, era probabilmente in origine un ostensorio: i primi vasi sacri con tale funzione, che si affermano nel corso del Trecento, adottano appunto tale tipologia, con teca architettonica su piede slanciato.

Il piede ha profilo esagonale con lati concavi; lo spessore è ornato da una cornice perlinata, mentre la superficie è decorata, lungo il perimetro, da una serie di archetti trilobati lavorati a bulino. Il piede è raccordato al fusto da un rocchetto serrato tra una cornice superiore perlinata e una inferiore perlinata e dentellata. Il fusto esagonale è interrotto da un nodo con la stessa sezione, schiacciato, mosso da chiodi quadrilobi impreziositi da fiori stilizzati dorati su un fondo in smalto *champlevé* nero. La teca, a tempietto cuspidato, presenta due ordini: l'inferiore è formato da bifore cuspidate, traforate da quadrilobi e sormontate da fioroni, che si alternano con contrafforti coronati da pinnacoli; il secondo registro, costituito anch'esso da bifore e orlato da merlatura, è coperto dalla cuspide piramidale, sulla quale svetta una crocetta; gli spioventi sono decorati da racemi su fondo bulinato. La teca doveva in origine contenere al centro la lunetta per l'ostia.

Le forme del piede e del nodo, l'ornato inciso, l'uso di smalti opachi su rame, la struttura della teca, avvicinano il manufatto ad altri ostensori prodotti a Siena o in Toscana tra la seconda metà del Trecento e i primi decenni del secolo seguente. Per il disegno complessivo, l'ostensorio aquilano è particolarmente vicino a quello custodito nella chiesa di Santa Maria Assunta a Staggia (presso Poggibonsi), che Elisabetta Cioni ha attribuito a un orafo senese e datato alla fine del XIV-inizi del XV secolo (CIONI 1994c, pp. 102-103). La stessa studiosa ha richiamato una serie di confronti pertinenti anche per il nostro manufatto, specialmente per quanto riguarda il piede e il fusto: reliquiario a pisside dello Spedale di Santa Maria della Scala,

Siena, fine del XIV secolo (CIONI 2010a, *scheda n. F.9*, p. 447); reliquiario architettonico di Ischia di Castro, Siena, prima metà del XV (SCALABRONI 1983, p. 363); reliquiario firmato da Goro di ser Neroccio di Massa Marittima (29.S.3). L'ostensorio di Staggia è il più simile per la costruzione della teca. Chiodi posti ad ornare il nodo schiacciato, come nel nostro manufatto, sono presenti nell'ostensorio senese della seconda metà del XIV secolo del Museo Nazionale del Bargello di Firenze (inv. C 698; CAPITANIO in COLLARETA, CAPITANIO 1990, p. 62); particolarmente vicino è il nodo del reliquiario di Palazzo Venezia a Roma firmato da fra Giacomo di Tondo (24.S.2). Il profilo della crocetta sommitale, con terminazioni gigliate, è identico a quello della croce che sormonta il reliquiario di San Mamiliano in Valli, a Siena, cui il nostro pezzo è affine anche dal punto di vista strutturale (RICCI 1904, p. 60, fig. 163). Sovente attribuito a Goro di ser Neroccio (29.P.), il pezzo di San Mamiliano va invece datato alla fine del Trecento (CIONI 2010a, *scheda n. F.6*, pp. 442-443, con attribuzione a Mariano d'Agnolo Romanelli). Tali confronti suggeriscono per l'ostensorio aquilano una datazione nell'ultimo quarto del XIV secolo. Il manufatto è molto simile al più grande reliquiario di Montepulciano, firmato dalla stessa coppia di maestri.

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, disposta all'interno di due cornici modanate. Le lettere e i segni d'interpunzione sono realizzati in smalto nero su fondo dorato; il *signum crucis* è in smalto rosso.

Lo spazio di scrittura, rettangolare, è segnato da una rigatura nera, superiore e inferiore, al di sopra e al di sotto della quale si trovano due fasce in smalto rosso opaco, ornate da fiori a quattro petali stilizzati e dorati: esse delimitano lo spazio scritto, un nastro dorato entro cui si allinea la scrittura su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare che lascia un minimo spazio sopra e sotto. La spaziatura è ampia ma irregolare tra le lettere; le singole parole e i sintagmi (*di Siena; mi fecero*), sono separati da un segno d'interpunzione costituito da due punti sovrapposti. L'*ordinatio* del testo è disarmonica: in particolare, si noti il patronimico *Minucci* addossato a sinistra al segno d'interpunzione, e a destra coincidente con lo spigolo del rocchetto.

La scrittura è una maiuscola gotica realizzata in modo incerto, di modulo rettangolare e irregolare, tratto largo e tratteggio uniforme, priva di legature, nessi e abbreviazioni.

Le lettere sono eseguite in forme tondeggianti, con ampi complementi triangolari; si segnalano: *A* rettangolare, con primo tratto ondulato e apice spostato molto a sinistra sul rigo superiore; *C* ed *E* chiuse da uno spesso tratto verticale; *D* onciale con tratto superiore obliquo; *F* con tratto che chiude prolungato fino al rigo inferiore; *N* con secondo tratto ondulato che scende sotto il rigo; *U* con secondo tratto ondulato. L'iscrizione rivela imprecisioni nell'esecuzione delle lettere e nel calcolo degli spazi, confermando una sofferenza nel rapporto tra scrittura (e suo disegno) e spazio grafico.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare.

Esame da riproduzione fotografica

PICCIRILLI 1916, pp. 142-143; GABRIELLI 1934, p. 9; MORETTI 1968, p. 28.



1. FRANCESCO E BAROLO DI MINUCCIO, ostensorio trasformato in reliquiario.
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo.



2. a-f. FRANCESCO E BARTOLO DI MINUCCIO, ostensorio trasformato in reliquiario, particolari della sottoscrizione degli artisti. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo.

25.S.2

FRANCESCO E BARTOLO DI MINUCCIO

Reliquiario

Montepulciano (Siena), Cattedrale di Santa Maria Assunta, Tesoro
ultimo quarto del XIV secolo

✠ *Francie//scho et Bal//rtalome//o di Minucc//io da Siena // mi feciero //*

Il manufatto, in rame dorato, è costituito da una teca architettonica che posa su un piede slanciato. Il piede ha profilo esagonale con lati concavi; lo spessore è ornato da una cornice perlinate, mentre la superficie è decorata, lungo il perimetro, da una serie di archetti trilobati lavorati a bulino. Il piede è raccordato al fusto da un alto rocchetto, serrato tra una cornice superiore dentellata e una modanatura inferiore fortemente sporgente, racchiusa tra due fasce ornate da fiorellini stilizzati e due cornici dentellate. Il fusto esagonale è interrotto da un nodo con la stessa sezione, assai schiacciato. Sopra una larga modanatura, lo stelo si apre a sostenere la custodia con una piattaforma esagonale ornata da cornici dentellate e perline. La teca, a tempietto, è formata da bifore dal profilo trilobo, sormontate da cuspidi che contengono rosoncini ornati da stelle a sei punte e che sono profilate da fioroni rampanti. Le bifore si alternano con contrafforti coronati da pinnacoli conclusi da fioroni. Come ha osservato Laura Martini, la teca doveva essere originariamente coronata da una cuspide piramidale, come negli analoghi reliquiari custoditi nello Spedale senese di Santa Maria della Scala (CIONI 2010a, *scheda n. F.9*, p. 447) o nella chiesa di Santa Maria a Staggia (CIONI 1994c, pp. 102-103).

In effetti il nostro reliquiario si avvicina ad altri ostensori o reliquiari prodotti a Siena o in Toscana tra la seconda metà del Trecento e i primi decenni del secolo seguente, per le forme del piede e del nodo, l'ornato inciso, l'uso di smalti opachi su rame, la struttura della teca. Oltre ai due pezzi di Staggia e dello Spedale, si possono evocare, specialmente per quanto riguarda il piede e il fusto, altre oreficerie: il reliquiario architettonico di Ischia di Castro, Siena, della prima metà del XV (SCALABRONI 1983, p. 363) e quello firmato da Goro di ser Neroccio di Massa Marittima (29.S.3). Anche il reliquiario di San Mamiliano in Valli, che va ormai datato, seguendo Eli-

sabetta Cioni, alla fine del Trecento (CIONI 2010a, *scheda n. F.6*, pp. 442-443, con attribuzione a Mariano d'Agnolo Romanelli), è affine al nostro pezzo dal punto di vista strutturale. Molti di tali confronti sono già stati richiamati a proposito dell'ostensorio aquilano firmato da Francesco e Bartolo di Minuccio (25.S.1), che appare difatti come una riduzione in scala del reliquiario di Montepulciano. Tali confronti suggeriscono per il reliquiario una datazione nell'ultimo quarto del XIV secolo.

Il reliquiario apparteneva alla Pieve di Montepulciano, già prima che questa fosse elevata al rango di Cattedrale nel 1561. Laura Martini ha plausibilmente suggerito che, date le sue dimensioni, quest'opera sia da identificare con il «ciborio di rame dorato» che, secondo *l'Inventario della Pieve e della sua sagrestia dal 1509 fino al 1683*, conteneva la testa di santa Antilia, oggi custodita in un busto reliquiario della fine del Seicento (MARTINI 2005, pp. 153, 158).

Iscrizioni

La sottoscrizione è disposta sui sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, all'interno di un'ampia fascia racchiusa tra due cornici dentellate. Le lettere e i segni d'interpunzione sono realizzati in caratteri dorati, su sfondo di smalto azzurro opaco; *signum crucis* iniziale dorato.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, segnato da una rigatura dorata, superiore e inferiore; questa separa lo spazio grafico da due fasce in smalto rosso opaco ornate da rombi in smalto azzurro profilati in oro contenenti fiori a cinque petali dorati, alternati con mezze palmette dorate, sulla linea inferiore e superiore. Il testo è allineato su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare che lascia un minimo spazio sopra e sotto il rigo; l'organizzazione del testo nello spazio è disarmonica: i tratti di alcune lettere (*O*, *R*) coincidono con gli spigoli delle sezioni. La spaziatura tra le lettere è serrata e non sempre regolare; i sintagmi sono separati da un *interpunctum* mediano.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto medio e tratteggio contrastato, priva di legature e nessi. Abbreviazione con nota tironiana per *et* eseguita in modo elegante, con un tratto curvo e sinuoso.

Le lettere sono eseguite in modo armonioso, con tratti verticali che si allargano a spatola alle estremità e si assottigliano nella sezione centrale,

e un ricercato accostamento di tratti concavi e convessi delle lettere. Si segnalano: *A* rettangolare, con primo tratto ondulato e senza complemento apicale superiore; *C*, *E* ed *F* chiuse da un sottile tratto concavo; *D* onciale con tratto superiore ripiegato a sinistra della lettera; *H* minuscola; *L* con apice del tratto orizzontale prolungato fino al rigo superiore; *U* con secondo tratto ondulato. Nonostante alcune incertezze, l'iscrizione si segnala per la sua eleganza e manifesta le origini di un nuovo stile grafico, ispirato ad un'interpretazione estetica della scrittura gotica.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare, con forme che divergono leggermente da quelle dell'altra iscrizione nota dei due artisti (25.S.1): notiamo, nel nome *Franciescho*, la presenza di *H* dopo velare e il suono palatale reso con il digramma *IE*, così come nella forma verbale (*feciero*). Le forme appaiono frammiste a quelle della tradizione latina, come dimostra anche il ricorso al segno tachigrafico per la congiunzione *et*, peraltro reso in forma molto decorativa. Anche linguisticamente, pertanto, si osserva nel manufatto una più elevata ambizione, in armonia con le scelte esecutive.

Esame da riproduzione fotografica

MARTINI 2005, pp. 153, 158.



1. FRANCESCO E BAROLO DI MINUCCIO, reliquario. Montepulciano (Siena), Cattedrale di Santa Maria Assunta, Tesoro.



2. a-f. FRANCESCO E BARTOLO DI MINUCCIO, reliquiario, particolari della sottoscrizione degli artisti. Montepulciano (Siena), Cattedrale di Santa Maria Assunta, Tesoro.

26.P.

ANDREA DI NADDO documentato dal 1363 al 1412

I documenti relativi all'artista, scaglionati fra il 1363 e il 1412, sono tutti pisani. L'orafo prese infatti, in data e in circostanze imprecisate, la cittadinanza pisana, e militò a più riprese nell'esercito della patria adottiva; a seguito della guerra con Firenze del 1406 fu confinato nella città gigliata, che pare non aver lasciato fino alla morte, avvenuta prima del 1416.

Come ha osservato Antonella Capitanio, è probabile che di senese Andrea abbia avuto solo i natali e la formazione (CAPITANIO 1993, p. 413). Non ruppe tuttavia completamente i ponti con la città natale, se due figli risultano dimorare a Siena; un terzo, Iacopo, fu come lui orafo. Il suo mestiere dovette procurargli una certa agiatezza, come dimostra la documentata proprietà di due case a Pisa, entrambe date in affitto. L'unica notizia relativa all'esercizio dell'arte orafa risale al 1392, quando «Andrea da Siena orafo» fu incaricato di restaurare la celebre cintola argentea della Cattedrale.

TANFANI CENTOFANTI 1897, pp. 25-29; LISINI 1905, p. 665; CAPITANIO 1993, p. 413.

26.S.1

ANDREA DI NADDO

Calice

Cune, Borgo a Mozzano (Lucca), San Bartolomeo
fine del XIV-inizio del XV secolo

Andr//eas N//addi // de Sel//nis // me fe<cit> //

Il calice è in rame inciso e dorato. Il piede, esagonale, ha un andamento mistilineo, che ripete quello della piattaforma cui è fissato; nello spessore è arricchito da una cornice perlinata serrata fra due filettature, sulla superficie è ornato da archi trilobi raccordati da gigli stilizzati, alternati a rombi contenenti rosette, anch'esse stilizzate, eseguiti ad incisione. Anche il sottocoppa, di profilo mistilineo, presenta un decoro inciso di semplici fiori inscritti in medaglioni circolari, alternati a foglie d'acanto stilizzate, che compaiono negli spazi di risulta. Smalti opachi nei colori nero, rosso e bianco (assai mal conservati) sono usati nei rocchetti del fusto, per tracciare rosette e crocette entro losanghe. Il nodo, ornato da foglie di acanto sbalzate, è decorato nei chiodi da placchette circolari a bassorilievo d'argento, ormai del tutto prive del rivestimento in smalto traslucido: vi compaiono il *Cristo in pietà*, la *Vergine dolente*, una santa con capo velato e le mani giunte, *San Giovanni Evangelista dolente*, ancora una santa a mani giunte con capo velato, un angelo (l'identificazione differisce parzialmente da quella proposta da CAPITANIO 1993, pp. 413-414, 418-419). Le placchette sembrano in disordine.

Il decoro inciso, l'ornato del piede, la presenza della piattaforma di base, l'uso e la cromia degli smalti opachi sono caratteristici dei calici toscani del tardo Trecento e della prima metà del Quattrocento. Le placchette del nodo, mal conservate e di esecuzione corsiva, non consentono riferimenti stilistici precisi, ma solo un rinvio a modelli lontani che, per la modellazione ampia e massiccia delle figure, potrebbero situarsi sia nella discendenza di Ambrogio Lorenzetti, sia in quella di Buffalmacco, come ha ben indicato Antonella Capitanio. In questo quadro, è impossibile precisare ulteriormente la cronologia del pezzo.

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che collega il fusto al piede, all'interno di due cornici modanate. Le lettere e i segni interpuntivi sono dorati, su sfondo di smalto *champlevé* nero. Gli spigoli del rocchetto sono ripassati verticalmente in oro, creando un segno confondibile con i tratti dell'iscrizione. Si segnala la mancanza del *signum crucis* al principio del testo.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare che lascia un minimo spazio al di sotto della riga di scrittura, addossando invece le lettere al margine superiore. La spaziatura tra le lettere è ampia, le singole parole e i sintagmi *de Senis* e *me fecit* sono intervallati da segni d'interpunzione formati da tre triangoli variamente disposti: tra nome e patronimico, una coppia di triangoli affiancati sulla base inferiore si contrappone ad uno sulla base superiore; prima dei sintagmi *de Senis* e *me fecit*, invece, i tre triangoli hanno i vertici convergenti (da notare la presenza, dopo *de Senis*, anche di una barra verticale).

La scrittura è una maiuscola gotica con tendenza a rendere i tratti curvi in forme triangolari (*A, E, D*), di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio contrastato, priva di legature, nesi e abbreviazioni.

Le lettere sono eseguite in forme compatte, con forcellature poco accennate, tratti verticali ingrossati e ampi apici triangolari; si segnalano: *A* con primo tratto sinuoso e apici a sinistra della lettera, sopra e sotto, convergenti; *D* onciale stretto; *E* chiusa da un ampio tratto che si fonde con il tratto mediano a formare un triangolo; *F* chiusa con tratto discendente fino al rigo inferiore; *M* tonda e *N* con il secondo tratto arrotondato, eccentriche in questo contesto; *S* con le curve chiuse, in forme squadrate a comporre un rettangolo. Si ravvisa in questa scrittura la progressiva maturazione di uno stile nuovo, geometrico, la cui piena affermazione si trova nel calice di Tommaso di Vannino (27.S.1).

L'iscrizione è integra, ma molto compromessa dalla caduta dello smalto.

Il testo riporta il verbo *fe* senza segni abbreviativi, come nella sottoscrizione di fra Giacomo di Tondo sul reliquiario di Roma (24.S.2). Visto il contesto formulare latino, si è preferito supporre il troncamento della forma

verbale *fe*<cit> piuttosto che la forma volgare (*fé*). La soluzione non pare dovuta a mancanza di spazio, poiché l'impaginazione del testo, con frequenti segni d'interpunzione, pare studiata con attenzione.

Esame da riproduzione fotografica

CALDERONI MASETTI 1982, p. 17; CALDERONI MASETTI 1986, p. 40; CAPITANIO 1993, pp. 413-414, 418-419.



1. ANDREA DI NADDO, calice. Cune, Borgo a Mozzano (Lucca), San Bartolomeo.



2. a-f. ANDREA DI NADDO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista.
Cune, Borgo a Mozzano (Lucca), San Bartolomeo.

27.P.

TOMMASO DI VANNINO
documentato dal 1378 al 1427

Documentato dal 1378, Tommaso è probabilmente figlio di un Vannino orafo attestato a Siena nel 1330-1331 e già morto nel 1380. Nel 1391 ripara un turibolo per l'Opera del Duomo, nel 1402, con alcuni «compagni», esegue un sigillo per la stessa istituzione, nel 1408 è eletto tra i supervisori della Fonte del Campo, nel 1415 fornisce alla medesima Opera dell'argento per due piviali, nel 1421 compare nel novero dei sovrintendenti ai lavori della Loggia e della Cappella di San Paolo, nel 1427 è pagato per un calice per la cappella di Palazzo Pubblico e per la riparazione di due turiboli per l'Opera del Duomo. Sono queste le ultime notizie che si hanno di lui.

Oltre alle informazioni relative alla professione, abbiamo numerosi documenti che attestano il suo impegno pubblico: registrato fra i Riseduti nel 1378 (e poi nel 1403 e nel 1417), esecutore di Gabella nel 1380, capitano del Popolo nel 1405 (e nel 1425), ufficiale dei Paschi nel 1412, gonfaloniere e console di Mercanzia nel 1414, ufficiale dei Pupilli nel 1420 (MACHETTI 1929, p. 60; CIONI 1994c, pp. 105-106; 2010a, p. 623, con molte notizie documentarie inedite). Il figlio Nanni, che compare in documenti del 1414 e del 1422, è indicato come erede nel 1429: a tale data Tommaso era dunque scomparso.

La produzione nota di Tommaso di Vannino comprende tre calici firmati: uno datato 1420 a Pienza (27.S.3), uno a Montefiascone (27.S.1) e un terzo ad Edimburgo (27.S.2). Il primo e il terzo sembrano rappresentare una sorta di sua produzione 'di base', destinata a rispondere alle richieste di una clientela modesta; il calice di Montefiascone si presenta invece come un arricchimento di questo tipo, ottenuto applicando sul piede delle placchette a smalto traslucido di grande finezza. In base all'esame della firma trådita, un quarto calice di Tommaso era forse anticamente conservato nella prepositura di San Pietro Apostolo a Trequanda, presso Siena, sebbene non si possa escludere che esso fosse opera di un Tomeo di Mino altrimenti ignoto (cfr. 7.P. e 7.S.1).

ROMAGNOLI (1835 ca) 1976, III, pp. 200/1-5; BROGI (1862) 1897, p. 612; MILANESI, *Miscellanea artistica*, c. 35r; MACHETTI 1929, pp. 40, 60, 82; CIONI 1994c, pp. 104-107; DONATO, RICCONI, TOMASI 2003, pp. 401-402; CIONI 2008, pp. 530, 537, nota 47; CIONI 2010a, p. 623.

27.S.1

TOMMASO DI VANNINO

Calice

Montefiascone (Viterbo), San Flaviano
primo-secondo decennio del XV secolo

✠ *To//me d//i Van//ino // di Sil//ena //*

Il calice, in rame argentato e sbalzato, si eleva su un piede esagonale dall'andamento mistilineo, fissato a una piattaforma che ne accompagna il profilo; nello spessore, il piede è ornato da una cornice perlinata racchiusa tra due filettature; sulla superficie è inciso un decoro di archi raccordati da foglie d'acanto e alternati a losanghe in cui sono inscritte crocette. Gli archi ospitano placchette d'argento a bassorilievo, di forma esaloba, con il lobo superiore allungato; esse hanno perduto ogni traccia di smalto traslucido e sono fissate al supporto da chiodini. I personaggi raffigurati, identificati da Elisabetta Cioni (2010a, *scheda n. F.14*, p. 464), sono, in senso orario: il *Cristo in pietà*, *San Giovanni Bono*, *San Flaviano*, *San Guglielmo di Malavalle*, *San Giovanni Evangelista* e la *Vergine* (le placchette sono ovviamente in disordine). Il nodo, ornato di foglie a sbalzo, è arricchito da sei medaglioni circolari a bassorilievo d'argento, ormai privi dello smalto traslucido che li ricopriva; vi compaiono: il *Cristo in pietà*, la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista dolenti*, *San Bartolomeo*, *San Paolo* e *Santa Caterina di Alessandria*. Il fusto è decorato da crocette entro losanghe tracciate in smalto opaco rosso e blu. Anche gli smalti del nodo sono evidentemente in disordine. La coppa è di sostituzione. Secondo Scalabroni anche il sottocoppa, in argento dorato e cesellato, con fiori e racemi stilizzati, sarebbe frutto di una sostituzione posteriore (SCALABRONI 1983, pp. 361-363). L'iconografia indica che il calice era sin dall'origine destinato alla chiesa di San Flaviano (CIONI 2010a, *scheda n. F.14*, p. 464).

Il calice, per la presenza della piattaforma sotto il piede e il decoro inciso, si dimostra un prodotto tipico della produzione toscana della prima metà del Quattrocento. Sia Andaloro, sia Scalabroni ne hanno indicato la prossimità al calice firmato dallo stesso orafo, proveniente dalla chiesa di San Leonardo a Montefollonico (ANDALORO 1975, *scheda n. 60*, p. 29), datato 1420

(27.S.3). Scalabroni ha sottolineato gli scarti stilistici fra le placchette del piede e quelle del nodo, ipotizzando l'intervento di due mani (SCALABRONI 1983, p. 397, nota 5).

Se i bassorilievi nel nodo sono effettivamente prossimi a quelli, meno leggibili, di Montefollonico, le placchette della base sembrano di qualità superiore, anche se è difficile dire se per la superiore abilità di una mano diversa, o se solo perché le maggiori dimensioni hanno permesso all'orafo maggior finezza di dettaglio. I lineamenti minuti, l'eleganza dei gesti, la ricchezza del drappeggio, le capigliature fluenti, rammentano i personaggi del *Missale romanum* della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (ms. G.III.7) o quelli dell'*Antiphonarium* della stessa istituzione (ms. H.I.7), che Giulietta Chelazzi Dini ha associato al nome di Andrea di Bartolo (CHELAZZI DINI 1982, *schede n. 115-116*, pp. 317-323); certi tratti del pannello e delle fisionomie, più pungenti e affilati, sembrano tuttavia annunciare già l'arte di un Giovanni di Paolo, cosicché pare ragionevole la proposta di Cioni di situare il calice in un momento precedente a quello di Montefollonico.

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede del calice al fusto, tra due cornici modanate. Le lettere sono eseguite in argento su sfondo di smalto blu traslucido, salvo che per il *signum crucis* iniziale e per il segno d'interpunzione, che sono in argento su sfondo di smalto rosso opaco.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo e regolare che lascia un minimo spazio sopra e sotto il rigo; la spaziatura è regolare; le singole parole e i sintagmi sono separati da segni d'interpunzione: un punto mediano mal inserito tra il nome e il patronimico e due punti sovrapposti, in forma di fiore, dopo *Vanino*.

La scrittura è una maiuscola gotica elegante, con i tratti curvi in forme angolari (*A, D, E, M, N, O, U/V*) e tratti verticali assottigliati nella sezione mediana, di modulo rettangolare, tratto molto spesso e tratteggio poco contrastato, priva di legature, nessi e abbreviazioni.

