

- 11) *A history of Painting in Italy*, V. pag. 211.  
12) A. ANSELMi, *Miscellanea storico-artistica di Sassoferrato e dintorni*, Firenze, 1905, pagine 8, 7 (doc.).  
13) L. VENTURI, *op. cit.*, pag. 181; L. SERRA, *Nuovi acquisti della Galleria Nazionale di Urbino in Boll. d'arte*, s. II, a. I, 1921, pagine 274-75.  
14) L. VENTURI, *op. cit.*, pag. 181, MARLE (VIII, pag. 306) lo ritiene semplicemente di scuola marchigiana.  
15) CAVALCASELLE, *op. e loc. cit.*  
16) B. MOLAJOLI, *Ignorati affreschi di Antonio da Fabriano in L'Arte*, XXX, 1927, pagine 267-70.  
17) BERENSON, *op. e loc. cit.*

- 18) A. COLASANTI in *L'Arte*, X, 1907, pag. 415; A. DE RINALDIS, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, ivi, Richter, 1928, pag. 98.  
19) COLASANTI *cit.*, C. RICCI, *Guida di Ravenna*, ivi (1923) 6<sup>o</sup> ediz., pag. 154.  
20) BERENSON, *op. e loc. cit.*  
21) Id., Id.

Di Antonio sono note tre altre opere autentiche, però smarrite: una tavola rappresentante *S. Francesco*, venduta a Roma nel 1829, un'altra esponente *S. Sebastiano*, che nel 1804 si trovava nella chiesa di *S. Francesco* a Sassoferrato, un *Trittico* già nella collezione Possenti a Fabriano venduto nel 1880.

## DUE OGGETTI DI OREFICERIA SMALTATA SENESE

È NOTO che in confronto al gran numero di notizie che attestano l'intensa e feconda attività dell'oreficeria senese per tutto il '300, le opere superstiti sono assai rare. Intendo, naturalmente, le opere più raffinate, in cui lo squisito senso ornamentale senese, superate le difficoltà tecniche, riesce ad esprimere il suo amore per la linea e per il colore prezioso, aggiungendo ricchezza alla materia, e raggiunge anche in quest'arte detta minore un alto livello di bellezza.

Il Milanese <sup>1)</sup>, il Borghesi e il Banchi, <sup>2)</sup> ed il Machetti <sup>3)</sup> hanno tratto dagli archivi le notizie, o almeno i nomi di assai più di un centinaio d'orafi operanti nel corso del secolo; di altri è restata la firma su qualche