Le lettere sono eseguite in forme compatte, con le curve spezzate rese con tratti triangolari e ampie forcellature costitutive del corpo delle lettere;

si segnalano: *A* rettangolare con primo tratto sinuoso e terminante sul rigo inferiore a bottone, talvolta più alto del secondo tratto (*Vanino*); *D* onciale in forme romboidali con corpo non chiuso e tratto superiore orizzontale; *E* chiusa da ampio tratto verticale; *I* talvolta con gemmatura al centro dell'asta e sempre sezione mediana sottile; *M* onciale e *N* con curve spezzate nella parte superiore e terminanti a bottone sul rigo; *O* romboidale con le curve spezzate; *T* con ampi apici del tratto orizzontale, prolungati con andamento concavo e terminanti a bottone sul rigo inferiore; *V* con secondo tratto ondulato spezzato nella sezione inferiore e a bottone sul rigo superiore. In questo caso è evidente il nuovo gusto grafico che ispira l'iscrizione, in cui l'accostamento di tratti concavi e convessi e la contrapposizione dei triangoli che rendono i tratti curvi spezzati sono studiati e ricercati per ottenere un effetto estetico armonioso; si tratta di un nuovo stile grafico, geometrico e ornamentale, i cui esordi si possono riscontrare nel calice di Andrea di Naddo (26.S.1).

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare.

Esame autoptico

MORTARI 1954, *scheda n. 77*, p. 78; ANDALORO 1975, *scheda n. 60*, p. 29; CANTELLI 1977, p. 68; SCALABRONI 1983, pp. 361-363; *Restauri* 1991; CIONI 1994c, *scheda n. 30*, pp. 104-107; CANTELLI 1996a, p. 83, nota 18; LUGLI 2005, *scheda n. 3.17*, pp. 288-289; PEDROCCHI 2008, p. 192; CIONI 2010a, *scheda n. F.14*, pp. 464-465.



1. TOMMASO DI VANNINO, calice. Montefiascone (Viterbo), San Flaviano.



2. a-e. TOMMASO DI VANNINO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Montefiascone (Viterbo), San Flaviano.

27.S.2

TOMMASO DI VANNINO

Calice

Edimburgo, Royal Museum of Scotland, inv. A 1892.336
primo-secondo decennio del XV secolo

✠ *To//me d//i Van//nino // orâfo // me fẽ //*

Il calice è in rame dorato sbalzato, inciso, ornato di smalti incavati e di placchette in smalto traslucido. La coppa, in argento dorato, ha una sezione a 'U' che porta a ritenerla non originale. Il piede, dal profilo esagonale mistilineo, poggia su una piattaforma che ne accompagna l'andamento, ed è mosso, nello spessore, da una cornice perlinata poggiate su modanature. La superficie del piede è ornata ad incisione, con rombi che ospitano fiori stilizzati a quattro petali; i lobi sono profilati da archi raccordati da cespi di foglie stilizzate. Sul lobo corrispondente all'inizio dell'iscrizione è fissata una placchetta argentea ovale su cui è inciso lo stemma della famiglia Medici, sovrastato da una corona radiata, il cui disegno rimase in uso per la corona granducale dalla fine del 1569 al 1691 (Fock 1970); l'addizione parrebbe tardocinquecentesca.

Una serie di cornici dentellate, perlinare, modanate, variamente sporgenti, raccordano la base al fusto, i cui rocchetti, sopra e sotto il nodo, sono decorati da smalti incavati in nero e rosso, che giocano su varie combinazioni di losanghe e fiori a quattro petali. Il nodo, percorso da foglie d'acanto sbalzate, ospita, entro sei chiodi circolari sporgenti, altrettante placchette di argento, un tempo rivestite di smalti traslucidi, di cui oggi restano minime tracce. I medaglioni, in disordine, raffigurano, a partire dall'inizio della sottoscrizione e proseguendo in senso antiorario: *San Giovanni Evangelista dolente*, *Sant'Antonio abate*, *San Pietro*, *la Vergine dolente*, *il Cristo passo*, *la Maddalena* con un vaso d'unguenti. Il sottocoppa, a sei punte, è ornato da cespi fogliati su un fondo fittamente inciso.

La struttura del calice, l'uso degli smalti *champlevé* su rame per i rocchetti del fusto, l'ornato inciso sul piede e sul sottocoppa, sono tipici della produzione toscana del tardo Trecento e della prima metà del Quattrocento. La sobrietà del decoro rivela che il pezzo era una produzione destinata a

soddisfare una clientela modesta; come tale, esso si avvicina al calice sottoscritto da Tommaso di Vannino e datato 1420, oggi al Museo Diocesano di Pienza (27.S.3) Lo stile delle placchette del nodo, tuttavia, è prossimo alla maniera di quelle del nodo del più curato e ricco esemplare di Montefiascone (CIONI 2010a, *scheda n. F.14*, pp. 464-465), impreziosito da placchette smaltate anche sul piede (27.S.1). Le figure con la stessa iconografia, come ad esempio la *Vergine dolente* o il *Cristo passo*, risultano quasi sovrapponibili nei due pezzi. Se tale coincidenza non è mero frutto della permanenza di un modello grafico, può suggerire una datazione del calice di Edimburgo agli inizi del XV secolo.

Il calice fu acquistato nel 1892, insieme a molti altri manufatti religiosi, presso Sir Thomas North Dick-Lauder (Grange House 1846-Firenze 1919).

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto di giunzione tra il piede e il fusto, tra due cornici modanate. Le lettere e il *signum crucis* (in forma di croce latina con estremità forcellate) sono realizzati in smalto nero opaco su fondo dorato.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare che quasi poggia sul margine inferiore, mentre al di sopra viene lasciato uno spazio maggiore; la spaziatura è ampia ma irregolare fra le singole parole, che si leggono in *scriptio continua*. Mancano i segni d'interpunzione.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio poco contrastato, priva di legature e abbreviazioni. Un nesso: *AF (orafo)*.

Le lettere sono eseguite in modo compatto, con la tendenza a rendere le curve mediante triangoli contrapposti (*A, E, D, N, O*), e con lievi forcellature nel corpo delle lettere; si segnalano: *A* rettangolare con il primo tratto spezzato: ampio e tondeggiante nella sezione superiore, quindi sinuoso e sottile, fino a terminare sul rigo con un bottone; *D* onciale stretta, di forma romboidale, con tratto superiore orizzontale; *E, F* chiuse da un tratto verticale dritto; *T* con apici dal tratto orizzontale semplici, triangolari, terminanti a metà altezza della lettera; *V* con secondo tratto ondulato con un bottone sul rigo superiore. Nonostante il tracciato più irregolare e incerto (si osservi

nella sezione 4 l'altezza desinente delle lettere) si può ravvisare anche in questa iscrizione il nuovo stile grafico individuato nel calice di Andrea di Naddo (26.S.1) e ben espresso nel calice di Montefiascone (27.S.1).

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare. La formula prevede il troncamento del verbo (*fê*), che si è preferito non integrare con *fece* o *fecit* (per casi analoghi di commistione di volgare e latino cfr. 19.S.2 e 24.S.1), secondo una prassi attestata anche nella sottoscrizione di Antonio di Cecco di Guglielmo sul calice di Lione (20.S.1). Tuttavia si avverte che, in questo caso, lo spazio grafico è interamente occupato da lettere di dimensioni molto ridotte, senza segni d'interpunzione tranne il *signum crucis* iniziale; pertanto il troncamento del verbo può essere dovuto alla effettiva mancanza di spazio.

Esame autoptico

DONATO, RICCONI, TOMASI 2003, pp. 401-404.



1. TOMMASO DI VANNINO, calice. Edimburgo, Royal Museum of Scotland.



2. a-f. TOMMASO DI VANNINO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Edimburgo, Royal Museum of Scotland.

3. TOMMASO DI VANNINO, calice, particolare del piede con la placchetta argentea recante lo stemma medico. Edimburgo, Royal Museum of Scotland.



27.S.3

TOMMASO DI VANNINO

Calice

Pienza (Siena), Museo Diocesano

1420

✠ *Tommas Vallnini d{i}lle Senis // ano M//1420 //*

Il calice è in rame fuso, sbalzato, inciso, cesellato e argentato, tranne la coppa che, a norma degli statuti del 1361, è in argento dorato. Il piede, di sezione esagonale e dal profilo mistilineo, è fissato ad una piattaforma che ne segue il contorno, ed è ornato nello spessore da una cornice perlinata chiusa fra due filettature. La superficie del piede è ornata ad incisione, con un motivo di archi raccordati da cespi di foglie stilizzate e con rosette inserite in losanghe tracciate nelle punte, fra i lobi. Il fusto, unito al piede da cornici dentellate e perlinate, è ornato nei rocchetti da formelle a smalto *champlevé* con schematiche rosette. Il nodo, ornato nei chiodi da sei medaglioni circolari a bassorilievo d'argento, che hanno perduto ogni traccia di smalto traslucido, è rivestito da foglie d'acanto sbalzate; una grossolana doratura realizzata con bagno galvanico ricopre tutto il nodo. Le placchette raffigurano *San Paolo, Cristo in pietà, San Giovanni Evangelista dolente, San Bartolomeo, la Vergine dolente, San Pietro*; evidentemente le due formelle con *San Paolo* e la *Vergine* sono state scambiate. Il sottocoppa, dal profilo mistilineo, è decorato ad incisione da cerchi in cui è inscritta una rete di formelle e da rosette stilizzate entro losanghe.

Il calice proviene dalla chiesa di San Leonardo a Montefollonico. La presenza di san Bartolomeo potrebbe essere indizio di un'originaria destinazione alla chiesa di San Bartolomeo a Montefollonico, dov'era conservato, alla metà del Settecento, un calice datato 1470 (come indicano le *Memorie storiche, politiche, civili e naturali della città, terre e castella [...] suddite della città di Siena*, opera manoscritta datata 1758 e conservata presso l'Archivio di Stato di Siena, ms. D 67-72, cui rinvia CIONI 1994c, p. 105) – forse un errore di lettura per il nostro 1420.

Il decoro inciso della superficie del piede e del sottocoppa, l'uso di smalti *champlevé* nei colori rosso, nero e bianco, il ricorso a rosette e losanghe come

base del repertorio ornamentale, la sezione della coppa, piuttosto ad 'U' che a 'V' (com'era invece nel Trecento), sono tutti elementi caratteristici della produzione orafa toscana della prima metà del Quattrocento, specie di quella più corrente. La doratura galvanoplastica che riveste il nodo ottunde l'incisione dei bassorilievi su argento, rende difficile la lettura dello stile, e ostacola il confronto con le altre opere note dell'orafo.

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, tra due cornici modanate. Le lettere e il *signum crucis* iniziale sono incisi e in origine erano riempiti di smalto nero opaco su fondo argentato.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato; al suo interno il testo procede su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo molto irregolare addossato al margine inferiore, con ampio spazio sopra la riga di scrittura.

La spaziatura è ampia sia tra le lettere che tra le singole parole in *scriptio continua*. Mancano i segni d'interpunzione.

La scrittura è una maiuscola gotica eseguita in modo incerto; il modulo è rettangolare, il tratto è spesso e il tratteggio è uniforme. Non vi sono nessi, legature e abbreviazioni.

Le lettere sono eseguite con larghi tratti verticali; si segnalano: *A* rettangolare, con primo tratto ondulato terminante a bottone sopra il rigo inferiore; *E* chiusa da tratto verticale; *D* onciale con ampio apice a triangolo sotto il rigo superiore; *U* in forma di *V* capitale, con le due aste ingrossate progressivamente e tagliate in alto, in senso obliquo verso l'interno. Da notare, oltre all'irregolare allineamento dell'iscrizione, l'altezza variabile delle lettere (evidente in particolare nella sezione 4: *de Senis*).

All'incertezza esecutiva corrisponde quella del dettato: il nome dell'orefice, il patronimico e la provenienza sono in latino, ma nella sezione 3 la preposizione viene inizialmente scritta in volgare (*di*) per proseguire nella sezione contigua in modo corretto con la *E* di *de Senis*. Altre imperfezioni riguardano la *datatio*, in cui si registra la forma scempiata *ano* (cfr. anche *Vanini*); essa pare infatti iniziare in cifre romane (*M*) ma prosegue in cifre arabe, con il millesimo (*1*) assai simile alla lettera *I*, espediente utilizzato anche, nello stesso periodo, da Goro di ser Neroccio nel calice in collezio-

ne privata (29.S.1) e nella croce d'altare di Pienza (29.S.5). Ne risulta una formula ibrida e sovrabbondante, che rivela un'imperfetta padronanza degli usi grafici: *M1420* anziché *M420*, come già visto nella sottoscrizione di Vannuccio di Viva (11.S.1). L'assenza della tradizionale formula *me fecit* si potrebbe imputare alla mancanza di spazio, e pertanto ad un errore nel calcolo dell'impaginazione.

Notiamo come dal punto di vista esecutivo le cifre arabe siano tracciate in modo assai semplificato e rozzo: i tratti sono privi di forcellature e presentano un solco nettamente differente dalle altre lettere (si contrapponga *O* a *0*). Anche la forma dei numeri lascia perplessi: la forma angolare del *4*, il *2* in forma di *S* rovesciata non sono comuni in simili contesti e a quest'altezza cronologica. Non solo è lecito pensare all'intervento di una seconda mano, in uno spazio lasciato bianco dall'incisore, ma si potrebbe perfino ipotizzare che esso sia avvenuto in un secondo momento.

In ogni modo, si tratta della prima opera che l'artefice sottoscrive con una formula che prevede non solo il suo nome ma anche la datazione, che viene ad occupare lo spazio tradizionalmente destinato al sintagma verbale *me fecit*. La necessità di fissare nel tempo l'esecuzione dell'opera appare imporsi come prioritaria rispetto alla tradizionale formula sottoscrittoria.

L'iscrizione è integra, ma lo smalto che riempiva le lettere è caduto pressoché totalmente.

Esame da riproduzione fotografica

ANDALORO 1975, scheda n. 60, p. 29; CANTELLI 1977, p. 68; SCALABRONI 1983, p. 361; *Restauri* 1991; CIONI 1994c, scheda n. 30, pp. 104-107; CANTELLI 1996a, p. 83, nota 18; *Museo* 1998, p. 50.



1. TOMMASO DI VANNINO, calice. Pienza (Siena), Museo Diocesano.



2. a-c. TOMMASO DI VANNINO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Pienza (Siena), Museo Diocesano.



28.P.

NICCOLÒ DI TREGUANUCCIO DI LIPPO documentato dal 1412 al 1457

Si deve ad Elisabetta Cioni il reperimento di un'ampia documentazione sull'orafo (CIONI 2010a, p. 621), in precedenza noto solo da documenti editi da Gaetano Milanesi, relativi all'esecuzione di due angeli in argento che il Concistoro commissionò a lui e a Giovanni di Turino, il 27 ottobre 1427, per offrirli a papa Niccolò V. Il 3 dicembre dello stesso anno l'ufficio della Biccherna versava ai due artisti 1595 lire per il lavoro.

Figlio d'arte (il padre Treguanuccio di Lippo è documentato come orafo nel 1407 e nel 1410, ed è in contatto con Turino di Sano), egli risulta già attivo come orafo nel 1412, quando è menzionato per i sigilli realizzati per le polizze del Concistoro. Citato come testimone in un atto del 1420, esegue, tra il 1424 e il 1427, vari lavori per l'Opera del Duomo, nei cui registri egli apparirà di nuovo nel 1435. Nel 1430 è incaricato di sovrintendere, con altri, alla doratura della *Lupa con i gemelli* eseguita da Giovanni di Turino (oggi conservata nel Museo Civico di Siena). L'orafo occupa anche alcune cariche pubbliche: nel 1444 è camerlengo di Concistoro per i mesi di marzo e aprile, nel 1447 figura fra i Riseduti per i mesi di settembre e ottobre. Nel dicembre 1457, Niccolò è menzionato per l'ultima volta, allorché vende un terreno con il figlio Vanni.

L'unica sua opera nota è il calice firmato del Museo di Lille (28.S.1).

MILANESI 1854, pp. 137-138; TABURET 1983, p. 336; CIONI 2010a, p. 621.

28.S.1

NICCOLÒ DI TREGUANUCCIO DI LIPPO

Calice

Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. SPBA 549
terzo decennio del XV secolo

✠ *Nico//laus //Tregu//anuci //me fl//eci //*

Il calice, in rame e argento dorato, ornato di smalti traslucidi su argento, ha subito vari restauri: la coppa porta un punzone utilizzato in Olanda fra il 1859 e il 1909 per gli oggetti con un contenuto in oro o argento superiore al 250‰, il cui titolo non era garantito. Su alcuni medaglioni del piede lo smalto, caduto, è stato sostituito con mastice colorato, forse in occasione di un restauro fatto eseguire, nel 1920, dal proprietario dell'epoca, l'abate Broutin di Lille; tale restauro è documentato da un'iscrizione posta sulla modanatura piatta saldata al piede: *Restitutus in pristinum cur(an)te A.M. Broutin Insul(ensis) Dioec(esis) pastore MXCXX*. Il montaggio che unisce la coppa allo stelo fu eseguito prima dell'acquisto del calice da parte del museo, nel 1956. Un nuovo restauro è stato condotto nel 1997.

Il piede ha il consueto profilo mistilineo, con medaglioni esalobi applicati, fra foglie eseguite a sbalzo, che raffigurano la *Vergine dolente*, il *Crocifisso* (con l'iscrizione *INRI*), *San Giovanni Evangelista dolente*, *San Giacomo*, *Sant'Antonio abate*, *San Giovanni Battista*. Negli spazi di risulta sopra i medaglioni: placchette triangolari a smalto con motivi vegetali (una moderna). Nel nodo, sei chiodi circolari ospitano altrettante placchette ormai totalmente prive di smalto, che raffigurano *San Paolo*, la *Vergine*, *San Pietro*, *San Giovanni Battista*, il *Cristo in pietà*, *San Giovanni Evangelista*. Sui rocchetti dello stelo sono smaltate in bianco opaco rosette entro rombi. Il programma iconografico sembra esaltare particolarmente il valore redentore del sacrificio di Cristo, agnello immolato, come prova la presenza dei due san Giovanni ai lati del *Cristo in pietà* (cfr. HECK 1980; 1992).

Una datazione nel terzo decennio del Quattrocento pare plausibile sulla base dei confronti stilistici con opere di Andrea di Bartolo e Giovanni di Turino, proposti da Taburet e accolti da Cioni (TABURET 1983, pp. 336-337; CIONI 2010a, scheda n. F.25, pp. 484-485).

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, tra due cornici modanate. Le lettere e il tralcio fitomorfo stilizzato finale sono eseguiti in oro su sfondo di smalto opaco nero, il *signum crucis* iniziale, posato in obliquo, su fondo rosso.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare che lascia un minimo spazio sopra e sotto la riga; la spaziatura sia tra le lettere che tra le singole parole è ampia ed armoniosa, con una distribuzione equilibrata di cinque caratteri per sezione, ad eccezione che nella sezione 5 che non a caso presenta un elaborato *interpunctum* e una forma di *F* particolare. Le parole sono distinte tutte (eccetto il sintagma *me feci*) da un segno d'interpunzione che si presenta anche come motivo decorativo (ed è assai simile al *signum crucis* iniziale): un fiorellino quadrilobato tracciato in modo più semplice (dopo il nome) o più complesso (dopo il patronimico).

La scrittura è una maiuscola gotica geometrica e manierata, con le curve spezzate ad angolo, e ampie forcellature alle estremità che portano a rendere i tratti verticali con una sorta di stretta *X*; il modulo è rettangolare, il tratto spesso e il tratteggio contrastato; mancano legature, nessi e abbreviazioni.

Le lettere sono eseguite in modo elaborato, dedicando particolare cura all'ornamentazione; si segnalano: *A* con traversa spezzata e pareggiamento superiore accentuato a sinistra della lettera; *C* ed *E* chiuse da un tratto arcuato, *E* con tratto intermedio appena accennato; *F* elaborata (forse frutto di una correzione), con i tratti orizzontali chiusi ad occhiello e i due apici prolungati: quello superiore in orizzontale, quello inferiore in obliquo fino al rigo di base, in modo simile ad una *R*; *I* con ampie forcellature, in forma di stretta *X*; *L* con apice del tratto orizzontale che risale verso il rigo superiore; *N* presente, oltre che nella forma consueta (*Nicolaus*) anche in una forma speculare, con primo tratto arrotondato e secondo dritto; *O* a losanga; *T* composta da un'asta verticale con forcellature accentuate, superiori e inferiori, nel tratto verticale, da cui dipartono i due tratti della traversa, con apici fino al rigo inferiore; *U* con secondo tratto ondulato. Si tratta di una scrittura che segna, con il suo dissolvimento delle forme grafiche in una successione di elementi modulari, una sorta di apice del nuovo stile grafico, manierato e geometrico.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in latino; tuttavia si è preferito non integrare la consonante finale della forma verbale, che non è stata tracciata non certo per mancanza di spazio: di seguito c'è il motivo decorativo fitomorfo. Si configura pertanto un chiaro volgarismo (*feci*), come nei calici di Guidino di Guido (6.S.1) e Andrea di Petruccio (13.S.2).

Esame autoptico

TABURET 1983, pp. 336-337; OURSEL 1984, pp. 108-109, 228, fig. 149; CIONI 2010a, *scheda n. F.25*, pp. 484-485.



1. NICCOLÒ DI TREGUAMBUCCIO DI LIPPO, calice. Lille, Musée des Beaux-Arts.



2. a-f. NICCOLÒ DI TREGUANUCCIO DI LIPPO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Lille, Musée des Beaux-Arts.

29.P.

GORO DI SER NEROCCIO DI GORO
nato 1386-documentato fino al 1442

Nacque a Siena il 26 marzo 1386, figlio del notaio ser Neroccio de' Gori. Dal padre dovette ereditare una certa dimestichezza con la pratica scrittoria, che verosimilmente mise a frutto nelle sue attività pubbliche, e che pare emergere con chiarezza dalle sue sottoscrizioni, di cui Goro potrebbe aver «dettato e/o redatto egli stesso la formula e le forme grafiche» (RICCIONI 2009, p. 21).

La prima menzione relativa alla sua attività d'orafo rimonta al 1414, quando riceve, con Mariano d'Ambrogio, la commissione di due trombe d'argento per la Signoria. Nel 1419 è pagato per la racconciatura di cinque turiboli e una navicella per l'Opera del Duomo di Siena. Una lettera di Lorenzo Ghiberti a Giovanni Turini, dell'aprile 1425, menziona certe «charte delli ucielli», probabilmente dei disegni, che l'artista fiorentino ha prestato a Goro e desidera riavere; nel 1427, al battesimo del figlio di Goro, Francesco, Iacopo della Quercia presenza in qualità di padrino. Nel 1428 Goro ottiene la commissione, con Vanni di Francesco, di dodici bacili argentei per il Concistoro. Lo stesso anno, l'Opera del Duomo gli affida l'esecuzione della statua della *Fortezza*, in bronzo dorato, per il fonte del Battistero; Goro consegna la figura nell'agosto 1431. Nel 1434 figura tra gli esecutori testamentari del pittore Martino di Bartolomeo. Nel 1437 produce per lo Spedale di Santa Maria della Scala un turibolo d'argento, un calice con patena e un braccio reliquiario di San Biagio, quest'ultimo conservato, firmato e datato (29.S.6); nello stesso anno effettua lavori di riparazione su alcuni oggetti della sacrestia del Duomo. Nel 1440 lo Spedale gli acquista un calice. Nel 1431, 1436, 1437 ricopre la carica di Operaio della Camera del Comune; è podestà di Buonconvento nel 1432, castellano di Montalcino nel 1439; fa parte dei quattro di Biccherna nel 1440. Nel 1442, quando il figlio Neroccio incassa un pagamento a nome del padre, questi è ancora in vita; nel 1444 si menziona la bottega di Neroccio di Goro di ser Neroccio e fratelli orafi, il che induce a supporre, con Elisabetta Cioni, che a quella data l'artista fosse già scomparso (CIONI 2010a, p. 619). I figli Neroccio, Francesco, Giovanni e Gabriello, e il nipote Goro, figlio di Giovanni, furono anch'essi orafi.

Il catalogo delle opere certe comprende tre pezzi firmati e datati: il calice già in collezione Debruge-Duménil, datato 1415, da identificare con quello pubblicato da Maddalena Trionfi Honorati, recentemente ritrovato da Elisabetta Cioni in un'altra collezione privata (TRIONFI HONORATI 1967, p. 59; CIONI 2008; 2010a, *scheda n. F.15*, pp. 466-467; cfr. 29.S.1); la croce datata 1430 del Museo diocesano di Pienza (29.S.5); il braccio reliquiario di san Biagio dello Spedale di Santa Maria della Scala, del 1437 (29.S.6).

Sono firmati anche i tre calici del Museo dell'Opera del Duomo (29.S.7), del Museo Nazionale del Bargello a Firenze (29.S.2) e del British Museum di Londra (29.S.4), e il reliquiario della Cattedrale di Massa Marittima (29.S.3).

È documentata la figura della *Fortezza* del fonte battesimale del Battistero di Siena (FATTORINI 2010). Tra le opere attribuite, il reliquiario della chiesa di San Mamiliano in Valli a Siena ha raccolto i maggiori consensi critici, in ragione delle affinità col reliquiario di Massa Marittima (RICCI 1904, p. 60, fig. 163); si tratta tuttavia di un'opera del tardo Trecento, come ha chiarito Elisabetta Cioni (2010a, *scheda n. F.6*, pp. 442-443, con attribuzione a Mariano d'Agnolo Romanelli). La critica concorda per lo più nel rilevare uno scarto tra la produzione propriamente orafa, spesso giudicata attardata e mediocre (cfr. CANTELLI 1996a, pp. 83-85), e la statua per il fonte, di cui si sottolineano ora il carattere donatelliano, ora le assonanze queresche; si è però spesso ipotizzato che Goro si sia limitato a mettere in opera un disegno di Iacopo della Quercia o di Donatello (SEYMOUR 1973, pp. 64-65, 109; PAOLETTI 1973, p. 105; BAGNOLI 1975; CAPRESI GAMBELLI 1975; CANTELLI 1977; BECK 1991).

MILANESI 1854, pp. 148-150; MACHETTI 1929, pp. 58-60, 82; SEYMOUR 1973, pp. 64-65, 109; PAOLETTI 1973, p. 105; BAGNOLI 1975; CAPRESI GAMBELLI 1975; CANTELLI 1977; BECK 1991; CANTELLI 1996a, pp. 83-85; RANUCCI 2002; TOMASI 2008; CIONI 2008; CIONI 2009; RICCIONI 2009; CIONI 2010a, *schede n. F.15-F.20, F.29*, pp. 466-477, 494-495, 619-620.

29.S.1

GORO DI SER NEROCCIO DI GORO

Calice

collezione privata

1415

✠ *Ghoro // di s(er) Nellroccio // orafo // da Sienna 1415 //*

Il calice, in rame fuso, sbalzato, cesellato, inciso, dorato è ornato con smalti *champlevé* su rame (nei colori nero, rosso fegato, bianco, verde-acqua mescolato al bianco e al blu) e con smalti traslucidi su argento (nei colori celeste, blu, giallo oro, verde chiaro e verde scuro, marrone in gradazioni diverse, viola chiaro, rosa tendente al viola). La base è costituita da una piattaforma dal contorno mistilineo esagonale, decorata da una cornice a dentelli, sulla quale si appoggia il piede vero e proprio, con analogo profilo, e con cornice perlinata, compresa tra due filetti, nello spessore. La superficie del piede ospita sei placchette in smalto traslucido dal profilo sestilobo, racchiuse da cornici cesellate e perlinate, che raffigurano: *Cristo in pietà*, la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* dolenti, *Sant'Andrea apostolo*, in posizione diametralmente opposta al *Cristo in pietà* e ai lati del quale sono collocati *San Paolo* (a destra) e *San Bartolomeo* (a sinistra). In corrispondenza della parte superiore di ciascuno degli smalti principali si trovano sei placchette a scudo (concepite come prosecuzione delle precedenti) entro le quali sono smalti traslucidi con immagini di serafini. La parte alta del piede termina con una cornice dentellata e perlinata. Il fusto è decorato con un mosaico di smalti opachi con motivi geometrici risparmiati e dorati. Il nodo, di forma globulare, ospita sei formelle sestilobe, alquanto sporgenti, con le immagini a mezzo busto di *San Francesco*, *Sant'Antonio da Padova*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, *San Ludovico di Tolosa*, il *Beato Ranieri Rasini* e *Santa Margherita da Cortona*. La coppa, con il relativo sottocoppa, è stata sostituita (cfr. *infra*), ma si conserva ancora la coppa originaria con lo stelo destinato a inserirsi nel fusto; questa, in argento, estremamente ossidato, non è particolarmente svasata. Lo stato di conservazione dell'opera può dirsi nel complesso buono, nonostante la copiosa caduta degli smalti traslucidi e l'ossidazione del bassorilievo d'argento.

Il calice è da identificarsi con quello, del quale non si avevano più notizie, che ha fatto parte della collezione Debruge-Duménil (inv. 907), come si evince dalla descrizione che ne fa Jules Labarte, che tuttavia non lo riproduce (LABARTE 1847, p. 630; 1864, II, p. 498), e successivamente di quella del principe di origine russa Pierre Soltykoff (inv. 55); alla vendita di tale collezione fu acquistato dal barone Achille Seillière (LABARTE 1864, II, p. 498), che in realtà acquistò tutta la collezione Soltykoff, rivendendola a sua volta nell'aprile 1861 e riacquistando lui stesso un gran numero di pezzi (cfr. TABURET-DELAHAYE 1989, p. 12). Labarte scrive che la coppa fu rifatta sul modello quella del calice di Andrea Arditi, anch'esso passato nelle collezioni Debruge-Duménil e Soltykoff (LABARTE 1864, II, p. 498); ma il confronto tra il calice di Goro e la litocromia del calice di Andrea Arditi (si veda LABARTE, *Album*, I, 1864, tav. LV), non mi sembra confermare questa affermazione. Sin dalla metà dell'Ottocento l'opera è stata spesso citata, ma la sua ubicazione era ignota dal 1967, quando fu pubblicata da Maddalena Trionfi Honorati allorché si trovava a Siena in una collezione privata. È stata infine recentemente ritrovata e pubblicata da chi scrive (CIONI 2008, pp. 523, 529, figg. 1, 2; 2010a, *scheda n. F.15*, pp. 466-467).

La presenza nel nodo del calice del *Beato Ranieri Rasini*, in abito francescano e con il *circulum prelatorium* e anche di *Santa Margherita da Cortona*, insieme a *San Francesco*, *Sant'Antonio da Padova*, *San Ludovico di Tolosa*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, consente di formulare l'ipotesi che la sua originaria destinazione sia stata la chiesa di San Francesco a Borgo San Sepolcro (Arezzo) dove il laico francescano Ranieri era nato e dove morì il primo novembre 1304, nel giorno di Ognissanti. Un nuovo altare – sotto il quale sono custoditi ancor oggi i resti del beato – fu eretto per volere del Comune di Borgo nell'anno stesso della sua morte (DA ALATRI 1968, p. 45).

Il calice rivela, tanto nella struttura, quanto nelle placchette in smalto traslucido, come Goro, formatosi tra la fine del Trecento e i primissimi anni del Quattrocento, quando i grandi protagonisti dell'arte orafa senese come Ugolino di Vieri e Viva di Lando – solo per citare nomi celeberrimi (5.P.) – erano da tempo scomparsi, abbia inteso attuare un vero e proprio recupero della tradizione orafa senese trecentesca. Goro introduce tuttavia anche delle novità che resteranno poi una costante nella sua produzione. In primo luogo la decorazione del fusto con un mosaico di colorati smalti *champlevé* con elementi risparmiati e dorati; l'orafa, inoltre, conferisce al nodo una

forma decisamente globulare decorandolo con foglie di acanto piuttosto schematiche e con una fitta cesellatura. Le placchette del piede – in sintonia con la coeva pittura di Benedetto di Bindo – rappresentano la testimonianza qualitativamente più alta nella tecnica del traslucido a noi pervenuta su un'opera di Goro. Il disegno dei sacri personaggi appare tuttavia poco incisivo (si osservino i volti e le capigliature) e il bassorilievo, a tratti, è forse eccessivamente piatto. Gli smalti del nodo – come accade spesso – sono realizzati in modo decisamente più sommario ma sembrano ripetere gli stessi stilemi che caratterizzano le placchette del piede. Non è da escludere che possano essere il frutto della collaborazione di un aiuto, forse lo stesso che compare anche nel calice del Bargello (29.S.2).

Iscrizioni

L'iscrizione è collocata nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, ed è compresa tra due cornici. Le lettere sono realizzate in smalto *champlevé* nero su fondo dorato; il *signum crucis* iniziale, la data e i segni d'interpunzione sono in smalto *champlevé* rosso scuro su fondo dorato.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. L'iscrizione è allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare che lascia uno spazio sopra e sotto il rigo. La spaziatura tra le lettere è regolare (sei caratteri per sezione); le singole parole e i sintagmi sono separati da un segno d'interpunzione a losanga.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio uniforme, priva di legature e nessi. Abbreviazione per troncamento, tramite segno ondulato che attraversa il corpo della lettera *S*, per *ser*.

Le lettere sono eseguite in modo tondeggiate con marcata forcellatura dei tratti verticali; si segnalano: *D* onciale con tratto superiore sopra il rigo; *C* ed *S* aperte; *E* onciale chiusa da tratto arcuato; *F* chiusa da tratto verticale fino al rigo di base; *H* minuscola; *O* circolare.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare; la data è espressa in cifre arabe con stile e tratti consoni all'epoca (cfr. *e converso* l'iscrizione di Tommaso di Vannino nel calice di Pienza, 27.S.3, teoricamente coeva). Per il nome dell'artefice si è adottata la variante con la lettera *H* (*Ghoro*), come nel calice di Londra (29.S.4) e nel-

la croce d'altare di Pienza (29.S.5), ma diversamente dal calice di Firenze (29.S.2), dal reliquiario a bicchiere di Massa Marittima (29.S.3), dal braccio reliquiario di san Biagio (29.S.6) e dal calice del Museo dell'Opera del Duomo (29.S.7), entrambi a Siena, firmati *Goro*.

Esame autoptico

LABARTE 1847, p. 630; MILANESI 1854, II, p. 150; MILANESI, *Orafi*, c. 34r; LABARTE 1864, I, tav. LV; 1864, II, p. 498; TRIONFI HONORATI 1967, p. 64, fig. 13; COLLARETA 1983, p. 6; CIONI 2008, pp. 529, 523 figg. 1-2; CIONI 2009; RICCIONI 2009; CIONI 2010a, *scheda n. F.15*, pp. 466-467.



1. GORO DI SER NEROCIO DI GORO, calice. Collezione privata.



2. a-d. GORO DI SER NEROCIO DI GORO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Collezione privata.

29.S.2

GORO DI SER NEROCCIO DI GORO

Calice

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. OR 8
secondo decennio del XV secolo

✠ *Goro // di s(er) Nellroccillo orallo de // Senis //*

Il calice, in rame sbalzato, cesellato e dorato, è ornato di smalti incavati su rame e di smalti traslucidi su bassorilievo d'argento. Il piede, esagono dal profilo mistilineo, è fissato su una piattaforma dallo stesso andamento, ornata da un motivo a dentelli; nello spessore è inserita una cornice perlinate, mentre la superficie è decorata da foglie sbalzate su fondo cesellato, che si alternano con medaglioni quadrilobi smaltati, serrati da cornici cesellate e perlineate. Un decoro analogo, con foglie a sbalzo e smalti traslucidi, inseriti qui nei chiodi esalobi, si ripete sul nodo. I rocchetti del fusto presentano un motivo a crocette entro rombi, eseguito in smalto *champlevé*. Il sottocoppa, dal profilo mistilineo, è ornato da serafini in smalto traslucido.

Il programma iconografico comprende il *Cristo in pietà* tra la *Vergine* e *San Giovanni* dolenti nel nodo, accompagnati dai *Santi Pietro* e *Paolo* e da *San Michele*. L'immagine di quest'ultimo è ripetuta sul piede, segno forse della provenienza da una chiesa dedicata all'arcangelo; gli altri cinque medaglioni della base presentano i *Santi Caterina d'Alessandria*, *Maddalena*, un vescovo benedicente, *Andrea* e *Antonio abate*.

Marco Collareta osserva giustamente che dal punto di vista strutturale e ornamentale il calice segue un tipo che si afferma a Siena già nella seconda metà del Trecento: decoro della piattaforma e del piede, cornici punzonate perlineate, rocchetti con motivi semplici in smalto incavato, chiodi esalobi nel nodo, sottocoppa con serafini sono correnti sui calici senesi fra Tre e Quattrocento; Goro offre qui tuttavia un'interpretazione di una certa ricchezza di un modello di cui esistono varianti più povere. I caratteri conservatori così rilevati avvicinano il calice a quello di collezione privata, firmato e datato 1415, che offre un solido ancoraggio cronologico (29.S.1). La dipendenza degli smalti da modelli pittorici senesi di primissimo Quattrocento, come quelli di Benedetto di Bindo, osservata ancora da Collareta

(COLLARETA, CAPITANIO 1990, *scheda n. 25*, pp. 94-99), conferma l'appartenenza dell'oggetto alla produzione giovanile di Goro.

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che raccorda il fusto al piede, all'interno di due cornici modanate. Le lettere sono realizzate in smalto *champlevé* nero su fondo dorato; il *signum crucis*, *S* abbreviata e i segni d'interpunzione sono in smalto *champlevé* rosso su fondo dorato.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. L'iscrizione è allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare (non tutte le lettere poggiano sul rigo, si vedano ad esempio *E* e *S* di *Senis*), in cui le lettere occupano in verticale tutto lo spazio disponibile; la spaziatura è regolare; le singole parole e i sintagmi sono separati da un segno d'interpunzione di forma romboidale, apposto anche in posizione finale, di colore rosso, cui corrisponde il segno abbreviativo per *ser*, parimenti in rosso, tra nome e patronimico.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto molto largo e tratteggio uniforme, priva di legature e nessi. Abbreviazione per troncamento di *ser* con *S* tagliata da tratto obliquo.

Le lettere sono eseguite in forme arrotondate con ampie forcellature dei tratti verticali; si segnalano: *A* rettangolare; *C* ed *E* chiuse, quest'ultima nella forma onciale; *D* onciale; *F* chiusa da tratto verticale che prosegue fino al rigo inferiore; *H* minuscola; *O* circolare; *S* semplice senza apici.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare, ma la città di provenienza è in latino; il nome dell'artefice è scritto senza la *H* (*Goro*), come nel reliquiario di Massa Marittima (29.S.3), nel braccio reliquiario di san Biagio (29.S.6) e nel calice di Siena (29.S.7), ma diversamente dal calice nella collezione privata (29.S.1), dal calice di Londra (29.S.4) e dalla croce d'altare di Pienza (29.S.5), firmati *Ghoro*.

Esame autoptico

COLLARETA 1983, pp. 6, 13-16; COLLARETA, CAPITANIO 1990, *scheda n. 25*, pp. 94-99, LXVIII; RICCIONI 2009; CIONI 2010a, *scheda n. F.16*, pp. 468-469.



1. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO, calice. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



2. a-f. GORO DI SER NEROCIO DI GORO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

29.S.3

GORO DI SER NEROCCIO DI GORO

Reliquiario a bicchiere

Massa Marittima (Grosseto), Museo d'Arte Sacra
primo quarto del XV secolo

✠ *Go//ro // di s(er) // Ner//ocillo //*

Il manufatto, proveniente dalla Cattedrale di San Cerbone a Massa Marittima, è in rame dorato, sbalzato, inciso e ornato di smalti *champlevé*. Poggia su un piede esagonale a lati incavati, fissato a una piattaforma che ne segue il profilo, e ornato nello spessore da una cornice a quadrilobi stilizzati; la superficie del piede è orlata ad incisione da archeggiature. Il fusto esagono è raccordato alla base da un alto rocchetto serrato fra cornici modanate. Il fusto è diviso in due parti da un nodo fortemente schiacciato, anch'esso di sezione esagonale; al di sopra e al di sotto di esso, i rocchetti sono decorati da quadrilobi stilizzati in smalto *champlevé* nei colori azzurro, bianco e rosso. Una piramide tronca rovesciata a sei lati sostiene il reliquiario vero e proprio, costituito da un cilindro in cristallo di rocca poggiante su una piattaforma e coronato da una cuspidi, trattenuto alle estremità delle due cornici dentellate. La teca contiene due spine della corona di Cristo. La cuspidi, a sei lati, è ornata ad incisione da un motivo di tralci su un fondo a tratteggi e culmina in un fiorone.

Il piede e il fusto del reliquiario sono particolarmente simili a quelli di un gruppo di manufatti che Cantelli assegna alla mano o alla bottega di Goro (CANTELLI 1996a, p. 85; 1996b, p. 134), oggetti di origine senese, databili tra la fine del XIV e la prima metà del XV secolo. Tra questi, solo il reliquiario massetano è certamente riferibile a Goro, grazie alla sottoscrizione. La forma del piede e del nodo sono affini soprattutto a quelle dei reliquiari di Siena (CIONI 2010a, *scheda n. F.9*, p. 447; 29.S.6), della parrocchiale di Santa Maria Assunta a Staggia, vicino anche per l'abbondanza e i motivi dell'ornato inciso (CIONI 1994c, pp. 102-103), della chiesa di Sant'Ermete a Ischia di Castro, anch'esso arricchito da smalti incavati su rame nel fusto (ANDALORO 1975, *scheda n. 58*, p. 28, tav. XXXVII). Il reliquiario della chiesa senese di San Mamiliano in Valli, anch'esso assai simile, generalmente riferito a Goro

(RICCI 1904, p. 60, fig. 163), è invece opera ben più antica, della fine del Trecento (CIONI 2010a, *scheda n. F.6*, pp. 442-443). Cioni ha sottolineato quanto, anche in quest'opera, Goro si mostri legato a modelli risalenti persino alla prima metà del Trecento (CIONI 2010a, *scheda n. F.18*, pp. 472-473).

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita sui sei lati del rocchetto di raccordo tra il piede e il fusto, all'interno di due cornici modanate. Le lettere sono eseguite in smalto *champlevé* nero su fondo dorato; il *signum crucis*, il segno abbreviativo che taglia la *S*, i segni d'interpunzione e il tralcio vegetale finale sono in smalto *champlevé* rosso su fondo dorato.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare; uno spazio minimo è lasciato sopra e sotto il rigo; la spaziatura tra le lettere è regolare, l'*ordinatio* prevede tre segni per sezione e in tal senso vanno interpretati il punto mediano roimbodale nella sezione 2 e il tralcio vegetale composto da due foglie nella sezione 6.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto medio e tratteggio leggero uniforme; un nesso *ER* (*Nerocio*), in cui il tratto che chiude la *E* funge da primo tratto di *R*. Un segno di abbreviazione per troncamento, con tratto sinuoso che taglia la *S*, per *ser*.

Le lettere sono eseguite in forme arrotondate, con forcellature dei tratti verticali; si segnalano: *D* onciale con tratto superiore sopra il rigo; *C* ed *E* chiuse da un ampio tratto verticale; *O* circolare.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare; il nome dell'artefice è scritto senza la *H* (*Goro*), come nel calice di Firenze (29.S.2), nel braccio reliquiario di san Biagio (29.S.6) e nel calice del Museo dell'Opera del Duomo, entrambi a Siena (29.S.7), ma diversamente dal calice nella collezione privata (29.S.1), dal calice di Londra (29.S.4) e dalla croce d'altare di Pienza (29.S.5).

Esame autoptico

Mostra 1904, *scheda n. 18*, p. 130; RICCI 1904, p. 60; VENTURI 1908, VI, p. 126; DAMI 1915, p. 178; MACHETTI 1929, p. 59; CARLI 1976, p. 48; CANTELLI 1977, p. 68, fig. VI, 12; CANTELLI 1996a, pp. 85, 114; RICCIONI 2009; CIONI 2010a, *scheda n. F.18*, pp. 472-473.



1. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO, reliquiario a bicchiere. Massa Marittima (Grosseto), Museo d'Arte Sacra.



2. a-d. GORO DI SER NEROCIO DI GORO, reliquiario a bicchiere, particolari della sottoscrizione dell'artista. Massa Marittima (Grosseto), Museo d'Arte Sacra.

29.S.4

GORO DI SER NEROCCIO DI GORO

Calice

Londra, British Museum, inv. 1886.0619.2
secondo quarto del XV secolo

✠ *Gho//ro di // s(er) Ner//ocio // oraf//o fec<e> //*

Il calice, in rame fuso, sbalzato, inciso, cesellato e dorato e in argento dorato, ornato da smalti traslucidi su bassorilievo d'argento e da smalti incavati su rame, poggia su una base esagonale mistilinea, il cui spessore è decorato da cornici modanate e da una perlinatura. La superficie del piede è lavorata ad incisione con un motivo di archi uniti da fiori stilizzati e di losanghe contenenti schematiche rosette. Il raccordo con il fusto è movimentato da una successione di cornici dentellate, perlinate e modanate. Il nodo, piuttosto tondeggiante, percorso da foglie sbalzate, presenta sei chiodi circolari in cui sono inserite placchette d'argento rivestite di smalto traslucido, che raffigurano, a partire da quella che sovrasta l'inizio della sottoscrizione e procedendo verso destra, il *Cristo passo*, *San Giovanni Evangelista* (su ambedue le placchette ampie lacune nello smalto), *San Pietro*, un santo vescovo (smalto interamente caduto), *San Paolo*, la *Vergine*. I colori degli smalti conservati sono il blu, il giallo, il rosa, il verde brillante, il marrone. I rocchetti sopra e sotto il nodo sono ornati da smalti *champlevé* nei colori bianco, verde e nero, che giocano sulla combinazione di rombi in cui sono inserite crocette e triangoli in cui sono iscritti trilobi, in colori alternati. Il sottocoppa in rame, a profilo lobato, è inciso con un motivo di rombi contenenti rosette stilizzate, rombi che si staccano su un fondo tratteggiato. La coppa, troppo piccola per il calice, sembra frutto di una sostituzione tardiva; essa presenta una doratura perfetta, mentre la doratura del corpo del calice è fortemente consunta.

Per la struttura e il repertorio decorativo, affidato soprattutto all'incisione, il calice è prossimo a quello, più grande e ornato, del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (29.S.7), e va dunque forse datato nel secondo quarto del XV secolo.

L'iscrizione fu trascritta dall'architetto e designer William Burges (Londra, RIBA archive, William Burges, album *Metalwork*, c. 24a; generosamente segnalatomi da Glyn Davies) in un disegno datato maggio 1868, che raffigura, secondo la didascalia, un calice italiano allora conservato nella collezione di Alexander James Beresford Hope, uomo politico, scrittore e collezionista inglese (1820-1887; cfr. MORDAUNT CROOK 2004b). Il foglio illustra il calice intero in uno schizzo d'insieme, sulla sinistra, e più in dettaglio, scomposto nei suoi elementi smontati, in alto al centro e a destra; il calice recava sul rocchetto tra piede e fusto l'iscrizione, ricorrente su tale tipo d'oggetti, *Ave Maria gratia plena*; la sua ubicazione attuale mi è ignota. Al centro del foglio, in basso, compare la trascrizione della sottoscrizione di un altro calice della collezione («another chalice»), che contiene appunto il nome di Goro, e che Burges non ha ritenuto di disegnare. Il calice londinese fu in effetti acquistato alla vendita della collezione Beresford Hope, lotto 296 (informazione cortesemente fornita da James Robinson), ed è entrato nel British Museum nel 1886.

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto che unisce il piede al fusto, all'interno di due cornici modanate. Le lettere sono eseguite in smalto nero opaco su un fondo dorato, mentre il *signum crucis* e i segni d'interpunzione sono in smalto rosso opaco.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo e irregolare; occupa in altezza tutto lo spazio disponibile. La spaziatura è regolare e serrata; le singole parole e sintagmi (*di ser Nerocio*) sono separati da un segno d'interpunzione romboidale che occupa l'intera altezza della riga.

La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio uniforme, priva di nessi. Abbreviazione per troncamento di *ser*, con tratto obliquo sul corpo della *S*.

Le lettere sono tondeggianti ed eseguite con forcellature accentuate; si segnalano: *C* ed *E* chiuse da un tratto verticale lievemente arcuato; *D* onciale con tratto orizzontale sopra il rigo; *F* chiusa da un tratto obliquo che prosegue fino al rigo inferiore; *H* minuscola.

L'iscrizione è integra.

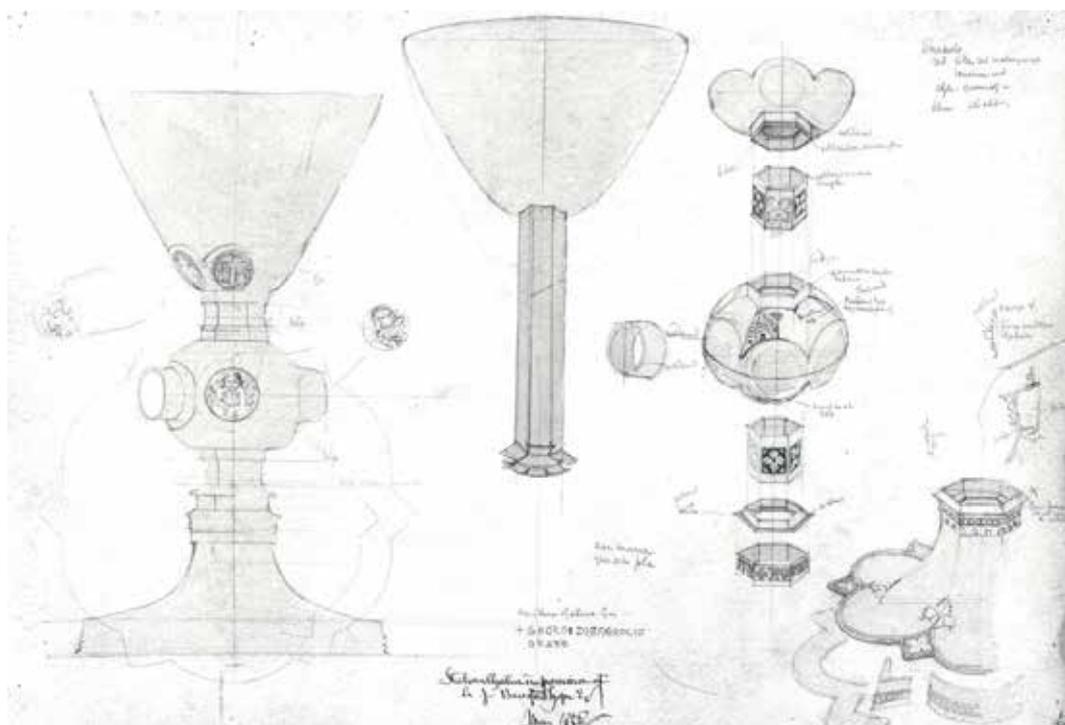
Il testo è in volgare; da qui l'integrazione della forma verbale (ma cfr., per casi di commistione di volgare e latino, 19.S.2 e 24.S.1). Il nome dell'artefice adotta la variante con la lettera *H* (*Ghoro*), come nel calice della collezione privata (29.S.1) e nella croce di Pienza (29.S.5), ma diversamente dal calice di Firenze (29.S.2), dal reliquiario di Massa Marittima (29.S.3), dal braccio reliquiario di san Biagio (29.S.6) e dal calice del Museo dell'Opera del Duomo (29.S.7), entrambi a Siena, firmati *Goro*.

Esame autoptico

MARQUET DE VASSELOT 1922, p. 163; ROBINSON 2008, pp. 28-29; RICCIONI 2009.



1. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO, calice. Londra, British Museum.



2. WILLIAM BURGESS, *Calice della collezione Beresford Hope, con trascrizione della firma di un calice di Goro*, disegno. Londra, RIBA archive, fondo William Burges, album *Metalwork*, c. 24a.



3. a-f. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Londra, British Museum.

29.S.5

GORO DI SER NEROCCIO DI GORO

Croce d'altare

Pienza (Siena), Museo Diocesano

1430

✠ *Gho//ro // di s(er) // Nero//ccio // 1430 //*

La croce, in rame dorato, poggia su un piede quadrilobo dal profilo mistilineo e dalla sagoma romboidale, applicato su una piattaforma che ne segue l'andamento, ornata da una cornice dentellata; una cornice perlinata inserita nello spessore decora il piede, che sulla superficie è arricchito da foglie sbalzate; perduti gli smalti traslucidi che si trovavano in origine fra le foglie. Il fusto, decorato da semplici motivi geometrici in smalto *champlevé* nei colori nero, rosso e bianco, è interrotto da un nodo architettonico esagonale a trifore, dalle quali si affacciano serafini in smalto traslucido. Dalla sommità del fusto si dipartono due bracci a voluta, destinati a sostenere le due statuette dei dolenti, di cui solo la *Madonna* si è conservata. La croce vera e propria presenta terminazioni quadrilobe; un ulteriore quadrilobo funge da suppedaneo per il *Cristo*, la cui testa risalta contro un esalobo, un potenziamento quadrato si trova all'incrocio dei bracci, una formella mistilinea allungata è inserita al centro della parte superiore del braccio verticale. Tali compassi dovevano accogliere in origine smalti traslucidi. La superficie della croce presenta ancora parte dell'originaria decorazione con stellite d'argento o tralci verde smeraldo emergenti da un fondo di smalto azzurro traslucido. Il *Crocifisso*, già fissato in modo improprio alla croce n. 28 dello stesso museo, è stato restituito alla sua croce soltanto in occasione di un restauro, alla fine degli anni Novanta del Novecento.

Come ha osservato Laura Martini, la tipologia della croce segue un modello già fissato agli inizi del Trecento (*Museo* 1998, pp. 47-48), che può ben essere rappresentato dalla croce del Tesoro della Cattedrale di Padova (cfr. CIONI 1998, pp. 103-134). La stessa studiosa ha invece rilevato che il tipo del *Cristo* ricalca una formula corrente nel primo Quattrocento e risalente probabilmente a un prototipo famoso. Perduti gli smalti del piede e quelli che dovevano essere inseriti nei compassi polilobi della croce, lo stile di Goro

si leggerebbe soprattutto nella *Madonna dolente*, «ancora di sapore trecentesco» (BAGNOLI 1975, pp. 200-201), e vicina soprattutto alle *Virtù* bronzee eseguite da Giovanni di Turino per il fonte battesimale del Battistero senese (*Museo* 1998, pp. 47-48). Secondo Bartalini, invece, la *Madonna* sarebbe una statuetta più antica, del primo Trecento, qui reimpiegata (BARTALINI 2005, pp. 146-147). Come argomenta giustamente Elisabetta Cioni, l'arcaismo della figura si spiega bene con la costante fedeltà di Goro alla tradizione del secolo precedente (CIONI 2010a, scheda n. F.17, pp. 470-471).

La croce sarebbe stata donata alla Cattedrale da papa Pio II: l'inventario dell'Opera della Cattedrale del 1784 descrive infatti il manufatto, precisando che esso recava sul piede le arme smaltate del pontefice. Considerando che Enea Silvio Piccolomini ascese al soglio pontificio solo nel 1458, Carli ha supposto che egli abbia fatto rimaneggiare un oggetto più antico, acquistato a Siena oppure trovato nel Tesoro della parrocchiale di Corsignano (CARLI 1966, p. 110).

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita nei sei lati del rocchetto di giunzione tra il piede e il nodo della croce, all'interno di due cornici modanate. Le lettere sono eseguite in smalto nero *champlevé* su fondo dorato; il *signum crucis* e il segno d'interpunzione sono eseguiti in smalto rosso *champlevé*.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. Il testo è allineato su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare a ridosso del margine inferiore; minimo spazio al di sopra della riga scritta. La spaziatura è ampia e regolare e non distingue le singole parole, tranne per il nome *Ghoro* isolato dalla croce iniziale in rosso e dal segno d'interpunzione a losanga, in rosso.

La scrittura è una maiuscola con forti influssi della capitale, di modulo tendenzialmente quadrato; il tratto è medio e il tratteggio è uniforme. Mancano nessi e legature. Abbreviazione per troncamento di *S* (*ser*), tagliata da tratto sinuoso. *Signum crucis* all'inizio del testo.

Le lettere sono eseguite in modo squadrato, con apici e pedici appena accennati; si segnalano: *D* onciale con tratto superiore ondulato; *E* squadrata; *C* ed *S* aperte; *H* maiuscola capitale; *O* circolare; *N* squadrata. Si tratta di uno dei primi esempi, nel contesto esaminato, di interferenza del nuovo

modello della capitale epigrafica che si impone, negli stessi anni, nella produzione libraria.

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare e la datazione è in cifre arabe nello stile dell'epoca; il nome dell'artefice adotta la variante con la lettera *H* (*Ghoro*), come nel calice della collezione privata (29.S.1) e nel calice di Londra (29.S.4), ma diversamente dal calice di Firenze (29.S.2), dal reliquiario a bicchiere di Massa Marittima (29.S.3), dal braccio reliquiario di san Biagio di Siena (29.S.6) e dal calice del Museo dell'Opera del Duomo, sempre a Siena (29.S.7).

Esame autoptico

MANNUCCI 1926, p. 15; MACHETTI 1929, p. 59; CARLI 1966, p. 110; BAGNOLI 1975, pp. 200-201; Museo 1998, pp. 47-48; BARTALINI 2005, pp. 146-147; RICCIONI 2009; CIONI 2010a, scheda n. F.17, pp. 470-471.



1. GORO DI SER NEROCIO DI GORO, croce d'altare. Pienza (Siena), Museo Diocesano.



2. a-d. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO, croce d'altare, particolari della sottoscrizione dell'artista. Pienza (Siena), Museo Diocesano.

29.S.6

GORO DI SER NEROCCIO DI GORO

Braccio reliquiario di san Biagio
Siena, Spedale di Santa Maria della Scala
1437

✠ *Manu Gori s(er) Nerocci MCCCC37*

Altri testi

✠ *Braçhiu<m> b(eati) Blasii ep(iscop)i et m(arty)ris / ✠ *temp(ore) d<omi>ni*
*Ioh<ann>is Francisci**

Il reliquiario, in argento sbalzato, cesellato, inciso, parzialmente dorato, è ornato con smalti *champlevé* su argento e smalti traslucidi su bassorilievo d'argento. La base, esagona a lati concavi, poggia su sei zampe leonine (una delle quali sostituita); nello spessore è ornata da una cornice a crocette, mentre sulla superficie sono applicati sei stemmi in smalto incavato su argento, con le arme del Comune di Siena, del Popolo e dello Spedale di Santa Maria della Scala. Il braccio vero e proprio s'innesta sulla base con una fascetta ornata di cornici dentellate e perline. Il corpo tubolare, rastremato verso l'alto, finge una manica riccamente ornata; un intreccio di losanghe separate da nastri contiene alternativamente fiori a quattro petali incisi e finestrelle quadrilobe, che permettono di osservare la reliquia di san Biagio (un osso del braccio). La mano, destra ovviamente, guantata, è descritta naturalisticamente; sul dorso uno smalto traslucido, inserito entro una fiorita cornice poliloba eseguita ad incisione, raffigura il *Cristo in pietà*.

L'opera è documentata nei pagamenti di Santa Maria della Scala, risalenti al 1437 (GALLAVOTTI CAVALLERO 1985, pp. 147, 258, 420). Come indica l'iscrizione allo snodo del polso, il reliquiario fu eseguito durante il rettorato di Giovanni di Francesco Buzzichelli, che contribuì in maniera determinante all'arricchimento dello Spedale tra il 1433 e il 1444, promuovendo fra l'altro la decorazione ad affresco del Pellegrinaio (*ibid.*, pp. 147-172).

Giuseppe Cantelli, che si è occupato a più riprese del manufatto, ne ha sottolineato l'arcaismo (CANTELLI 1996a, p. 84; 1996b, *scheda n. 13*, pp. 132-133), mentre Marco Collareta lo considera il capolavoro della fase tarda di

Goro (COLLARETA 1983, pp. 6-7). Pur condizionato dalla solida tradizione iconografica e tipologica del braccio reliquiario, Goro ha realizzato un oggetto di alta qualità, come prova la resa plastica e sicura dell'anatomia della mano; notevole è anche l'imitazione di un tessuto pesante e ornato nella manica, o il modo in cui il guanto si sovrappone al braccio. Elisabetta Cioni ha finemente osservato la ricorrenza dei motivi ornamentali distribuiti sul reliquiario nel resto dell'opera di Goro (CIONI 2010a, scheda n. F.19, pp. 474-475).

Iscrizioni

La sottoscrizione è inserita alla base del braccio, sopra il piede. Le lettere e i segni d'interpunzione sono lavorati a bulino ed emergono lisci su fondo dorato lavorato a tratteggio.

Lo spazio di scrittura, ricavato lungo l'intera circonferenza nella superficie del reliquiario, è costituito da un nastro rettangolare delimitato da due cornici, anch'esse lavorate a sbalzo, ed è dunque segnato da due incisioni, entro le quali il testo è allineato in modo regolare, secondo un andamento rettilineo, occupando in altezza tutto lo spazio disponibile. La spaziatura è regolare, serrata tra le lettere; le parole, il sintagma *ser Nerocci* e la prima cifra della data (*M*) sono separati da un segno d'interpunzione che occupa l'intera altezza, che ha forma di losanga elegantemente decorata all'interno da un motivo a croce. *Signum crucis* al principio del testo.

La scrittura è un'elegante minuscola gotica libraria (*textura*), in una variante 'nastriforme', eseguita in modo da suggerire i singoli tratti di penna mediante ombreggiature all'interno del corpo della lettera. Il modulo è spiccatamente rettangolare, il tratto è medio e il tratteggio è contrastato; mancano legature e nessi. Abbreviazione di *ser* per troncamento, tramite tratto obliquo ondulato che taglia la *S* intrecciandosi nelle sezioni della lettera.

Le lettere sono eseguite in modo elegante e accurato, spezzando le curve, apponendo trattini di attacco e stacco ai tratti verticali; si segnalano: *A* chiusa a ricciolo nella sezione superiore; *C* ed *E* che non chiudono sulla lettera successiva perché hanno un tratto sul rigo molto breve; *G* maiuscola; *U* priva del trattino di stacco.

Il testo è in latino misto a volgare: del volgare è rimasto solo il titolo *ser*, mentre il sistema flessivo è rispettato correttamente. La datazione presenta

una formula mista, composta da cifre romane per il millesimo e le centinaia e arabe per le decine e le unità, tutte distinte dall'*interpunctum* roimbodale decorato e tracciate elegantemente. Il nome dell'artefice è scritto senza la *H* (*Goro*), come nel calice di Firenze (29.S.2), nel reliquiario a bicchiere di Massa Marittima (29.S.3) e nel calice di Siena (29.S.7), ma in modo diverso dal calice nella collezione privata (29.S.1), dal calice di Londra (29.S.4) e dalla croce d'altare di Pienza (29.S.5).

L'iscrizione che identifica la reliquia e il committente si dispone su due nastri sovrapposti, posizionati uno sull'orlo del guanto, l'altro sull'orlo della manica. La tecnica di esecuzione, lo spazio di scrittura e l'*ordinatio* mostrano caratteristiche identiche a quelle della firma.

Al principio di ogni riga è presente il *signum crucis*; le parole sono separate da un punto medio circolare che ricorre anche alla fine della prima iscrizione. Le abbreviazioni sono rese con tratto obliquo e ondulato che taglia il corpo della lettera, ma più spesso il segno d'abbreviazione è omesso (così in *Brachium, domini, Iohannis*).

Sono presenti due tipologie scrittorie. Nella prima riga, la scrittura è una maiuscola gotica eseguita con gli angoli arrotondati, tratto medio e tratteggio contrastato; nesso *CH* (*Brachium*) e segno tachigrafico per la congiunzione. Segnaliamo le lettere: *A* trapezoidale con la traversa spezzata; *B* in due modi, con l'occhiello superiore ridotto e che si imposta subito sotto l'asta verticale e con i due occhielli identici e regolari; *C* ed *E* chiuse da un sottile tratto verticale; *H* minuscola; *L* con apice del tratto orizzontale prolungato verso il rigo superiore; *U* con la prima asta dritta e seconda arrotondata. Nella riga inferiore, invece, ritroviamo la *textura* eseguita con la stessa tecnica e lo stesso gusto della firma dell'orefice. Notiamo il nesso *MP* (*tempore*), la forma di *D* rotonda con tratto superiore obliquo, *H* con secondo tratto sotto il rigo; *T* con asta a mezza altezza e la forte riduzione delle aste di *P*, *F*, *H*, imposta dalla bilinearità.

Tutte le iscrizioni sono integre.

Esame autoptico

COLLARETA 1983, pp. 6-7; GALLAVOTTI CAVALLERO 1985, pp. 147-149, 258, 420; GIANNI 1995, scheda n. 16, pp. 66-67; CANTELLI 1996a, p. 84; CANTELLI 1996b, scheda n. 13, pp. 132-133; RICCIONI 2009, pp. 19, 21; CIONI 2010a, scheda n. F.19, pp. 474-475.



1. a, b. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO, braccio reliquiario di san Biagio (*recto e verso*). Siena, Spedale di Santa Maria della Scala.



2. a-e. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO,
braccio reliquiario di san Biagio,
particolari della sottoscrizione
dell'artista. Siena, Spedale di Santa
Maria della Scala.



3. a-f. GORO DI SER NEROCIO DI GORO, braccio reliquiario di san Biagio, particolari dell'iscrizione di autentica della reliquia. Siena, Spedale di Santa Maria della Scala.

29.S.7

GORO DI SER NEROCCIO DI GORO

Calice

Siena, Museo dell'Opera del Duomo
secondo quarto del XV secolo

✠ *Goro // di s(er) N//eroc//cio o//rafo // //*

Il calice, di proprietà della Mensa Arcivescovile, è in rame fuso, sbalzato, inciso, cesellato e dorato. Lo ornano smalti traslucidi su bassorilievo d'argento e smalti *champlevé* su rame. Il piede esagonale, dall'andamento mistilineo, è applicato su una piattaforma che ne segue il profilo, orlata da una cornice a dentelli; nello spessore è inserita, tra filettature, una cornice perlinata, mentre la superficie è decorata ad incisione con un motivo di archi uniti da fiori stilizzati e di losanghe contenenti schematiche rosette. Cornici modanate e a dentelli segnano la transizione con il fusto, i cui rocchetti sono decorati a disegni geometrici in smalto incavato su rame nei colori nero, rosso e bianco. Il nodo, ornato di foglie a sbalzo, è mosso da sei chiodi circolari che ospitano altrettanti smalti traslucidi, raffiguranti il *Cristo in pietà* tra la *Madonna* e *San Giovanni* dolenti, *San Paolo*, il monogramma di *Cristo* e *San Girolamo*. Il sottocoppa, dal profilo mistilineo, è decorato semplicemente ad incisione, con alternanza tra un fiore stilizzato entro losanga e un intreccio di piccole losanghe con crocette inscritte.

La decorazione del calice, con la prevalenza dell'ornato a incisione, il tipo di piattaforma con cornice a dentelli, gli smalti *champlevé*, è tipica della produzione orafa senese (e in generale toscana) della seconda metà del Trecento e della prima metà del Quattrocento. La datazione su base stilistica dell'oggetto non è dunque semplice. Marco Collareta ha osservato che dopo la partecipazione all'impresa del fonte battesimale e il contatto con le novità rinascimentali Goro sembra evolvere in direzione di una grande «sobrietà e quasi severità decorativa»; secondo lo studioso, la sua fase tarda (nota soprattutto grazie al braccio reliquiario di san Biagio, cfr. 29.S.6) «è caratterizzata da una preferenza per la lavorazione diretta del metallo rispetto allo smalto, da un ricorso frequente ad un tipo di ornamentazione in cui prevale la rete di losanghe e da uno stile figurativo d'insistita articolazione

anatomica» (COLLARETA 1983, p. 6, e in COLLARETA, CAPITANIO 1990, p. 95). Sulla scorta di tali considerazioni, Collareta suggeriva una collocazione tarda del calice del Museo dell'Opera all'interno del percorso di Goro. Elisabetta Cioni ha ripreso tali argomentazioni, osservando tuttavia che lo scarto tra i calici del Bargello (29.S.2) e di collezione privata (29.S.1), più precoci e più ricchi, e quello qui esaminato potrebbe dipendere anche da una committenza interessata a un prodotto più economico (CIONI 1994c, *scheda n. 31*, pp. 108-109). Una conferma per una datazione relativamente avanzata potrebbe venire da un dettaglio iconografico: il monogramma cristologico è raro sui calici senesi, e la sua presenza potrebbe essere conseguenza della predicazione di san Bernardino, che promosse attivamente il culto del nome di Gesù (cfr. FRUGONI 1993, pp. 490-494). La fama del santo predicatore si afferma specialmente negli anni Venti; nel 1425 un grande monogramma è esposto sulla facciata di Palazzo Pubblico: pare possibile che il calice sia stato prodotto dopo tale data.

Iscrizioni

L'iscrizione è inserita in cinque dei sei lati del rocchetto che raccorda il fusto al piede, all'interno di due cornici modanate; un lato, rimasto anepigrafo, è riempito da una decorazione fitomorfa. Le lettere sono eseguite in smalto *champlevé* nero su fondo dorato; il *signum crucis*, il segno d'abbreviazione e i segni d'interpunzione sono in smalto rosso su fondo dorato.

Lo spazio di scrittura è rettangolare, non segnato. L'iscrizione è allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare, e occupa in altezza tutto lo spazio disponibile. La spaziatura tra le lettere è irregolare; le singole parole e i sintagmi sono isolati da un segno d'interpunzione a losanga apposto anche alla fine dell'iscrizione.

La scrittura è una maiuscola gotica con forte influsso capitale, di modulo tendente al quadrato, tratto spesso e tratteggio uniforme, priva di legature e nesi. Abbreviazione per troncamento di *ser* con tratto obliquo che attraversa la lettera S.

Le lettere sono eseguite in modo tondeggiante; si segnalano: A capitale con ampio pareggiamento orizzontale superiore; D onciale con tratto superiore sottile e obliquo; C ed E chiuse da tratto verticale; F aperta; N onciale; O circolare. Nonostante sia percepibile, soprattutto nella rotondità

delle forme e nel modo di tracciare lettere quali *A* e *F*, l'influsso del gusto capitale, la scrittura è ancora gotica, a differenza che nella croce di Pienza (29.S.5): lo denunciano le forme di *N*, di *E* e soprattutto la chiusura di *C* e *E*. Del resto, la capacità dell'artista di esprimersi anche in forme pienamente consone alla tradizione medievale, tanto maiuscola quanto minuscola, è dimostrata dalle splendide iscrizioni in *littera gotica* del braccio reliquiario di san Biagio (29.S.6).

L'iscrizione è integra.

Il testo è in volgare; il nome dell'artefice è scritto senza la *H* (*Goro*), come nel calice di Firenze (29.S.2), nel reliquiario di Massa Marittima (29.S.3) e nel braccio reliquiario di san Biagio (29.S.6), ma diversamente dal calice nella collezione privata (29.S.1), dal calice di Londra (29.S.4) e dalla croce d'altare di Pienza (29.S.5).

Esame autoptico

COLLARETA 1983, pp. 6-7; CIONI 1994c, *scheda n. 31*, pp. 108-109; CANTELLI 1996a, pp. 83, 112, fig. 4; TAVOLARI 2005; RICCONI 2009; CIONI 2010a, *scheda n. F.20*, pp. 476-477.



1. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO, calice. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



2. a-c. GORO DI SER NEROCCIO DI GORO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

*Attestazioni
di cronologia imprecisata*

30.P

MINO DI MATTEO PAGLIAI XIV secolo

Il nome di Mino di Matteo Pagliai si conosce solo grazie alle sottoscrizioni di un calice, perduto, menzionato nell'inventario del Tesoro del convento de La Verna (1486; cfr. 30.S.1); si tratta, verosimilmente, del padre o del figlio del Matteo di Mino Pagliai documentato a Siena nell'ottavo decennio del Trecento che firma un calice oggi al Kunstgewerbemuseum di Berlino (18.S.1). La sottoscrizione del calice de La Verna indica che l'orafo aveva eseguito il calice a Lucca; i documenti editi sugli orafi lucchesi (CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1991) non conservano tuttavia traccia di una sua attività nella città toscana.

MACHETTI 1929, p. 39.

30.S.1

MINO DI MATTEO PAGLIAI

Calice con patena (opera perduta)

già La Verna (Arezzo), convento di San Francesco
XIV secolo

Iscrizione perduta

Mino di Matheio Pagliai de Sena in Lucca me fecit

La Verna, Archivio del Santuario, filza VII, n. 9, c. 9r (MENCHERINI 1924, p. 663)

L'inventario dei beni del convento de La Verna del 1486 (La Verna, Archivio del Santuario, filza VII n. 9, cc. 9r-10r) descrive accuratamente, al n. 16, «item un altro [calice] di quel medesimo peso [due libbre e tre once] et simile colla coppa d'ariento, et ha nel collo di sopra et di sotto certi uccelli, nel nodo 6 smalti ne' quali una Pietà in campo azurro, Vergine Maria, sancto Giovanni Evangelista, sancto Francesco colle Stigmate, la Magdalena, sancto Benedicto. Item ha lettere, cioè: *Mino di Matheio Pagliai de Sena in Lucca me fecit*. In sul piè 2 arme, nell'una un leone bianco gramante in campo azurro, item un'altra in campo bianco et ha un segno rosso cum 3 c.c.c. La patena semplice» (MENCHERINI 1924, p. 663; errore, forse tipografico, di *Sera* per *Sena*). È possibile ipotizzare che l'iscrizione fosse smaltata sul rocchetto di raccordo tra il piede e il fusto.

Il calice, perduto, offre l'interessante testimonianza di un orafo senese attivo in un'altra città; l'identificazione degli stemmi descritti sarebbe utile a definire la committenza e, eventualmente, la datazione. La descrizione del calice può forse servire a precisarne la cronologia: la presenza di uccelli rapaci a smalto nei rocchetti del fusto è documentabile, sui calici senesi, soprattutto nella prima metà del Trecento; si trovano infatti nel prototipo di questa tipologia, il calice di Guccio di Mannaia ad Assisi (1.S.1), e di lì passano nei calici firmati da Duccio di Donato e soci (2.S.4.1), Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi (4.S.1-4), Giacomo di Guerrino (9.S.1), Andrea di Petruccio Campagnini (13.S.2). Dopo la metà del secolo, i rocchetti vengono decorati piuttosto con motivi geometrici o fiori stilizzati, eseguiti in smalto incavato su rame nei colori nero, rosso, bianco, come mostrano le opere

firmate da Andrea del maestro Michele e compagni (17.S.1), fra Giacomo di Tondo (24.S.1), e, più tardi, Goro di ser Neroccio (29.S.1-3). Esistono anche calici del tardo Trecento che conservano il decoro ad uccelli rapaci, come i calici di Matteo d'Ambrogio al Louvre (16.S.1) e di Bartolommeo di Tommè a Lione (23.S.1). Come sembra indicare il confronto tra i due calici firmati da Paolo di Giovanni di Tura e Giacomo di Niccolò di Berardello (19.S.1-2), gli smalti traslucidi erano tendenzialmente riservati agli oggetti più curati e costosi, mentre i motivi a *champlevé* comparivano sui pezzi meno ambiziosi. Sembra tuttavia difficile datare un oggetto come quello descritto nell'inventario oltre la fine del Trecento.

MENCHERINI 1924, p. 663; CENTRODI 1993, p. 59.

31.P.

MUZIO DI DONATO *ante 1442*

Assente dai documenti editi sugli orafi senesi, Muzio di Donato è noto per due calici firmati perduti, menzionati in un inventario della Cattedrale di Foligno all'anno 1442 (31.S.1-2); Machetti lo considera un contemporaneo di Guidino di Guido (6.P.) e Tondino di Guerrino (4.P.), collocandone quindi la maturità negli anni 1320-1340, ma non è chiaro su che basi.

È possibile che Muzio fosse imparentato con Duccio di Donato, documentato a Siena dal 1291 al 1311-1312 (2.P.), di cui ci è pervenuto il calice firmato di Gualdo Tadino (2.S.4.1), o con Barnaba di Donato Martini, orafo di cui non sono ricordate opere, citato in alcuni documenti tra il 1367 e il 1379.

MACHETTI 1929, p. 16.

31.S.1

MUZIO DI DONATO

Calice con patena (opera perduta)

già Foligno (Perugia), Cattedrale di San Feliciano
ante 1442

Iscrizione perduta

Mutius de Donato de Sena

Foligno, Archivio Capitolare, Sezione B 70, c. 389r (DONATI 1898, p. 148, nota 1)

L'inventario della Cattedrale di Foligno, intitolato *Libro della Croce*, risalente al XV secolo, menziona, sotto l'anno 1442, «item uno calice de argento colla patena de argento con lettere nel pomo, che ce fe' lo nome dello maestro che lo lavorò, cioè *mutius de donato de Sena*, smaltata la patena nel mezzo col crucifisso, lo quale pesa tucto duy libra» (DONATI 1898, p. 147, nota 1; l'inventario è conservato nell'Archivio Capitolare del Duomo di Foligno, presso la biblioteca Jacobilli del Seminario vescovile, in uno stato oggi gravemente lacunoso, a seguito di sottrazioni di parecchie carte: delle originarie 498 indicate nell'inventario redatto da Faloci Pulignani nel 1916 ne sono rimaste solo 106, secondo la ricognizione condotta nel 1984).

Il calice, assieme all'altro firmato dallo stesso orafo e citato dal medesimo inventario, è stato considerato da Leone de Castris una prova della precoce diffusione degli oggetti ornati di smalti traslucidi in area umbra (LEONE DE CASTRIS 1991, p. 336); anche Cioni sembra considerare implicitamente Muzio un orafo del primo Trecento (CIONI 1998, p. 164). Tale datazione è accolta anche da Dietl (DIETL 2009, II, *scheda n. A246*, p. 875). Purtroppo la menzione dell'inventario è troppo generica per autorizzare una qualsiasi deduzione.

Se si conformava alla pratica dominante su questo tipo di manufatti tra Due e Quattrocento, l'iscrizione era redatta plausibilmente in maiuscola gotica e doveva trovarsi sul rocchetto di congiunzione tra il piede e il fusto, e non, come suggerisce Dietl, sul nodo (cfr. 4.S.5.2).

DONATI 1898, p. 148, nota 1; MACHETTI 1929, p. 16; LEONE DE CASTRIS 1991, p. 336; CIONI 1998, p. 164; DIETL 2009, II, *scheda n. A246*, p. 875.

31.S.2

MUZIO DI DONATO

Calice con patena (opera perduta)

già Foligno (Perugia), Cattedrale di San Feliciano
ante 1442

Iscrizione perduta

Mutius de Senis me fecit

Foligno, Archivio Capitolare, Sezione B 70, c. 389r (DONATI 1898, p. 148, nota 1)

L'inventario della Cattedrale di Foligno, intitolato *Libro della Croce*, risalente al XV secolo, menziona, sotto l'anno 1442, dopo il calice di cui alla scheda precedente, «item uno calice d'argento colla patena d'argento smaltata nel boctone et lectere le quali dicono: *mutius de senis me fecit*» (DONATI 1898, p. 148, nota 1). Se si conformava alla pratica dominante su questo tipo di manufatti tra Due e Quattrocento, l'iscrizione era redatta plausibilmente in maiuscola gotica e doveva trovarsi sul rocchetto di congiunzione tra il piede e il fusto, e non, come invece suggerisce Dietl (2009, II, scheda n. A247, p. 875), sul nodo (cfr. 4.S.5.2).

DONATI 1898, p. 148, nota 1; MACHETTI 1929, p. 16; LEONE DE CASTRIS 1991, p. 336; CIONI 1998, p. 164; DIETL 2009, II, scheda n. A247, p. 875.

32.P.

AGOSTINO VANNI
ante 1528

L'orafo è noto esclusivamente grazie alla sottoscrizione di un calice menzionato nell'inventario, oggi disperso, della sacrestia della chiesa di San Francesco a Siena, del 1528.

LISINI 1905, p. 663, nota 2; MACHETTI 1929, p. 43.

32.S.1

AGOSTINO VANNI

Calice con patena (opera perduta)
già Siena, San Francesco
ante 1528

Iscrizione perduta
Augustinus Vanni de Senis

MACHETTI 1929, p. 43

Un calice d'argento, accompagnato da una patena con l'immagine smaltata dell'*Assunta*, e recante «sul piede» il nome di Agostino Vanni, era menzionato nell'inventario della sacrestia della chiesa senese di San Francesco, del 1528. L'inventario, utilizzato da Alessandro Lisini e da Ippolito Machetti, secondo i quali era conservato all'Archivio di Stato di Siena, risulta oggi disperso: i tentativi di rintracciarlo nel fondo relativo al convento minorita dell'archivio senese non hanno avuto successo.

LISINI 1905, p. 663, nota 2; MACHETTI 1929, p. 43.

Attestazioni dubbie

33.P.

IAFARINUS

prima metà del XII secolo

Il nome *Iafarinus* è noto grazie a una problematica sottoscrizione, inserita alla base della faccia posteriore di una croce astile in bronzo conservata presso l'University Museum of Art di Princeton (33.S.2). Secondo il mercante d'arte che la vendette al museo, la croce proveniva da Belluno; su questa base Campbell, che riteneva che il nome dell'orafo fosse *Tirolus*, che si legge sulla stessa riga dell'iscrizione prima di *Iafarinus*, suggerì che quest'ultimo fosse un aggettivo derivato dal nome del borgo di Giavera, tra Treviso e Belluno. Di conseguenza, propose per l'artefice e l'oggetto un'origine «Venetian», di cui trovava conferma in un tratto linguistico dell'iscrizione, *aspizitis* per *aspicitis* (CAMPBELL 1930, p. 97; si veda la discussione del pezzo, 33.S.2).

La croce di Princeton fa parte di un gruppo di manufatti strettamente affini, che ne comprende una conservata al Musée National du Moyen Âge a Parigi (inv. Cl. 13229), priva di sottoscrizione, e una, datata 1129, custodita presso il Museo Civico di Siena (33.S.1). A lungo associate, più o meno strettamente, al nome di Ruggero di Helmarshausen, il celebre monaco benedettino e orafo attivo in Vestfalia nel primo quarto del XII secolo, tali croci sono state unanimemente considerate, a seguito di un intervento decisivo di Danielle Gaborit-Chopin (1982, p. 273), creazioni italiane ispirate da modelli germanici.

La croce parigina, di qualità più elevata, sembra offrire le premesse per gli altri due pezzi, le cui fortissime affinità suggeriscono l'intervento di una stessa mano, più che di un'unica bottega (BLOCH 1992, pp. 156-160). La croce del Museo Civico di Siena proviene dalla locale chiesa di San Vigilio, dipendente dalla Badia della Berardenga (Siena), dove Uberto Benvoglianti la vedeva già nel 1729 (cfr. 33.S.1). Questa provenienza – la più antica e sicuramente accertata per un pezzo del gruppo –, insieme al fatto che altre croci imparentate coeve sono distribuite nel territorio aretino, fiorentino e senese, costituisce un indizio non trascurabile, benché certo non risolutivo, in favore dell'origine in un'«officina toscana, del territorio senese» (così PERONI 2006b, p. 140) della croce del Museo Civico e, per estensione, di quel-

la del museo americano. Per questa ragione, in assenza di indizi univoci sull'origine dell'artefice, nonché sui luoghi di esecuzione e le destinazioni originarie dei pezzi, si è ritenuto di includere le croci 'firmate' di Siena e di Princeton in questa sezione del repertorio, come attestazioni dubbie.

Oltre che da stringenti affinità stilistiche e iconografiche, le croci di Siena e di Princeton sono accomunate dalla presenza di iscrizioni strettamente analoghe, sia dal punto di vista paleografico che nel contenuto. In entrambi i casi è il manufatto stesso a rivolgersi ai riguardanti per invitarli a pregare il Signore: sulla croce di Siena per l'artefice, che resta anonimo, su quella di Princeton – secondo la lettura che qui si propone – per due personaggi, *Mustirolus*, forse il committente, e appunto *Iafarinus*, qui designato come responsabile della realizzazione (cfr. la discussione in 33.S.2).

Si tratta di due antroponimi inconsueti, che allo stato attuale delle conoscenze non contribuiscono in modo decisivo a chiarire l'origine dell'artefice e i luoghi di esecuzione delle croci. Se non mancano, per entrambi i nomi, riscontri in ambito toscano, la presenza del tratto linguistico pansettentrionale – più che veneto – *apizitis* nell'iscrizione della croce di Princeton rende (più della sua asserita, comunque recente provenienza bellunese) almeno pensabile un'origine dell'artefice a nord degli Appennini (cfr. 33.S.2). Considerando anche il carattere mobile di questi manufatti – oltre, naturalmente, alla mobilità degli artefici stessi –, la possibilità di ulteriori chiarimenti è affidata al proseguimento delle ricerche onomastiche, o al reperimento di notizie più risalenti sulle vicende, in specie, della croce di Princeton.

CAMPBELL 1930; GABORIT-CHOPIN 1982, p. 273; BLOCH 1992, n. II D 8, pp. 156, 159; PERONI 2006a, pp. 38-39; PERONI 2006b.

33.S.1

I AFARINUS

Croce astile

Siena, Museo Civico

1129

Vos q(ui) / m̄e vide/ti(s) ro/gate / D(eu)m p(ro) e/o q(ui) m̄e / fecit

r. 3. *videtis* per *videti(s)* DIETL 2009, III, scheda n. A680, p. 1589

Altri testi

verso

MC/XX|VIII / m(en)se apr(i)l(is)

La croce, di forma latina, in bronzo dorato, presenta superfici riccamente operate a incisione e punzionate, su entrambe le facce: un motivo decorativo nastriforme o a greca cinge il bordo esterno del manufatto, rispettivamente sul *recto* e sul *verso*, mentre gli sfondi sono fittamente lavorati con un punzone. Sul *recto* è fissato il *Crocifisso*, anch'esso fuso in bronzo e dorato; alle estremità sono figurati, a incisione, in alto un angelo turiferario e in basso *Adamo* accosciato e nudo, e, a destra e a sinistra del *Cristo*, a mezzo busto, *Maria* e *San Giovanni Evangelista* dolenti. Sul *verso*, all'incrocio dei bracci, entro una mandorla, troneggia il *Cristo apocalittico*, benedicente; nei bracci sono inseriti i simboli degli Evangelisti, a figura intera: in senso orario, l'aquila di Giovanni, il leone di Marco, l'angelo di Matteo e il toro di Luca. Le figurazioni, benché incise con tratto rapido e semplificato, si caratterizzano per un'animazione intensa ed espressiva.

La croce è strettamente imparentata con altre due: una, di qualità superiore, ma priva del *Crocifisso*, al Musée National du Moyen Âge di Parigi (inv. Cl. 13229); l'altra, ragionevolmente attribuibile alla stessa mano che ha eseguito il pezzo in esame, presso lo University Museum of Art di Princeton; quest'ultima presenta una sottoscrizione analoga a quella della croce senese, che tuttavia menziona l'artista, *Iafarinus*, al quale dunque si può riferire anche questo pezzo (33.S.2).

La cronologia delle tre croci è assicurata dalla data incisa su quella senese; si tratta della sola croce romanica in bronzo datata, come sottolinea Peter Bloch (1992, pp. 156, 159). La loro localizzazione è invece più incerta. Tuttavia, alcune peculiarità iconografiche (i simboli degli Evangelisti a figura intera) e i dati disponibili sulla provenienza del pezzo in esame da Siena (come subito diremo) e su quella – pur meno garantita e attestata di recente – dell’analogo pezzo di Princeton da Belluno, inducono ormai gli specialisti a situare l’origine di queste opere in Italia (GABORIT-CHOPIN 1982, p. 273; KÖTZSCHE 1986-1987, pp. 57-60; BLOCH 1992, pp. 156-160).

La croce del Museo Civico di Siena si trovava almeno nel 1729 nella locale chiesa di San Vigilio, dipendenza della Badia della Berardenga, dove la segnalò, nel commento al *Chronicon* senese di Andrea Dei, Uberto Benvoglienti (DEI, TURA ed. *RIS* 1729, col. 22, nota 18); l’opera fu oggetto anche delle attenzioni di Guglielmo Della Valle, che offrì inoltre una riproduzione grafica dell’iscrizione (DELLA VALLE 1782-1786, I, 1782, pp. 208-210; sono riconoscente a Monica Donato, che ha attirato la mia attenzione su queste fonti), e di una specifica monografia di Luigi De Angelis (1814). Questa provenienza, la più antica e sicura tra quelle note per un pezzo del gruppo, insieme alla presenza, in territorio aretino, fiorentino e senese di oggetti affini, ha indotto Adriano Peroni (2006b) a proporre per questi manufatti un’origine toscana, e segnatamente dal territorio senese (cfr. 33.P.).

Iscrizioni

La memoria dell’artista – una ‘sottoscrizione anonima’, dato che il nome non è menzionato – si trova sul *verso* della croce astile, all’estremità inferiore, sul puntone. Le lettere sono eseguite a incisione e il solco è riempito di colore scuro.

Lo spazio di scrittura, non segnato, è lavorato a punzone con piccoli cerchi disposti irregolarmente negli spazi anepigrafi. L’iscrizione è allineata su sette righe orizzontali non segnati, secondo un andamento rettilineo leggermente irregolare. La spaziatura tra le lettere è ampia e irregolare, senza separazione tra le parole; un punto medio come segno d’interpunzione sembra avere valore sintattico: lo si trova dopo *videtis*, dopo *Deum* e dopo *eo*. Si segnala l’assenza del *signum crucis*.

La scrittura è una maiuscola romanica, di modulo rettangolare, tratto sottile e tratteggio uniforme. Ricorre due volte il nesso *ME* (*me*). Abbreviazioni per troncamento e contrazione: *P* con tratto inclinato che taglia l'asta, per *pro*; *Q* con tratto che taglia l'asta sia nella forma maiuscola che nella minuscola, per *qui*; *-s* reso con comma alto; titolo piano in *D(eu)m*.

Le lettere sono eseguite in modo incerto, ma con *empattements* pronunciati; nonostante l'insicurezza dell'incisione e dell'allineamento orizzontale e verticale delle lettere, esse sono tutte maiuscole di modello capitale, ad eccezione della *Q* minuscola, con corpo che poggia sul rigo. Si segnalano: *E* squadrata; *F* con il tratto superiore inclinato verso l'alto; *M* in sei tratti, con trattino orizzontale al punto di unione dei tratti convergenti; *Q* con coda orizzontale nella variante maiuscola; *R* con tratto obliquo che resta alto sul rigo; *U* nella forma di *V* angolare.

Il testo si configura come un'invocazione al riguardante; l'assenza del nome dell'artefice è verosimilmente da interpretare come manifestazione di devota umiltà, così come, probabilmente, la collocazione stessa dell'iscrizione: essa si trova in una parte della croce difficilmente visibile, il puntone, e può avvicinarsi alla tipologia delle 'firme nascoste' (su cui DONATO 2000). La formula è simile a quella impiegata nella croce di Princeton (33.S.2), dove il verbo *videtis* è sostituito da *aspizitis* e l'artefice, *Iafarinus*, è nominato come beneficiario delle auspiccate preghiere.

Altre due epigrafi, la didascalia di Adamo, *Ada(m)*, posta sul *recto* all'estremità inferiore della croce, accanto alla figura del Progenitore, e la *datatio* sul *verso*, anch'essa nella sezione inferiore del braccio verticale, sono incise con la stessa tecnica impiegata per la memoria dell'artista e mostrano caratteristiche grafiche simili. La didascalia di Adamo si trova su un'area grafica non segnata; la scrittura è una maiuscola romanica, con nesso *AD* e segno abbreviativo con titolo a tegola. La *datatio* è inserita entro uno spazio grafico quadrato, delimitato su tre lati (laterali e inferiore) dalla cornice, entro la quale corre una greca, che cinge ai bordi tutto il *verso* della croce; sul lato superiore, una sottile demarcazione liscia lo divide dalla figurazione soprastante. Il fondo è lavorato a punzone con cerchietti, come il resto delle superfici della croce. L'iscrizione si dispone attorno ad un motivo ornamentale a croce di sant'Andrea, su tre righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare.

La scrittura, appartenente a un tipologia mista di elementi capitali, onciali e minuscoli, è di modulo tendente al quadrato, tratto sottile e tratteggio uniforme, priva di nessi e legature. Abbreviazioni per contrazione con titolo piano e con tratto orizzontale sulla *L*. Il punto medio, unico segno d'interpunzione, precede e segue i numerali distinguendo anche il migliaio dalle centinaia, ed è apposto anche in posizione finale.

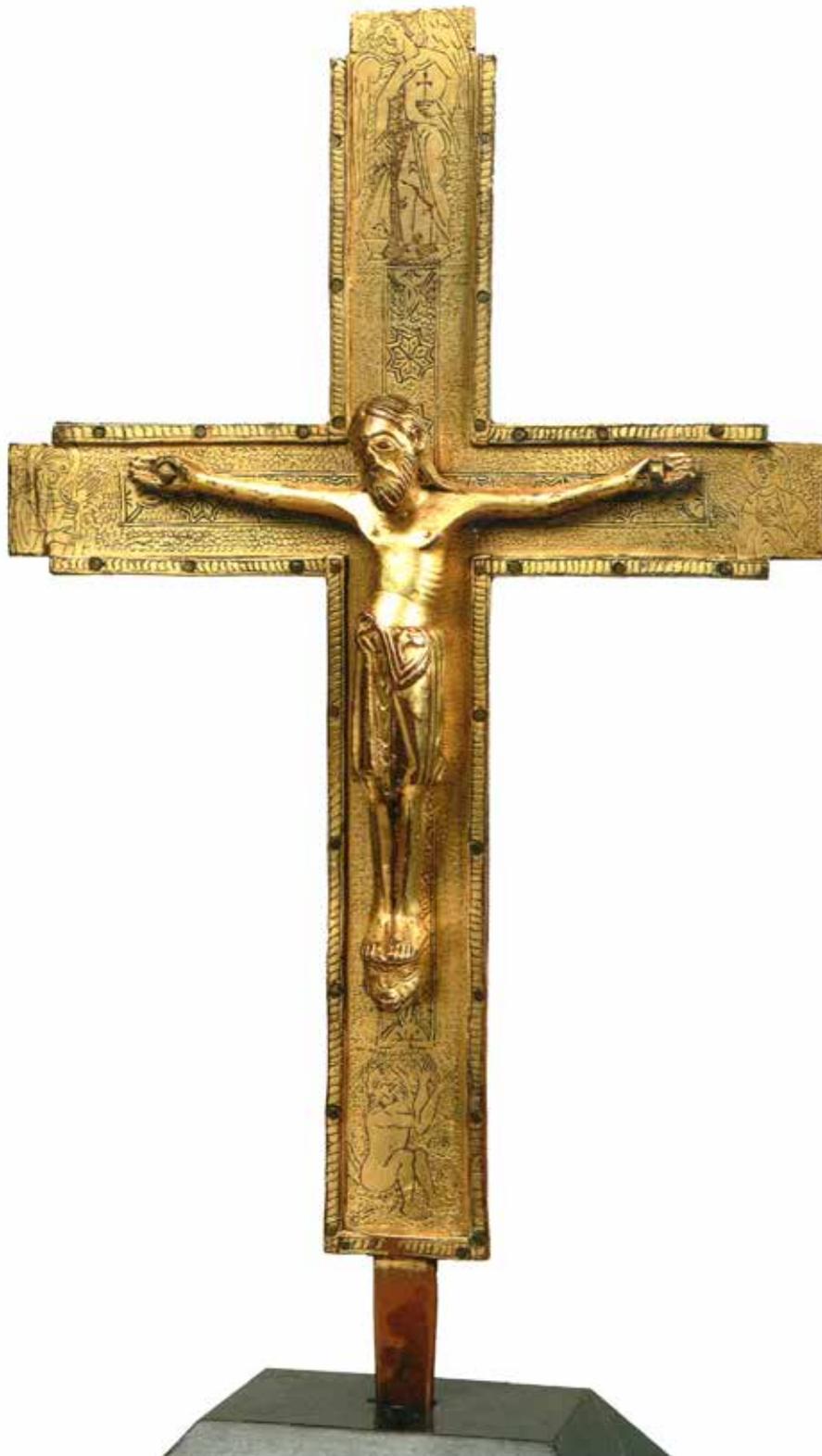
Le lettere sono eseguite in modo incerto; si segnalano: *A* capitale di modulo maggiore; *E* minuscola; *L* con tratto verticale che sfiora oltre il rigo superiore; *M* onciale; *R* con tratto obliquo impostato sull'occhiello, che curva lievemente in basso, restando alto sul rigo inferiore.

Tutte le iscrizioni sono integre, nonostante *E* alla fine del rigo 2 della sottoscrizione appaia parzialmente incompleta: la consunzione del supporto interessa i tratti orizzontali della lettera, che pertanto potrebbe essere confusa con *I* (ma si vedano anche la riproduzione di Della Valle e il disegno in De Angelis).

L'uso dello spazio grafico, l'impaginazione delle scritture e alcuni elementi grafici concorrono con i dati tipologici e di stile a confermare l'ipotesi che questa croce e quella di Princeton (33.S.2) siano opera di uno stesso artefice, ossia *Iafarinus*. In particolare, i due esemplari hanno in comune la collocazione della firma all'estremità inferiore del *verso* e varie caratteristiche grafiche, come il tipo di scrittura utilizzata, il ricorso al nesso *ME*, l'esecuzione delle lettere *A*, *F*, *L*, *M* maiuscola e onciale, *R*, *T*; sono analoghi anche il sistema dei segni abbreviativi e il modo di tracciarli.

Esame autoptico

DEI, TURA ed. *RIS* 1729, col. 22, nota 18; DELLA VALLE 1782-1786, I, 1782, pp. 208-210; DE ANGELIS 1814; FRIEND 1925, pp. 132, 140; TOESCA 1927, II, p. 1927, nota 53; CAMPBELL 1930; DE FRANCOVICH 1935, p. 8; GABORIT-CHOPIN 1982, p. 273; KÖTZSCHE 1986-1987, pp. 57-60; BLOCH 1992, n. II D 8, pp. 156, 159; PERONI 2006a, pp. 38-39; PERONI 2006b; DIETL 2009, III, *scheda n. A680*, pp. 1588-1589.



1. a. IAFARINUS, croce astile (*recto*). Siena, Museo Civico.



1. b. IAFARINUS, croce astile (*verso*). Siena, Museo Civico.

2. IAFARINUS, croce astile (*verso*), particolare della sottoscrizione dell'artista. Siena, Museo Civico.

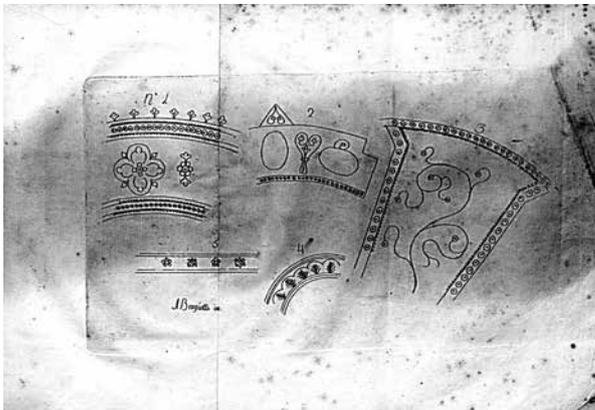
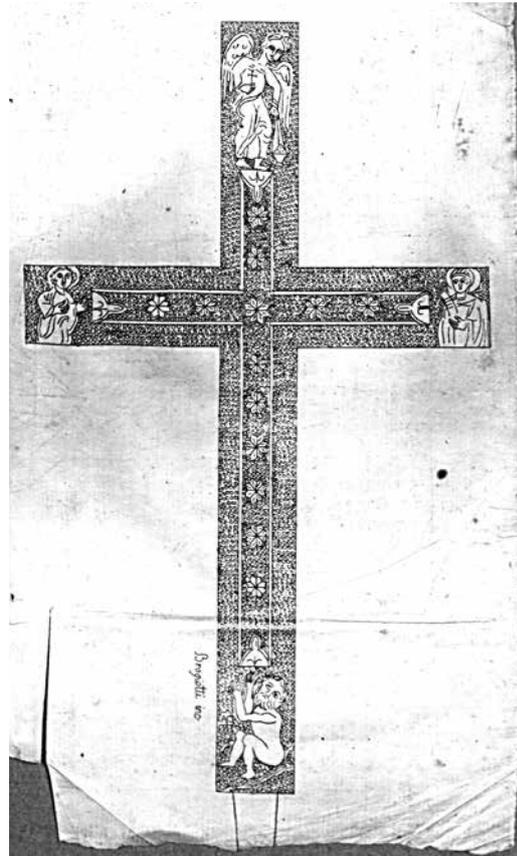
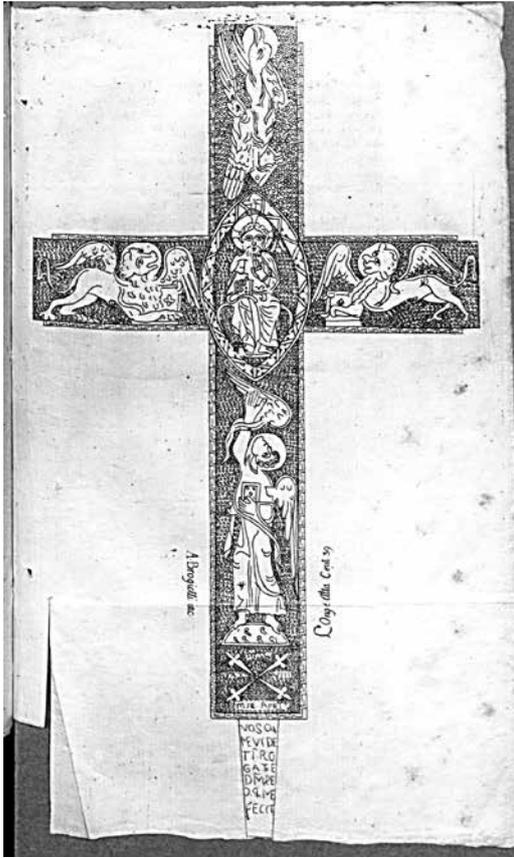


3. Riproduzione della data e della sottoscrizione dell'artista. DELLA VALLE 1782-1786, I, 1782, p. 208.

M.C.XX.VIII.M̄se.APRIL. QU. ME VIDETIS
ROGATE. DM. P̄. EO. q̄. ME FECIT.

4. IAFARINUS, croce astile (*recto*), con la figura di Adamo e iscrizione didascalica. Siena, Museo Civico.





5. a-c. A. BROGIOTTI, *Croce astile* (recto e verso) e particolari delle decorazioni, in DE ANGELIS, 1814, tav. n.n.

33.S.2

I AFARINUS

Croce astile

Princeton, University Museum of Art, inv. 97
prima metà del XII secolo

Vos q(ui) aspizitis / D(eu)m rogâte p(ro) M(us)/tirolo et Iafari/no q(ui) m̄e fecit

rr. 2-3. *m(e) Tirolo per M(us)tirolo* CAMPBELL 1930, p. 90; DIETL 2009, III, scheda n. A541, p. 1338

r. 3. *et omesso* da CAMPBELL *ibid.*; DIETL *ibid.*

La croce, di forma latina, in bronzo dorato, presenta superfici riccamente operate a incisione e punzonate, su entrambe le facce. Il *Crocifisso* che era un tempo fissato sul *recto* è andato perduto, lasciando scoperta la lamina decorata da un motivo di fiori ottagonali stilizzati su un fondo fittamente punzonato: un motivo decorativo nastriforme o a greca cinge il bordo esterno del manufatto, rispettivamente sul *recto* e sul *verso*, mentre gli sfondi sono fittamente lavorati con un punzone. Alle estremità dei bracci sono figurati, a incisione, in alto un angelo turiferario e in basso *Adamo* accosciato e nudo, e a destra e a sinistra del *Cristo*, a mezzo busto, *Maria* e *Giovanni* dolenti. Sul *verso*, all'incrocio dei bracci, entro una mandorla, troneggia il *Cristo apocalittico*, benedicente; nei bracci sono inseriti i simboli degli Evangelisti, a figura intera: in senso orario, l'aquila di Giovanni, il leone di Marco, l'angelo di Matteo e il toro di Luca. Le figurazioni, benché incise con tratto rapido e semplificato, si caratterizzano per un'animazione intensa ed espressiva.

La croce è strettamente imparentata con altre due: una, di qualità superiore, ma priva del *Crocifisso*, conservata al Musée National du Moyen Âge di Parigi (inv. Cl. 13229); l'altra, ragionevolmente attribuibile alla stessa mano che ha eseguito il pezzo in esame, al Museo Civico di Siena (33.S.1); quest'ultima presenta anch'essa una sottoscrizione, nella quale però l'artista cela il proprio nome, e reca la data 1129, ancoraggio sicuro per la cronologia del piccolo gruppo di opere.

La localizzazione dei tre pezzi è invece più incerta. Tuttavia, alcune peculiarità iconografiche (i simboli degli Evangelisti a figura intera), nonché

le notizie disponibili sulle provenienze dei pezzi di Siena (cfr. 33.S.1) e di Princeton inducono ormai gli specialisti a situare l'origine dell'insieme in Italia (GABORIT-CHOPIN 1982, p. 273; KÖTZSCHE 1986-1987, pp. 57-60; BLOCH 1992, pp. 156-160). La recente localizzazione del gruppo in Toscana, segnatamente in ambito senese (PERONI 2006b), appare più convincente dell'ipotesi di Campbell, che proponeva un'origine «Venetian» dell'artefice e, in specie, della croce di Princeton (cfr. 33.S.1 e *infra*).

Inoltre, secondo la lettura qui proposta, l'iscrizione menziona non una ma due persone, *Mustirolus* e *Iafarinus* (cfr. *infra*).

Iscrizioni

La sottoscrizione si trova sul *verso* della croce, all'estremità inferiore. Le lettere sono eseguite a incisione e il solco è riempito di colore scuro.

Lo spazio di scrittura è rettangolare e delimitato su tre lati (laterali e inferiore) dalla cornice, all'interno della quale corre una greca che cinge ai bordi tutto il *verso* della croce, mentre il lato superiore è chiuso dalla decorazione a piccoli cerchi della base del monticello che appartiene all'immagine sovrastante. Il fondo non è operato. L'iscrizione è allineata su quattro righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo leggermente irregolare. La spaziatura tra le lettere è irregolare, senza separazione tra le parole.

La scrittura, appartenente ad una tipologia mista di elementi capitali, onciali e minuscoli, è di modulo rettangolare, irregolare, tratto sottile e tratteggio leggero uniforme; due nessi: *TE* e *ME* (*rogate; me*). Abbreviazioni per troncamento e contrazione: *P* con tratto inclinato che taglia l'asta, per *pro*; *Q* con tratto che taglia l'asta sia nella forma maiuscola sia nella minuscola, per *qui*; titolo piano sovrapposto alla lettera *M* in *D(eu)m*; comma dopo *M* (per l'interpretazione del quale cfr. *infra*).

Si segnala la congiunzione *et* espressa con la legatura &, diffusa in ambito librario ancora nel secolo XII e ampiamente attestata anche in ambito epigrafico a quest'altezza cronologica. Manca il *signum crucis*. L'interpunzione consiste in un solo punto lievemente rialzato a fine testo.

Le lettere sono eseguite in modo incerto e con trattini complementari semplici, il cui ricorso è irregolare. Si rilevano in particolare le alternanze morfologiche: *A* è presente in due forme, capitale e onciale; ugualmente *E*, onciale e squadrata in nesso; *F* con lieve inclinazione verso l'alto del tratto

superiore; *G* con sezione superiore che piega verso l'alto; *I* di modulo ridotto sottoscritta alla *T*; *L* con tratto verticale che supera in altezza le altre lettere; *M* in sei tratti, con trattino orizzontale al punto di unione dei tratti convergenti; *Q* in forma maiuscola e minuscola; *R* con tratto obliquo alto sul rigo; *S* finale speculare in fine rigo; *U* onciale.

Il testo presenta problemi interpretativi di carattere onomastico e sintattico; se ne offre, in questa sede, una nuova lettura.

Campbell supponeva che «Iav(f)arinus» fosse un aggettivo derivato dal nome di Giavera, un borgo tra Belluno e Treviso, attraverso una possibile versione latina «Iava(e)rum(a)»; per nessuna delle due forme, peraltro, produceva attestazioni, né se ne sono reperite. Lo studioso vedeva inoltre, nella sostituzione della *C* con la *Z* in *aspizitis*, un tratto «Venetian», che, assieme alla provenienza bellunese della croce, asserita dal mercante che l'aveva venduta al museo, avrebbe avvalorato la sua proposta. Dunque, non riconoscendo il segno & (*et*) a metà del rigo 3, concludeva che l'autore dell'opera fosse un *Tirolus* di Giavera (CAMPBELL 1930, p. 97); l'interpretazione di Campbell è sostanzialmente ripresa da Dietl (2009, III, scheda n. A541, pp. 1336-1339).

Tuttavia, la sicura presenza della congiunzione *et* prima di *Iafarinus* (riconosciuta da Stefano Riccioni) individua i nomi di due personaggi, entrambi all'ablativo e retti da *pro*.

Un problema ulteriore, relativo alla corretta lettura del nome che precede la congiunzione (interpretato finora da tutti gli studiosi come *Tirolus*), è posto dall'abbreviazione indicata con comma dopo *M*, alla fine del rigo 2. È da escludere che l'abbreviazione corrisponda, come ritenuto finora, al pronome personale *me*: in primo luogo, non sarebbe mancato lo spazio per il nesso *ME*, cui si ricorre poco oltre (rigo 4); inoltre il comma, posto in alto, indica generalmente un *-us* o *-s* finale (si veda qui, sul verso della croce: *Nazarenus*); infine, tale interpretazione comporterebbe una vistosa incongruenza sintattica: mentre il secondo *me* si riferisce, come nella croce del Museo Civico di Siena, alla croce stessa, 'parlante' in prima persona, il presunto primo *me* si riferirebbe alla persona denominata *Tirolus*.

Ci è parsa da scartare anche l'ipotesi che l'abbreviazione sia da sciogliere in *magistris*, il che imporrebbe di riconoscere in *Tirolus* e *Iafarinus* i nomi di due artefici. Ciò, non tanto per la presenza della terza persona singolare

fecit riferita a due nomi (cfr. qui, a date più inoltrate, i casi di Tondino e Andrea nel calice di Londra [4.S.1], Andrea di Petruccio e Giacomo di Tondino nel reliquiario di Toledo [14.S.3], Paolo di Giovanni e Giacomo di Niccolò nel calice di Merevale [19.S.2]), quanto per il già ricordato significato corrente del comma (-s, -us finale); inoltre, l'occorrenza epigrafica del titolo di *magister* in questa tecnica non è certo scontata o frequente, a queste date, e non è immediato supporre una così drastica abbreviazione. Soprattutto, appare difficile giustificare la presenza di due nomi di artisti sulla croce, in assenza di evidenze concrete e in presenza, per contro, della memoria di uno solo nel manufatto, strettamente analogo, conservato a Siena (33.S.1).

Si è dunque optato (su proposta di Martina Pantarotto) per lo scioglimento dell'abbreviazione come -us, leggendo l'antroponimo che precede la congiunzione come *Mustirola*. Benché il comma con tale significato ricorra di norma in fine di parola, non all'interno, è possibile che la posizione in fine di rigo possa averne favorito l'impiego, così come la mancanza di spazio interlineare potrebbe averne suggerito una collocazione più bassa del consueto. La croce, dunque, invita il riguardante a pregare per un *Mustirolus*, che pare ragionevole supporre sia il committente, e per *Iafarinus*, l'artefice.

La ricerca su questi due nomi, non comuni, è in corso: ci si limita a qualche indicazione, del tutto preliminare.

Il termine *iafarinus* significa 'zafferano' o 'dorato' (DU FRESNE DU CANGE 1883-1887, IV, 1885, col. 277b) ed ha un'origine araba, da *za'farān* (*Dizionario enciclopedico italiano*, 12, pp. 967-968, s.v. *Zafferano*), e, prima ancora, persiana (per queste informazioni ringraziamo Mario Casari). Lo si trova associato al conio in oro, detto «*iafarinus bonus*» o «*optimus*» (DU FRESNE DU CANGE 1883-1887, IV, 1885, col. 277b), come attestato in un documento del 1032, della diocesi di Narbona (cfr. Acte n. 1897, in *Chartes originales antérieures à 1121* 2010), e verso la metà del secolo XI in un documento di Béziers (cfr. CHEYETTE 2004, p. 54). *Iafarinus* o *iafaris*, inoltre, era il modo in cui l'Europa cristiana chiamava la moneta del califfato di Cordova, da Jafar, ministro del califfo al-Hakim II (961-976), il cui nome era scritto sulle monete. La circolazione di questi conii di 'oro buono', grazie agli scambi commerciali tra la Francia e la Spagna musulmana, si estese anche nel resto dell'Occidente (CHEYETTE 2004, p. 54; SALRACH 1987, p. 273). Trattando della monetazione, tuttavia, Jarret preferisce spiegare il termine *Iafarinus* con il legame etimo-

logico tra l'oro (quindi il metallo, non la moneta) e il colore dello zafferano (JARRET 2009, p. 232, nota 56).

Sulla nostra croce, tuttavia, *Iafarinus* designa evidentemente una persona, l'artista. L'antroponimo *Zapharinus* non manca di riscontri nell'Italia centro-settentrionale del Medioevo: ad esempio, nel codice diplomatico di San Colombano di Bobbio (Piacenza), nel secolo XII è attestato come nome di famiglia in almeno una decina di documenti (*Codice diplomatico del monastero di San Colombano* 1918, I, p. 423; II, pp. 207, 241 sg.; cfr. ad esempio Torino, Archivio di Stato, Materie ecclesiastiche, *Serie Bobbio - San Colombano*, mazzo 9 fasc. 11: carta d'investitura di Benzzone e Andreas Zafarino del 1192)¹. Maria Giovanna Arcamone, che ringraziamo, ci segnala che *Giaffarinus* è attestato nel 1228 come secondo nome di un personaggio pisano, *Rainerius Giaffarinus* (SALVATORI 1994, p. 184, nn. 1 e 64).

Nel nostro caso, tuttavia, *Iafarinus* potrebbe anche intendersi come un soprannome, forse dovuto ai commerci in oro e con l'oro (del tutto plausibili per un orafo), tenuti dal personaggio.

Quanto al nome del possibile committente, *Mustirolus*, possiamo ad oggi segnalare che nel XII secolo, in Toscana, si sono reperite attestazioni documentarie della versione femminile dell'antroponimo, *Musteruola* (Firenze, Archivio di Stato, Diplomatico, *Pergamene*, Firenze, Santa Felicità, 1136 Agosto 25)², o *Mustiola* (*Le carte del monastero di Santa Maria di Montepiano* 1942, p. 146 [documento del 1144]); «santa Musteruola» è, almeno nel XIV secolo, santa Mustiola, patrona di Chiusi, particolarmente venerata in area senese (VILLANI ed. Porta 2007, I, p. 611 [VIII, 136]). *Musterolum*, o in volgare *Mosteruolo*, è ben attestato nel basso Medioevo (XII-XIV secolo) come toponimo, per le città francesi di Montreuil o Monterau.

Allo stato attuale delle conoscenze, dunque, i due nomi appaiono compatibili con un'origine toscana dei personaggi, ma non certo univocamente indicativi in tal senso, specie nel caso di *Iafarinus*, la cui possibile origine settentrionale resta avvalorata dall'uso della forma *aspizitis*. L'eventuale conferma di un significativo radicamento toscano del nome *Mustirolus* co-

¹ <http://www.archividimediteraneo.org/portal/faces/public/guest/home/km/kmUdDGen1?portal:componentId=kmUdDGen1&portal:type=render&portal:isSecure=false&sidfnz=D&snazid=122&sistid=120&sDocId=37938&sselected=ud_dtgen1>.

² <<http://www.archiviodistato.firenze.it/pergasfi/?op=fetch&type=pergamena&id=518800>>.

stituirebbe un notevole elemento a supporto dell'origine toscana della croce, indipendentemente dalla provenienza dell'artista.

Sul *recto* della croce, sulla tabella è incisa l'iscrizione *Ih(esu)s Nazare/n(us) Rex Iudeor(um)*; sullo stesso lato, all'estremità dei due bracci, sono incise le didascalie delle figure rappresentate, così come sull'estremità inferiore: la Vergine (con un'iscrizione di cui si legge a sinistra *MR* con *titulus* a tegola e a destra una lettera tonda interpretabile come *Q* seguita da *V*, sempre con *titulus* a tegola: il tutto può essere sciolto come *mater* o *mhvthr qeou'*), san Giovanni, *Ioh(anne)s*, e Adamo, *Ada(m)*. La scrittura è ancora una maiuscola romanica, che impiega un alfabeto misto di forme capitali, onciali e minuscole; si segnalano *H* minuscola e *S* finale dritta nel *nomen sacrum* e nell'abbreviazione di *Iohannes*, il segno a comma al termine di *Nazarenus* per *-us*; *U* nella forma di *V* angolare e l'abbreviazione per *-or(um)* (*Iudeor(um)*).

Sul *verso*, le didascalie degli Evangelisti sono incise con la stessa tecnica della sottoscrizione; quella di Giovanni, *Ioh(anne)s*, si trova sul libro sorretto dall'aquila, quella di Matteo, *Math(eu)s*, sul monticello alla base della croce, mentre le altre due, *L(u)c(as)* e *M(a)rc(us)*, sono inserite sul fondo punzonato con motivo a cerchietti. Le caratteristiche paleografiche sono simili a quelle illustrate per la sottoscrizione dell'artista; si segnalano *A* e *M* onciali.

Tutte le iscrizioni sono integre.

La formula dell'appello ai riguardanti nella sottoscrizione, la disposizione delle iscrizioni e le loro caratteristiche paleografiche inducono a ritenere che questa croce e quella conservata al Museo Civico di Siena (33.S.1) si debbano a un medesimo artefice.

Esame da riproduzione fotografica

FRIEND 1925, pp. 132, 140; CAMPBELL 1930; DE FRANCOVICH 1935, p. 8; GABORIT-CHOPIN 1982, p. 273; KÖTZSCHE 1986-1987, pp. 57-60; BLOCH 1992, n. II D 8a, pp. 156, 160; PERONI 2006a, pp. 38-39; PERONI 2006b, p. 144; DIETL 2009, III, *scheda n. A541*, pp. 1336-1339.



1. a. IAFARINUS, croce astile (*recto*). Princeton, University Museum of Art.



1. b. IAFARINUS, croce astile (*verso*). Princeton, University Museum of Art.



2. IAFARINUS, croce astile (*verso*), particolare della sottoscrizione dell'artista. Princeton, University Museum of Art.



3. a, b. IAFARINUS, croce astile (*recto*), particolari con angelo turiferario, figura di Adamo e iscrizioni didascaliche. Princeton, University Museum of Art.

Bibliografia

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker München-Leipzig 1992-.

BBA

British biographical archive, ed. by L. Baillie, P. Sieveking, London-New York 1984.

DBI

Dizionario biografico degli italiani, Roma 1960-.

EAM

Enciclopedia dell'arte medievale, 12 voll., Roma 1991-2002.

PG

Patrologiae cursus completus... Series graeca..., 161 voll., accurante J.P. Migne, Parisiis 1857-1887.

RIS

Rerum Italicarum Scriptores, ed. L.A. Muratori, 28 voll., Mediolani 1723-1751.

BIBLIOGRAFIA

ACCASCINA 1930

M. ACCASCINA, *Oreficeria senese in Sicilia*, «La Diana», 5, 1930, pp. 207-214.

ACCASCINA 1974

M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974.

ALESSANDRI, PENNACCHI 1914

L. ALESSANDRI, F. PENNACCHI, *I più antichi inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi (1338-1473)*, Quaracchi 1914.

ANDALORO 1975

M. ANDALORO, *scheda n. 60*, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio, dal Medioevo all'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma 1975), a cura di Ead. et al., Roma 1975, p. 29.

ASCANI 1992

V. ASCANI, *Duccio di Donato*, in *DBI*, 41, 1992, pp. 749-750.

BACCI 1903

P. BACCI, *Cinque documenti pistoiesi per la storia dell'arte senese del XIII, XIV e XV secolo*, Pistoia 1903.

BACCI 1998

M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.

BAGNOLI 1975

A. BAGNOLI, *Goro di Ser Neroccio e il fonte battesimale*, in *Iacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, catalogo della mostra (Siena 1975), Firenze 1975, pp. 200-203.

BAGNOLI 1987

A. BAGNOLI, *Lando di Pietro, Mariano d'Agnolo Romanelli*, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena 1987), a cura di Id., R. Bartalini, Firenze 1987, pp. 64-68, 80-82.

BALDESCHI, CRESCIMBENI 1723

A. BALDESCHI, G.M. CRESCIMBENI, *Stato della SS. Chiesa papale lateranense nell'anno MDCCXXIII*, Roma 1723.

BARACCHINI 1993

C. BARACCHINI, *Riflessi pisani dello smalto traslucido senese*, in *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, a cura di Ead., 2 voll., Firenze 1993, I, pp. 131-153.

BARTALINI 2005

R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005.

BASILE 1992

G. BASILE, *Interventi di conservazione e restauro. Gli smalti traslucidi. Il caso del reliquiario di Orvieto*, «De Fabrica», 1, 1, 1992, pp. 6-9.

BASILE, FIORENTINO 1992

G. BASILE, P. FIORENTINO, *Il reliquiario del Corporale di Orvieto: interventi di conservazione e restauro*, «Arte medievale», s. 2, 6, 1, 1992, pp. 193-197.

BASILE, FIORENTINO 2001

G. BASILE, P. FIORENTINO, *Il restauro del reliquiario del Duomo di Orvieto e i problemi di conservazione degli smalti traslucidi*, «Bollettino ICR», n.s. 3, 2001, pp. 78-89.

BECK 1991

J. BECK, *Iacopo della Quercia*, 2 voll., New York 1991.

BERNAZZANI 2009

C. BERNAZZANI, *Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, pp. 99-136.

BINI 1964

B. BINI, *Sviluppo delle tecniche orafe. 4. Il grande Trecento senese*, «Antichità Viva», 3/7-8, 1964, pp. 28-39.

BLOCH 1992

P. BLOCH, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin 1992.

BOLOGNA 1973

F. BOLOGNA, *Note sulla propagazione delle arti minori toscane fuori di Toscana tra l'età romanica e la gotica*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, atti del convegno (Arezzo 1971), Firenze 1973, pp. 11-39.

BORNSTEIN 1990

D. BORNSTEIN, *Pittori sconosciuti e pitture perdute nella Cortona tardomedievale*, «Rivista d'Arte», 42, 1990, pp. 227-244.

BOSKOVITS 1988

M. BOSKOVITS, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe italienische Malerei*, Berlin 1988.

BRIEND 1992

C. BRIEND, *Musée des Beaux-Arts de Lyon. Les objets d'art*, Paris 1992.

BRIEND 1995

C. BRIEND, *Objets d'art et sculptures. Moyen Âge*, in *Musée des Beaux-Arts de Lyon. Guide*, Paris 1995, pp. 56-71.

BRILLIANT 2007

V. BRILLIANT, *scheda n. 84*, in *The Cleveland Museum of Art. Meisterwerke von 300 bis 1550*, catalogo della mostra (München 2007), hrsg. von R. Eikermann, München 2007, pp. 228-229.

BROGI 1897

F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena. 1862-1865*, Siena 1897.

BUTZEK 1985

M. BUTZEK, *S. Agostino – Ausstattung, verlorene Zustände. Bewegliche Ausstattung*, in *Die Kirchen von Siena*, hrsg. von P.A. Riedl, M. Seidel, München 1985-, I, 1. *Abbadia all'Arco – S. Biagio*, 1985, pp. 236-254.

CALDERONI MASETTI 1982

A.R. CALDERONI MASETTI, *Trent'anni di studio sullo smalto traslucido in Italia: un consuntivo e qualche proposta*, «Centro di elaborazione automatica dei dati e documenti storico-artistici. Bollettino di informazioni», 3, 1982, pp. 7-24.

CALDERONI MASETTI 1986

A.R. CALDERONI MASETTI, *Le croci di Retignano, Farnocchia, La Cune, S. Quirico di Valeriana, S. Maria Albiano*, in *Ead. et al., Oreficerie e smalti traslucidi nell'antica diocesi di Lucca*, Firenze 1986, pp. 31-73.

CALDERONI MASETTI 1992

A.R. CALDERONI MASETTI, *Sui disegni figurati trecenteschi del Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto*, in *Ori e tesori d'Europa*, atti del convegno (Udine 1991), a cura di G. Bergamini, P. Goi, Udine 1992, pp. 245-254.

CALDERONI MASETTI 1994

A.R. CALDERONI MASETTI, *Fra pittura e smalto, nella prima metà del Trecento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 24, 1994, pp. 739-741.

CALDERONI MASETTI 2004

A.R. CALDERONI MASETTI, *Concerto d'arti*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 117-146.

CAMPBELL 1930

W.A. CAMPBELL, *A romanesque processional cross*, «The Art Bulletin», 12, 1930, pp. 90-97.

CAMPBELL 1987

M. CAMPBELL, *L'oreficeria italiana nell'Inghilterra medievale, con una nota sugli smalti medievali italiani del Victoria and Albert Museum*, in *Oreficeria e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, «Bollettino d'Arte», supplemento al n. 43, Roma 1987, pp. 1-16.

CAMPBELL 1998

M. CAMPBELL, *Chalice*, in *The medieval treasury. The art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, ed. by P. Williamson, London 1998² (ed. or. 1986), pp. 208-209.

CAMPOLONGO 2000

E. CAMPOLONGO, *Giovanni di Bartolo da Siena*, in *DBI*, 55, 2000, pp. 705-708.

CANNISTRÀ 2005

A. CANNISTRÀ, *scheda n. 18*, in *Il segreto della civiltà. La mostra dell'antica arte senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena 2005-2006), a cura di G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli, Siena 2005, pp. 270-273.

CANNON, VAUCHEZ 1999

J. CANNON, A. VAUCHEZ, *Margherita da Cortona and the Lorenzetti. Sienese art and the cult of a holy woman in medieval Tuscany*, Pennsylvania 1999.

CANTELLI 1977

G. CANTELLI, *Sulla oreficeria senese fra Tre e Quattrocento*, in *Iacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Siena 1975), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1977, pp. 67-80.

CANTELLI 1996a

G. CANTELLI, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*, Firenze 1996.

CANTELLI 1996b

G. CANTELLI, *schede n. 13-14*, in *L'oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra (Siena 1996-1997), a cura di L. Bellosi, Milano 1996, pp. 132-135.

CAPITANIO 1993

A. CAPITANIO, *I calici 'gotici' fra Trecento e Quattrocento; scheda n. 81*, in *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, a cura di C. Baracchini, 2 voll., Firenze 1993, II, pp. 413-414, 418-419.

CAPITANIO 2000a

A. CAPITANIO, *Giacomo di Guerrino di Tondo*, in *DBI*, 54, 2000, pp. 206-208.

CAPITANIO 2000b

A. CAPITANIO, *Viva di Lando*, in *EAM*, 9, 2000, pp. 728-729.

CAPITANIO 2001

A. CAPITANIO, *Arte orafa e Controriforma. La Toscana come crocevia*, Livorno 2001.

CAPITANIO 2003

A. CAPITANIO, *Guccio di Mannaia*, in *DBI*, 60, 2003, pp. 562-563.

CAPRESI GAMBELLI 1975

D. CAPRESI GAMBELLI, *Fonte battesimale*, in *Iacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, catalogo della mostra (Siena 1975), Firenze 1975, pp. 178-199.

CARDINI 1993

A.M. CARDINI, *Bartolomeo di Tommè*, in *AKL*, 7, 1993, p. 296.

CARLI 1964

E. CARLI, *Il reliquiario del Corporale ad Orvieto*, Milano 1964.

CARLI 1965

E. Carli, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965.

CARLI 1966

E. CARLI, *Pienza. La città di Pio II*, Roma 1966.

CARLI 1968

E. CARLI, *Su alcuni smalti senesi*, «Antichità Viva», 7/1, 1968, pp. 35-47.

CARLI 1976

E. CARLI, *L'arte a Massa Marittima*, Siena 1976.

CARRERA 1641

P. CARRERA, *Delle memorie storiche della città di Catania*, 2 voll., Catania 1641.

Le carte del monastero di Santa Maria di Montepiano 1942

Le carte del monastero di Santa Maria di Montepiano (1000-1200), a cura di R. Piattoli, Roma 1942.

CECHELLI 1951-1952

C. CECHELLI, *La vita di Roma nel Medio Evo*, 2 voll., Roma 1951-1960, I. *Arti minori e il costume*, 1951-1952.

CENCI 1974

C. CENCI, *Documentazione di vita assisiana 1300-1530*, 3 voll., Grottaferrata 1974-1976, I. 1300-1448, 1974.

CENTRODI 1993

G. CENTRODI, *Altre note su oreficerie e argenti del Santuario della Verna*, in *Studi per Pietro Zampetti*, «Quaderni di notizie di Palazzo Albani», Ancona 1993, pp. 57-62.

Chartes originales antérieures à 1121 2010

Chartes originales antérieures à 1121 conservées en France, éd. C. Giraud, J.-B. Renault, B.-M. Tock, Nancy; éds électronique: Orléans 2010 <<http://www.cn-telma.fr/ori-ginaux/charte1897/>>.

CHELAZZI DINI 1982

G. CHELAZZI DINI, *schede n. 115-116*, in *Il gotico a Siena* 1982, pp. 317-323.

CHELAZZI DINI 1997

G. CHELAZZI DINI, *Luca di Tommè*, in *EAM*, 8, 1997, pp. 5-7.

CHEYETTE 2004

F.L. CHEYETTE, *Ermengard of Narbonne and the world of the Troubadours*, Ithaca 2004.

CHURCHILL 1906-1907

S.J.A. CHURCHILL, *Giovanni di Bartolo of Siena, goldsmith and enameller, 1364-1385*, «The Burlington Magazine», 10, 1906, pp. 120-125.

CINELLI 1982

D. CINELLI, *scheda n. 112*, in *Il gotico a Siena* 1982, pp. 311-312.

CINELLI BARBI 1999

D. CINELLI BARBI, *Il reliquiario di sant'Agata e Giovanni di Bartolo*, «Kalós. Arte in Sicilia», 11/1, 1999, pp. 22-25.

CIONI 1987

E. CIONI, *Per l'oreficeria senese del primo Trecento: il calice di «Duccio di Donato e soci» a Gualdo Tadino*, «Prospettiva», 51, 1987, pp. 56-66.

CIONI 1989

E. CIONI, *Il sigillo a Siena nel Medioevo*, catalogo della mostra (Siena 1989), Siena 1989.

CIONI 1994a

E. CIONI, *Guccio di Mannaia e l'esperienza del gotico transalpino*, in *Il gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 311-323.

CIONI 1994b

E. CIONI, *Considerazioni sul reliquiario del Corporale nel Duomo di Orvieto*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 24, 2-3, 1994, pp. 613-628.

CIONI 1994c

E. CIONI, *schede n. 26, 30-31*, in *Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Siena 1994), a cura di C. Alessi, L. Martini, Siena 1994, pp. 97-98, 104-109.

CIONI 1996

E. CIONI, *Per Giacomo di Guerrino, orafo e smaltista senese*, «Prospettiva», 83-84, 1996, pp. 56-79.

CIONI 1998

E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998.

CIONI 2001

E. CIONI, *Duccio di Donato*, in *AKL*, 30, 2001, pp. 157-159.

CIONI 2003

E. CIONI, *Guccio di Mannaia, schede n. 75-77, Ugolino di Vieri e Viva di Lando, scheda n. 80*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena 2003-2004), a cura di A. Bagnoli *et al.*, Milano 2003, pp. 446-455, 462-466.

CIONI 2005

E. CIONI, *Il reliquiario di San Galgano. Contributo alla storia dell'oreficeria e dell'iconografia*, Firenze 2005.

CIONI 2008

E. CIONI, *Appunti per una storia dell'oreficeria a Siena nella seconda metà del Trecento. La croce del Cleveland Museum of Art*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 522-538.

CIONI 2009

E. CIONI, *Un calice inedito firmato da Goro di ser Neroccio per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, pp. 173-186, 194-207.

CIONI 2010a

E. CIONI, *Oreficeria, schede, Biografie degli artisti*, in *Da Iacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 421-509, 616-623.

CIONI 2010b

E. CIONI, *Nuove acquisizioni sulla bottega dei 'Tondi': un documento e alcuni smalti*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 2-3, 2010, pp. 151-218.

CIONI LISERANI 1979

E. CIONI LISERANI, *Alcune ipotesi per Guccio di Mannaia*, «Prospettiva», 17, 1979, pp. 47-58.

CIONI LISERANI 1982

E. CIONI LISERANI, *Tondino di Guerrino, Andrea Riguardi*, in *Il gotico a Siena* 1982, pp. 114-115.

CLAUSSEN 2008

P.C. CLAUSSEN, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*, 2 voll., Stuttgart 2002-2008, II. *S. Giovanni in Laterano*, 2008.

Codice diplomatico del monastero di San Colombano 1918

Codice diplomatico del monastero di San Colombano di Bobbio fino all'anno 1208, a cura di C. Cipolla, G. Buzzi, Roma 1918.

COLLARETA 1983

M. COLLARETA, *Calici italiani. Museo Nazionale del Bargello*, schede di D. Levi, Firenze 1983.

COLLARETA 1987

M. COLLARETA, *scheda n. 2*, in *Arte aurea aretina. Tesori dalle chiese di Cortona*, catalogo della mostra (Cortona 1987) a cura di M. Collareta, D. Devoti, Firenze 1987, pp. 11-25.

COLLARETA 2006

M. COLLARETA, *L'oreficeria*, in *Volterra d'oro e di pietra*, catalogo della mostra (Volterra 2006), a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto 2006, pp. 130-143.

COLLARETA, CAPITANIO 1990

M. COLLARETA, A. CAPITANIO, *Oreficeria sacra italiana. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1990.

CONCIONI, FERRI, CHILARDUCCI 1991

G. CONCIONI, C. FERRI, G. CHILARDUCCI, *Orafi medioevali (Lucca, secc. VIII-XV)*, Lucca 1991.

CRIGHTON 1975

R.A. CRIGHTON, *Cambridge Plate. An exhibition of silver, silver-gilt and gold plate arranged as a part of the Cambridge Festival 1975...*, catalogo della mostra (Cambridge-London 1975), Cambridge 1975.

CRIMI 2006

C. CRIMI, *scheda n. I.1*, in *Il Tesoro di Sant'Agata* 2006, p. 28.

CRUZ VALDOVINOS 1997

J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España [1300-1700]*, catalogo della mostra (Madrid 1997), Madrid 1997.

DA ALATRI 1968

M. DA ALATRI, *Raniero da Borgo San Sepolcro, beato*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 11, Roma 1968, col. 45.

DAL POGGETTO 1965

P. DAL POGGETTO, *Ugolino di Vieri. Gli smalti di Orvieto*, Firenze 1965.

DALTON 1912

O.M. DALTON, *Fitzwilliam Museum. McClean Bequest. Catalogue of the medieval ivories, enamels, jewellery, gems and miscellaneous objects bequeathed to the Museum by Frank McClean, M.A., F.R.S.*, Cambridge 1912.

DAMI 19150

L. DAMI, *Siena e le sue opere d'arte*, Firenze 1915.

D'ANIELLO 1986

A. D'ANIELLO, *scheda n. 13*, in *Il Museo Diocesano di Vallo della Lucania*, s.l. 1986, pp. 62-67.

DAVIES 2009

G. DAVIES, «*Omnes et singuli aurifices*»: *guild regulations and the chalice trade in central Italy c. 1250-1500*, in *The historian's eye: essays on Italian art in honor of Andrew Ladis*, ed. by H.B.J. Maginnis, S.E. Zuraw, Athens 2009, pp. 33-44.

DE ANGELIS 1814

L. DE ANGELIS, *Osservazioni critiche... sopra una croce di rame intagliata a bulino nel 1129*, Siena 1814.

DE BENEDICTIS 2002

C. DE BENEDICTIS, *La miniatura senese degli anni 1330-1370*, in *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di C. De Benedictis, Milano 2002, pp. 105-175.

DE FRANCOVICH 1935

G. DE FRANCOVICH, *Crocifissi metallici del XII secolo in Italia*, «*Rivista d'Arte*», 17, 1935, pp. 1-31.

DE GROSSIS 1654

G.B. DE GROSSIS, *Catania sacra sive de episcopis catanensibus rebusque ab iis praeclare gestis*, Cataniae 1654.

DE RIQUER 1983

M. DE RIQUER, *Héraldica catalana*, 2 voll., Barcelona 1983.

DEI, TURA ed. RIS 1729

A. DEI, A. TURA, *Chronicon Senense*, in *RIS*, XV, 1729, pp. 1-10, coll. 11-128.

DELLA VALLE 1782-1786

G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi... sopra le belle arti*, 3 voll., Roma-Venezia 1782-1786.

DI BERARDO 1996

M. DI BERARDO, *Guccio di Mannaia*, in *EAM*, 7, 1996, pp. 146-150.

DIETL 2009

A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009.

DI NATALE 1996

M.C. DI NATALE, *Il tesoro di Sant'Agata: gli ori*, in *Sant'Agata*, a cura di L. Dufour, Roma-Catania 1996, pp. 239-286.

DI NATALE 2003

M.C. DI NATALE, *Il reliquiario a busto di sant'Agata di Catania e i suoi monili*, in *I volti della fede. I volti della seduzione*, a cura di L. Caprini, D. Liscia Bemporad, E. Nardicocchi, Firenze 2003, pp. 95-108.

Dizionario enciclopedico italiano

Dizionario enciclopedico italiano, Roma 1955-.

DOMENGE I MESQUIDA 1994

J. DOMENGE I MESQUIDA, *Una croce italiana del primo Trecento nella Cattedrale di Maiorca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 24, 1994, pp. 613-628.

DONATI 1898

F. DONATI, *Rassegna bibliografica* [recensione di *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese raccolti da S. Borghesi e L. Banchi*, Siena 1898], «Buletino senese di storia patria», 5, 1898, pp. 147-149.

DONATO 2000

M.M. DONATO, *Nomi nascosti: qualche caso toscano per una ricerca difficile*, in *Le opere e i nomi: prospettive sulla 'firma' medievale*, a cura di M.M. Donato, Pisa 2000, pp. 51-58.

DONATO 2003

M.M. DONATO, *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di M.M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16, Pisa 2003 [2008], pp. 365-400.

DONATO, RICCIONI, TOMASI 2003

M.M. DONATO, S. RICCIONI, M. TOMASI, *Appendice. Un esempio di scheda: Tommaso di Vannino e un calice inedito a Edimburgo*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di M.M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16, Pisa 2003 [2008], pp. 401-413.

DRABIK 2001

C.R. DRABIK, *Pre-Renaissance Italian frames with glass decoration in American Collections*, M.A. Thesis, New York State University, New York 2001.

DRAKE BOEHM 1999

B. DRAKE BOEHM, *scheda n. 173*, in *Mirror of the medieval world*, catalogo della mostra (New York 1999), ed. by W.D. Wixom, New York 1999, pp. 145-147.

DU FRESNE DU CANGE 1883-1887

C. DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm. par L. Favre, 10 voll., Niort 1883-1887 <<http://ducange.enc.sorbonne.fr>>.

DUREY 1988

P. DUREY, *Le Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris 1988.

DU SOMMERARD 1838-1846

A. DU SOMMERARD, *Les arts au Moyen Âge en ce qui concerne principalement le palais royal de Paris, l'hôtel de Cluny issu de ses ruines et les objets d'art de la Collection classée dans cet hôtel*, 5 voll., Paris 1838-1846.

ERMINI 2008

G. ERMINI, *Campane e cannoni. Agostino da Piacenza e Giovanni da Zagabria: un fonditore padano e uno schiavone nella Siena del Quattrocento (con qualche nota su Dionisio da Viterbo e gli orologi)*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno (Venezia 2007), a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona 2008, pp. 387-446.

EUBEL 1913

K. EUBEL, *Hierarchia catholica Medi Aevii, Monasterii* 1913.

L'Europe gothique 1968

L'Europe gothique XII^e XIV^e siècles, douzième exposition du Conseil de l'Europe, catalogo della mostra (Paris 1968), Paris 1968.

FALOCI PULIGNANI 1886

M. FALOCI PULIGNANI, *Le sacre reliquie della Basilica di San Francesco in Assisi nel secolo XIV*, «Miscellanea francescana», 1, 1886, pp. 145-150.

FARINELLI 2000

R. FARINELLI, *Appendici documentarie*, in *Archeologia a Montemassi. Un castello fra storia e storia dell'arte*, a cura di S. Guideri, R. Parenti, Firenze 2000, pp. 67-120.

FATTORINI 2010

G. FATTORINI, *scheda n. C.1*, in *Da Iacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 182-185.

FAVREAU 1982

R. FAVREAU, «*Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem*». *Épigraphie et mentalité*, in *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, a cura di R. Lejeune, J. Deckers, Liège 1982, pp. 235-244.

FOCK 1970

C.W. FOCK, *The Medici crown: work of the Delft goldsmith Jaques Bylivelt*, «Oud Holland», 85, 1970, pp. 197-209.

FODALE 1989

S. FODALE, *Friedrich IV. von Aragon*, in *Lexikon des Mittelalters*, 4, München-Zürich 1989, coll. 945-946.

FODALE 2001

S. FODALE, *Marziale di Catania, vescovo benedettino (1355-1376)*, «Pan», 18-19, 2001, pp. 255-262.

FRANÇOIS 2010

G. FRANÇOIS, *Le buste-reliquaire de sainte Agathe (1376): le double patronage épiscopal de Martial et d'Élie*, in *Sant'Agata 2010*, pp. 55-63.

FRENI 2000

G. FRENI, *The reliquary of the holy Corporal in the cathedral of Orvieto: patronage and politics*, in *Art, politics and civic religion in central Italy, 1261-1352*, ed. by J. Cannon, B. Williamson, London 2000, pp. 117-177.

FRIEND 1925

A.M. FRIEND, *A romanesque processional cross*, «Art and Archaeology», 20, 1925, pp. 132, 140.

FRITZ 1968

J.M. FRITZ, *Zwei toskanische Kelche berühmter Kardinäle des Quattrocento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 13, 1968, pp. 237-288.

FRUGONI 1993

C. FRUGONI, *L'iconografia e la vita religiosa nei secoli XIII-XIV*, in *Storia dell'Italia religiosa*, 3 voll., a cura di A. Vauchez, Roma-Bari 1993-1995, I. *L'antichità e il Medioevo*, 1993, pp. 485-504.

Führer 1915

*Führer durch die königlichen Museen zu Berlin. Das Kunstgewerbemuseum, Berlin 1915*¹⁷.

GABBRIELLI 1934

M. GABBRIELLI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, 9 voll., Roma 1931-1938, IV. *Provincia di Aquila*, Roma 1934.

GABORIT-CHOPIN 1982

D. GABORIT-CHOPIN, *Les arts précieux*, in *Le monde roman. Le temps des croisades*, éd. par F. Avril, X. Barral i Altet, D. Gaborit-Chopin, Paris 1982, pp. 226-308.

GABORIT-CHOPIN 1985

D. GABORIT-CHOPIN, *Le bras-reliquaire de saint Luc au musée du Louvre*, «Antologia di Belle arti», 27-28, 1985, pp. 4-18.

GABORIT-CHOPIN 1991

D. GABORIT-CHOPIN, *Le trésor de Saint-Denis*, catalogo della mostra (Paris 1991), Paris 1991.

GALÁN Y GALINDO 2005

Á. GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales del Islam*, 2 voll., Córdoba 2005.

GALLAVOTTI CAVALLERO 1985

D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985.

GALOPPI 1986

D. GALOPPI, *Cortona, Museo Diocesano, Michele di Tomè (sec. XIV, seconda metà), Calice*, in *Tesori d'arte dei Musei Diocesani*, catalogo della mostra (Roma 1986-1987), a cura di P. Amato, Torino 1986, pp. 118-119.

GALOPPI NAPPINI 1992

D. GALOPPI NAPPINI, *Gli arredi ecclesiastici*, in *Il Museo Diocesano di Cortona*, a cura di A.M. Maetzke, Firenze 1992, pp. 183-206.

GARIBALDI 1995

V. GARIBALDI, *Oreficerie medievali*, in *Beni nascosti*, catalogo della mostra (Roma 1995), Roma 1995, pp. 15-19.

GARZELLI 1972

A. GARZELLI, *Museo di Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna 1972.

GAUTHIER 1972

M.M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg 1972.

GAUTHIER 1983

M.M. GAUTHIER, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg 1983.

GHIBERTI ed. Bartoli 1998

L. GHIBERTI, *I commentarii*, a cura di L. Bartoli, Firenze 1998.

GIANNI 1995

A. GIANNI, *scheda n. 16*, in *La grande stagione degli smalti. L'oreficeria senese dal Duecento al Quattrocento*, catalogo della mostra (Siena 1995), a cura di G. Centrodi et al., Siena 1995, pp. 66-67.

GIUNTA DI ROCCAGIOVINE 1964

Z. GIUNTA DI ROCCAGIOVINE, *Bartolomeo di Tommè*, in *DBI*, 6, 1964, pp. 777-778.

GNOLI 1921-1922

U. GNOLI, *Il Tesoro di San Francesco di Assisi*, «Dedalo», 2, 1921-1922, pp. 421-441, 555-579.

GORDON 1981

D. GORDON, *A Sieneze verre églomisé and its setting*, «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 148-153.

Il gotico a Siena 1982

Il gotico a Siena: miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte, catalogo della mostra (Siena 1982), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1982.

GUIDA DI DARIO 1967

M.P. GUIDA DI DARIO, *Precisazioni su Ugolino di Vieri e soci*, «Napoli nobilissima», 6, 1967, pp. 217-226.

GUIDOTTI 1988

A. GUIDOTTI, *Novità e riconsiderazioni circa il busto reliquiario di san Giovanni Gualberto a Passignano*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 18, 1988, pp. 151-174.

HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH 1985

H.R. HAHNLOSER, B. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

HARDING 1990

C. HARDING, *The miracle of Bolsena and the relic of the Corporal at Orvieto Cathedral*, in *Essays in honour of John White*, ed. by H. Weston, D. Davies, London 1990, pp. 82-88.

HAYEZ 1993

A.M. HAYEZ, *Deux commandes d'orfèvrerie pour les églises avignonaises (1363, 1393)*, in *Hommage à Robert Saint-Jean. Art et histoire dans le Midi languedocien et rhodanien, X^e-XIX^e siècle*, sous la dir. de G. Romestan, «Mémoires de la Société archéologique de Montpellier», 21, 1993, pp. 163-174.

HECK 1980

C. HECK, *La Chapelle du Consistoire et les Crucifixions dans la peinture murale avignonnaise du XIV^e siècle: le renouvellement d'un thème pontificale romain au service de l'affirmation de la légitimité pontificale*, in *Genèse et débuts du Grand Schisme d'Occident*, atti del convegno (Avignon 1978), Paris 1980, pp. 431-443.

HECK 1992

C. HECK, *Baldung Grien's Grünen Wörth altarpiece and devotion to the two St. Johns*, «Metropolitan Museum Journal», 27, 1992, pp. 85-99.

HUECK 1969

I. HUECK, *Una crocifissione su marmo di primo Trecento e alcuni smalti senesi*, «Antichità Viva», 8/1, 1969, pp. 22-34.

HUECK 1982a

I. HUECK, *Ugolino di Vieri e Viva di Lando*, in *Il gotico a Siena* 1982, pp. 189-195.

HUECK 1982b

I. HUECK, *Pace di Valentino und die Entwicklung des Kelches im Duecento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 26, 1982, pp. 259-277.

HUECK 1982c

I. HUECK, *scheda n. 11.10*, in *Francesco d'Assisi. Storia e arte*, a cura di F. Porzio, Milano 1982, p. 185.

HUECK 2007

I. HUECK, *Die Entwicklung des gotischen Messkelchs in Italien und seine Darstellung in der Malerei*, in *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, atti del convegno (Berlin 2004), hrsg. von S. Weppelmann, Petersberg 2007, pp. 52-59.

HUNTING 1983

P. HUNTING, *Henry Clutton's country houses*, «Architectural History», 26, 1983, pp. 96-104, 176-180.

HUNTING 2004

P. HUNTING, *Clutton, Henry*, in *Oxford dictionary of national biography*, 12, Oxford 2004, pp. 229-230.

JARRET 2009

J. JARRET, *Currency change in pre-millennial Catalonia: coinage, counts and economics*, «Numismatic Chronicle», 169, 2009, pp. 217-243.

KAFTAL 1986

G. KAFTAL, *Iconography of the saints in central and south Italian painting*, Firenze 1986.

KÄPPELI 1962

T. KÄPPELI, *Inventari di libri di San Domenico di Perugia*, Roma 1962.

KING 1995

C. KING, *Effigies: human and divine*, in *Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280-1400*, ed. by D. Norman, 2 voll., New Haven-London 1995, II. *Case Studies*, pp. 104-127.

KLEINSCHMIDT 1915, 1926, 1928

B. KLEINSCHMIDT, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, 3 voll., Berlin 1915-1929, I. *Architektur und Skulptur*, 1915; II. *Die Wandmalereien der Basilika*, 1926; III. *Dokumente und Akte zur Geschichte der Kirche und des Klosters*, 1928.

KÖTZSCHE 1986-1987

D. KÖTZSCHE, *Zwei gleiche Grubenschmelzkreuze*, «Aachener Kunstblätter», 54-55, 1986-1987, pp. 47-68.

KÜHNEL 1971

E. KÜHNEL, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII.-XIII. Jahrhundert*, Berlin 1971.

LABARTE 1847

J. LABARTE, *Description des objets d'art qui composent la Collection Debruge-Duménil, précédée d'une introduction historique*, Paris 1847.

LABARTE 1864-1866

J. LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance, Texte*, 4 voll., *Album*, 2 voll., Paris 1864-1866.

LAMBACHER 2000

L. LAMBACHER, *Messkelche. Die Entwicklung ihrer Form seit dem Mittelalter. Kleine Sonderausstellung im Foyer des Kunstgewerbemuseums vom 18.04 bis 23.07.2000*, Berlin 2000.

LEONE DE CASTRIS 1979a

P. LEONE DE CASTRIS, *Smalti e oreficerie di Guccio di Mannaia*, «Prospettiva», 17, 1979, pp. 58-64.

LEONE DE CASTRIS 1979b

P. LEONE DE CASTRIS, *Un reliquiario senese a vetri dorati e graffiti*, «Antichità Viva», 18/5-6, 1979, pp. 7-14.

LEONE DE CASTRIS 1980a

P. LEONE DE CASTRIS, *Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi, orafi e smaltisti a Siena (1308-1338)*, «Prospettiva», 21, 1980, pp. 24-44.

LEONE DE CASTRIS 1980b

P. LEONE DE CASTRIS, *Une attribution à Lando di Pietro: le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse*, «La Revue du Louvre et des musées de France», 30, 1980, pp. 71-76.

LEONE DE CASTRIS 1984

P. LEONE DE CASTRIS, *Trasformazione e continuità nel passaggio dello smalto senese da champlevé a traslucido*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 14, 1984, pp. 533-556.

LEONE DE CASTRIS 1991

P. LEONE DE CASTRIS, *L'area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese 1290-1350: lo stato della questione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 21, 1991, pp. 329-357.

LEONE DE CASTRIS 1995

P. LEONE DE CASTRIS, *Il reliquiario del Corporale a Orvieto e lo smalto senese di primo Trecento*, in *Il Duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, atti del convegno (Orvieto 1990), a cura di G. Barlozzetti, Torino 1995, pp. 169-191.

LEONE DE CASTRIS 1997

P. LEONE DE CASTRIS, *Sull'«enigma dello stile di Guccio»*, in *Oreficerie e smalti in Europa fra XIII e XV secolo*, atti del convegno (Pisa 1996), a cura di A.R. Calderoni Masetti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 4, Quaderni 2, Pisa 1997 [1999], pp. 13-19.

LEONE DE CASTRIS 2000

P. LEONE DE CASTRIS, *Ugolino di Vieri*, in *EAM*, 9, Roma 2000, pp. 393-394.

LESSING 1907

I. LESSING, *Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Gold und Silber*, Berlin 1907².

LIBERTINI 1927-1928

G. LIBERTINI, *L'iscrizione del busto di S. Agata nella Cattedrale di Catania*, «Archivio storico per la Sicilia orientale», s. 2, 3-4, 1927-1928, pp. 226-232.

LISCIA BEMPORAD 1980

D. LISCIA BEMPORAD, *Oreficerie e avori*, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, Assisi-Firenze 1980, pp. 87-151.

LISINI 1905

A. LISINI, *Notizie di orafi e di oggetti d'oreficeria senesi*, in *Arte antica senese*, 2 voll., Siena 1904-1905, II, 1905, pp. 645-678.

LONGHI 1970

R. LONGHI, *Ancora per San Galgano*, «Paragone», 21, 241, 1970, pp. 6-8.

LUGLI 2005

A. LUGLI, *schede n. 3.17-3.18*, in *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, catalogo della mostra (Siena 2005-2006), a cura di B. Santi, C. Strinati, Siena 2005, pp. 288-290.

LUSINI 1900

V. LUSINI, *La cronaca di Bindino da Travale, 1315-1416*, Siena 1900.

MACHETTI 1929

I. MACHETTI, *Orafi senesi*, «La Diana», 4, 1929, pp. 5-109.

MANN 2006

C.G. MANN, *Relics, reliquaries and the limitations of Trecento painting: Naddo Ceccarelli's reliquary tabernacle in the Walters Art Museum*, «Word and Image», 22, 2006, pp. 251-259.

MANNUCCI 1926

G.B. MANNUCCI, *Il tesoro della Cattedrale di Pienza*, «La Diana», 1, 1926, pp. 10-19.

MARINANGELI 1914

B. MARINANGELI, *Tesori della Basilica e del S. Convento di S. Francesco in Assisi: il reliquiario della trombeta in avorio*, «Miscellanea francescana», 15, 1914, pp. 181-184.

MARQUET DE VASSELLOT 1922

J.J. MARQUET DE VASSELLOT, *Calice siennois du XIV^e siècle*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1922, pp. 161-165.

MARTÍN ANSÓN 1995

M.L. MARTÍN ANSÓN, *La importación de obras de esmaltes italianos y su influencia en la Castilla Bajomedieval: el llamado 'Cáliz de San Secundo'*, «Archivo Español de Arte», 269, 1995, pp. 45-60.

MARTINI 2005

L. MARTINI, *Il tesoro della Cattedrale*, in *La chiesa Cattedrale di Montepulciano*, a cura della Società storica poliziana, Siena 2005, pp. 150-159.

MAUCERI 1906

E. MAUCERI, *L'arte in onore di sant'Agata*, «L'Arte», 9, 1906, pp. 423-432.

MAURICE 2004

P. MAURICE, *Fasti ecclesiae gallicanae. Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, VIII. *Diocèse de Mende*, Turnhout 2004.

MENCHERINI 1924

S. MENCHERINI, *Codice diplomatico della Verna e delle SS. Stimmate di San Francesco d'Assisi nel VII centenario del gran prodigio*, Firenze 1924.

METHODIUS CONSTANTINOPOLITANUS ed. PG 100

METHODIUS PATRIARCHA CONSTANTINOPOLITANUS, *Oratio in sanctam Agatham*, Leonardo Pate interprete, in PG, 100, coll. 1271-1292.

MILANESI *Miscellanea*

G. MILANESI, *Miscellanea artistica*, Biblioteca Comunale di Siena, ms. P. III. 30.

MILANESI *Orafi*

G. MILANESI, *Orafi e maestri di pietra*, Biblioteca Comunale di Siena, ms. P. III. 23.

MILANESI 1854

G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 4 voll., Siena 1854-1898, I. *Secoli XIII e XIV*, 1854.

MINARDI 2002

M. MINARDI, *Giovanni di Piermatteo Boccati; schede*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 206-291.

MONDINI 2011

D. MONDINI, *Reliquie incarnate: le "sacre teste" di Pietro e Paolo a San Giovanni in Laterano a Roma*, in *Del visibile credere. Pellegrinaggi, santuari, miracoli, reliquie*, a cura di D. Scotto, Firenze 2011, pp. 265-296.

MONFERINI 1962

A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano*, «Commentarii», 13, 1962, pp. 182-212.

MORDAUNT CROOK 2004a

J. MORDAUNT CROOK, *Burges, William*, in *Oxford dictionary of national biography*, 8, Oxford 2004, pp. 761-762.

MORDAUNT CROOK 2004b

J. MORDAUNT CROOK, *Hope, Alexander James Beresford Beresford*, in *Oxford dictionary of national biography*, 28, Oxford 2004, pp. 7-8.

MORETTI 1968

M. MORETTI, *Il Museo Nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila 1968.

MORETTI 2004

S. MORETTI, *Lando di Pietro*, in *DBI*, 63, 2004, pp. 438-440.

MORTARI 1954

L. MORTARI, *scheda n. 77*, in *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Viterbo 1954), a cura di I. Faldi, L. Mortari, Viterbo 1954, p. 78.

MORTARI 1979

L. MORTARI, *La croce nell'oreficeria del Lazio dal Medioevo al Rinascimento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, 2, 1979, pp. 229-345.

MORTARI 1994

L. MORTARI, *Museo Diocesano di Orte*, Viterbo 1994.

Mostra 1904

Mostra dell'antica arte senese. Catalogo generale illustrato, catalogo della mostra (Siena 1904), Siena 1904.

MÜNTZ 1888

E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel XIV secolo*, «Archivio Storico Italiano», s. 5, 2, 1888, pp. 3-20.

Museo 1998

Museo Diocesano di Pienza, a cura di L. Martini, Firenze 1998.

NESSI 1979

S. NESSI, *Cataluccio (Cataluzio) da Todi*, in *DBI*, 22, 1979, pp. 293-295.

NESSI 1980

S. NESSI, *Il Tesoro di S. Francesco in Assisi: formazione e dispersione*, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, Assisi-Firenze 1980, pp. 13-23.

NESSI 1994

S. NESSI, *La Basilica di San Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1994².

OMAN 1959

C.C. OMAN, *Treasures of Cambridge*, catalogo della mostra (London 1959), London 1959.

OMAN 1964

C.C. OMAN, *Silver and the Fund*, «Apollo», 80, 1964, pp. 480-488.

OMAN 1965

C.C. OMAN, *Some Sienese chalices*, «Apollo», 81, 1965, pp. 279-281.

OSBORNE 1991

J. OSBORNE, *Lost Roman images of pope Urban V (1362-1370)*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 54, 1991, pp. 20-32.

OSBORNE, CLARIDGE 1996

J. OSBORNE, A. CLARIDGE, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Early christian and medieval antiquities*, 2 voll., London 1996-1998, I. *Mosaics and wallpaintings in Roman churches*, 1996.

OTAVSKY 1986

K. OTAVSKY, *La rose d'or du musée de Cluny*, «La revue du Louvre et des Musées de France», 36, 1986, pp. 379-385.

OURSEL 1984

H. OURSEL, *Le musée des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1984.

PAOLETTI 1973

J.T. PAOLETTI, *Scultura senese del Quattrocento by Carlo del Bravo*, «The Art Quarterly», 36, 1973, p. 105.

PARTSCH 2007a

S. PARTSCH, *Giacomo di Guerrino di Tondo*, in *AKL*, 53, 2007, pp. 49-50.

PARTSCH 2007b

S. PARTSCH, *Giovanni di Nicoluccio da Siena*, in *AKL*, 55, 2007, p. 162.

PEDROCCHI 2008

A.M. PEDROCCHI, *scheda n. 69*, in *Il Quattrocento a Roma. La nascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra (Roma 2008), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, 2 voll., Milano 2008, II, p. 192.

PERONI 2006a

A. PERONI, *L'altare portatile di san Geminiano patrono di Modena e le croci astili al di qua e al di là dell'Appennino. Temi e problemi storiografici dell'ars sacra*, in *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, catalogo della mostra (Modena 2006-2007), a cura di A. Peroni, F. Piccinini, Modena 2006, pp. 21-41.

PERONI 2006b

A. PERONI, *scheda n. 7*, in *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, catalogo della mostra (Modena 2006-2007), a cura di A. Peroni, F. Piccinini, Modena 2006, pp. 140-144.

PEVSNER, WEDGWOOD 1966

N. PEVSNER, A. WEDGWOOD, *The buildings of England. Warwickshire*, Harmondsworth Baltimore-Victoria 1966.

PICCIRILLI 1916

P. PICCIRILLI, *Il tesoro del Duomo di Aquila e alcune opere d'arte senese*, «Rassegna d'arte», 3, 1916, pp. 135-144.

PICCOLOMINI ADAMI 1883

T. PICCOLOMINI ADAMI, *Guida storico-artistica della città di Orvieto e suoi contorni prece-
duta da cenni storici, cronologici e dalla topografia della città*, Siena 1883.

PICHI 2003

S. PICHI, *Sansepolcro. Oreficeria dal Medioevo al Cinquecento*, Arezzo 2003.

PICHI 2005

S. PICHI, *Il Trecento battezza l'arte orafa nell'Aretino*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli, P. Refice, Firenze 2005, pp. 229-246.

POMARICI 1996

F. POMARICI, *Moda e innovazioni tecniche nella produzione orafa di corte*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1370-1377*, a cura di A. Tomei, Torino 1996, pp. 131-175.

PREISING 1995-1997

D. PREISING, *Bild und Reliquie. Gestalt und Funktion gotischer Reliquientafeln und -altären*, «Aachener Kunstblätter», 61, 1995-1997 [1998], pp. 13-84.

PREVITALI 1995

G. PREVITALI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana di primo Trecento: una questione preliminare*, «Prospettiva», 79, 1995, pp. 2-17.

PREVITALI 2000

G. PREVITALI, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32.

PROUT 1996

D. PROUT, *Burges, William*, in *The dictionary of art*, ed. by J. Turner, 5, New York-London 1996, pp. 193-196.

PUJMANOVÁ 2001

O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento e fonti di ispirazione degli artisti alla corte di Carlo IV*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 177-188.

QUERCIOLI 2010

A. QUERCIOLI, *Giovanni di Bartolo da Siena (documentato dal 1363 al 1385 ad Avignone e a Roma)* in *Sant'Agata* 2010, pp. 43-47.

RANUCCI 2002

C. RANUCCI, *Goro di ser Neroccio*, in *DBI*, 58, 2002, pp. 88-91.

RECHT 2001

R. RECHT, *Il disegno di architettura. Origini e funzioni*, Milano 2001 (ed. or. 1995).

REPETTI 1841

E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico e storico della Toscana*, 6 voll., Firenze 1833-1846, IV, 1841.

Restauri 1991

Restauri a Montefollonico, catalogo della mostra (Montefollonico 1991), a cura di L. Martini, Montefollonico 1991.

RICCETTI 2004

L. RICCETTI, *I notai e il miracolo di Bolsena*, in *Notai, miracoli e culto dei santi. Pubblicità e autenticazione del sacro tra XII e XV secolo*, atti del convegno (Roma 2002), a cura di R. Michetti, Milano 2004, pp. 519-559.

RICCI 1904

C. RICCI, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese*, Bergamo 1904.

RICCIONI 2009

S. RICCIONI, *Le firme di Goro di ser Neroccio. Appendice di CIONI 2009*, pp. 187-192, 208-211.

RICCIONI 2010

S. RICCIONI, *Le iscrizioni del reliquiario a busto di sant'Agata*, in *Sant'Agata* 2010, pp. 48-53.

ROBINSON 2008

J. ROBINSON, *Masterpieces: medieval art*, London 2008.

RODRÍGUEZ ALMEIDA 1997

E. RODRÍGUEZ ALMEIDA, *El cáliz de san Segundo de la catedral de Ávila*, Ávila 1997.

ROMAGNOLI 1976

E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi 1200-1800. Opera manoscritta in tredici volumi (1835 ca)*, edizione stereotipa, 13 voll., Firenze 1976.

Roma 1300-1875 1984

Roma 1300-1875: l'arte degli anni santi, catalogo della mostra (Roma 1984-1985), a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Milano 1984.

ROMANO 1991

S. ROMANO, *Nielli alla corte di Carlo IV e gli eventi del 1368-1369 in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 21, 1991, pp. 315-327.

ROMANO 1993

S. ROMANO, *scheda n. 26*, in *Le immagini della memoria*, «Il Tesoro Ritrovato», catalogo della mostra (Roma 1993), Roma 1993, pp. 48-49.

ROSSI 1872

A. ROSSI, *Inventario della Sagrestia di San Domenico di Perugia nel secolo quindicesimo*, «Giornale di erudizione artistica», 1, 1872, pp. 73-83.

ROSSI 1956

F. ROSSI, *Capolavori di oreficeria italiana. Dall'XI al XVIII secolo*, Milano 1956.

ROSSI CAPONERI, RICCETTI 1987

M. ROSSI CAPONERI, L. RICCETTI, *Chiese e conventi degli ordini mendicanti in Umbria nei secoli XIII-XIV. Inventario delle fonti archivistiche. Archivi di Orvieto*, Perugia 1987.

ROWE 1970

D.F. ROWE, *Enamels, the XII to the XVI century. A special exhibition at the Martin D'Arcy Gallery of art*, catalogo della mostra (Chicago 1970), Chicago 1970.

ROWE 1979

D.F. ROWE, *The first ten years. Notable acquisitions of medieval, renaissance, and baroque art*, Chicago 1979.

SALRACH 1987

J.M. SALRACH, *El Procés de feudalització, segles III-XII*, Barcelona 1987.

SALVATORI 1994

E. SALVATORI, *La popolazione pisana nel duecento*, Pisa 1994.

Sant'Agata 2010

Sant'Agata. Il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010.

SANTANICCHIA 2005a

M. SANTANICCHIA, *scheda n. 6*, in *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra (Perugia-Orvieto 2005-2006), a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005, pp. 180-181.

SANTANICCHIA 2005b

M. SANTANICCHIA, *Il committente del calice di Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi per il San Domenico di Perugia*, «Prospettiva», 117-118, 2005, pp. 149-151.

SANTI 1955

F. SANTI, *Ritrovamento di oreficerie medioevali in San Domenico di Perugia*, «Bollettino d'Arte», s. 4, 40, 1955, pp. 354-358.

SANTI 1969

F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte d'età romanica e gotica*, Roma 1969.

SCALABRONI 1983

L. SCALABRONI, *L'oreficeria*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo 1983), a cura di R. Cannatà, C. Strinati, Roma 1983, pp. 361-398.

SCIUTO PATTI 1892

C. SCIUTO PATTI, *Le antiche oreficerie del Duomo di Catania. La statua, lo scrigno e la bara di S. Agata*, «Archivio storico siciliano», n.s. 17, 1892, pp. 173-212.

SEIDEL 2003

M. SEIDEL, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003, II. *Architettura e scultura*.

SÉROUX D'AGINCOURT 1823

J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle. Texte*, 3 voll.; *Planches*, 3 voll., Paris 1823.

SEVERANO 1630

G. SEVERANO, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma e di altri luoghi, che si trovano per le strade di esse*, Roma 1630.

SEYMOUR JR. 1973

C. SEYMOUR JR., *Iacopo della Quercia*, New Haven-London 1973.

SHALEM 2004

A. SHALEM, *The oliphant. Islamic objects in historical context*, Leiden-Boston 2004.

SYMEON METAPHRASTES ed. PG 114

SYMEON METAPHRASTES, *Certamen sanctae et egregiae martyris Christi Agathae virginis*, in PG, 114, coll. 1329-1346.

SORESINO 1673

G.M. SORESINO, *De capitibus sanctorum apostolorum Petri et Pauli in sacrosancta Lateranensi ecclesia asservatis opusculum*, Roma 1673.

SPITZER 1890

F. SPITZER, *La Collection Spitzer*, 6 voll., Paris 1890-1892, I. *Antiquité - Moyen Âge - Renaissance, Descriptions des objets du Moyen Age et de la Renaissance faites par Emile Molinier*, 1890.

SQUARR 1973

C. SQUARR, *Agatha von Catania*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, V. *Ikonographie der Heiligen*, hrsg. von W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1973, coll. 44-48.

TABURET 1983

É. TABURET, *schede n. 46, 101, 121*, in *L'art gothique siennois, enluminure, peinture, orfèverie, sculpture*, catalogo della mostra (Avignon 1983), sous la dir. de M.C. Léonelli, Firenze 1983, pp. 151-152, 268-270, 336-337.

TABURET 1984

É. TABURET, *Un calice de Bartolommeo di Tommé, dit Pizino, au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, «Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais», 7, (1982-1986), 1984, pp. 159-178.

TABURET-DELAHAYE 1987

É. TABURET-DELAHAYE, *Il San Galgano del Museo di Cluny e il calice dell'Abbazia di San Michele di Siena: proposte per il 'Maestro di Frosini'*, in *Oreficeria e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, «Bollettino d'Arte», supplemento al n. 43, Roma 1987, pp. 17-29.

TABURET-DELAHAYE 1989

É. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèverie gothique (XIII^e-début XV^e siècle) au Musée de Cluny*, Paris 1989.

TABURET-DELAHAYE 1994

É. TABURET-DELAHAYE, *Lo smalto traslucido a Siena e a Parigi nella prima metà del Trecento*, in *Il gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 325-341.

TABURET-DELAHAYE 1995

É. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèverie au poinçon d'Avignon au XIV^e siècle*, «Revue de l'Art», 108, 1995, pp. 11-22.

TABURET-DELAHAYE 1996

É. TABURET-DELAHAYE, *Un reliquaire de Saint Jean-Baptiste exécuté par les orfèvres siennois Iacopo di Tondino et Andrea Petrucci pour le cardinal Alborno*, in *Studi di oreficeria*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, «Bollettino d'Arte», Supplemento al n. 95, Roma 1996 [1998], pp. 123-135.

TABURET-DELAHAYE 1997

É. TABURET-DELAHAYE, *L'émaillerie translucide à Montpellier et à Avignon au XIV^e siècle*, in *Oreficerie e smalti in Europa fra XIII e XV secolo*, atti del convegno (Pisa 1996), a cura di A.R. Calderoni Masetti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 4, Quaderni 2, Pisa 1997 [1999], pp. 47-62.

TACCONI 1997

M. TACCONI, «*Secundum consuetudinem Romanae Curiae in maiori ecclesia fiorentina*»: *i codici liturgici della Cattedrale di Firenze*, in *I libri del Duomo di Firenze. Codici liturgici*

e biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI-XVI), a cura di L. Fabbri, M. Tassoni, Firenze 1997, pp. 65-78.

TACCONI 2005

M. TACCONI, *Cathedral and civic ritual in late medieval and Renaissance Florence: the service books of Santa Maria del Fiore*, Cambridge 2005.

TANFANI CENTOFANTI 1897

L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie d'artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897.

TAVOLARI 2005

B. TAVOLARI, *scheda n. 29*, in *Il segreto della civiltà. La mostra dell'antica arte senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena 2005-2006), a cura di G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli, Siena 2005, pp. 296-297.

Il Tesoro di Sant'Agata 2006

Il Tesoro di Sant'Agata. Gemme, ori e smalti per la martire di Catania, a cura dell'Ufficio per i beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2006.

TEUBNER 1985

H. TEUBNER, *S. Antonio Abate, – Ausstattung, verlorene Zustände. Bewegliche Ausstattung*, in *Die Kirchen von Siena*, hrsg. von P.A. Riedl, M. Seidel, München 1985-, I, 1. *Abbadia all'Arco – S. Biagio*, 1985.

TIGRI 1853

G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio. Pescia e i suoi dintorni*, Pistoia 1853.

TOESCA 1927

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, I. Il Medioevo*, Torino 1927.

TOESCA 1951

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, II. Il Trecento*, Torino 1951.

TOESCA 1972

I. TOESCA, *La Croce della Verna*, «Paragone», 23, 265, 1972, pp. 61-69.

TOMASI 2000

M. TOMASI, *Oreficeria gotica senese: il nome e la mano*, in *Le opere e i nomi: prospettive sulla 'firma' medievale*, a cura di M.M. Donato, Pisa 2000, pp. 35-38.

TOMASI 2008

M. TOMASI, *Goro di ser Neroccio*, in *AKL*, 59, 2008, pp. 94-95.

TOMASI 2009

M. TOMASI, *Guccio di Mannaia*, in *AKL*, 64, 2009, pp. 278-279.

TOMASI 2010

M. TOMASI, *Gli smalti traslucidi. Nella cultura multicolore di Avignone*, in *Sant'Agata* 2010, pp. 65-76.

TOMEI 1999

A. TOMEI, *scheda n. 49*, in *Assisi non più Assisi. Il Tesoro della Basilica di San Francesco*, catalogo della mostra (Milano 1999-2000), a cura di G. Morello, Milano 1999, pp. 154-155.

TORRITI 1996

M. TORRITI, *scheda n. 39*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e storia dal XIII al XIX secolo*, catalogo della mostra (Grosseto 1996), a cura di C. Gnoni Lavarelli, L. Martini, Cinisello Balsamo 1996, pp. 174-175.

TORRITI 1995

P. TORRITI, *I vetri dorati e graffiti dell'antica scuola senese*, in *La grande stagione degli smalti. L'oreficeria senese dal Duecento al Quattrocento*, catalogo della mostra (Siena 1995), a cura di G. Centrodi et al., Siena 1995, pp. 19-26.

TRIER 2007

D. TRIER, *Giovanni di Bartolo da Siena*, in *AKL*, 54, 2007, pp. 517-518.

TRIONFI HONORATI 1967

M. TRIONFI HONORATI, *Una casa Settecento a Siena*, «Antichità Viva», 6/1, 1967, pp. 55-65.

VARRICCHIO 1993

E. VARRICCHIO, *scheda*, in *Medieval treasury*, catalogo della mostra (Chicago 1993), ed. by P. Meyer, T. Sanedrin, E. Varricchio, Chicago 1993, pp. 17-18.

VENTURI 1908

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, VI. *La scultura del Quattrocento*, 1908.

VERDIER 1962

P. VERDIER, *schede n. 142, 144*, in *The international style. The arts of Europe around 1400*, catalogo della mostra (Baltimore 1962), Baltimore 1962, pp. 136-139.

VILLANI ed. Porta 2007

G. VILLANI, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, 3 voll., Parma 2007.

IACOPO DA VARAZZE ed. Vitale Brovarone, Vitale Brovarone 1995

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. Vitale Brovarone, L. Vitale Brovarone, Torino 1995.

WIXOM 1979

W.D. WIXOM, *Eleven additions to the medieval collection*, «Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 66, 1979, pp. 87-151.

ZOCCA 1936

E. ZOCCA, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Assisi*, Roma 1936.



Publicato *on line* nel mese di settembre 2013

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.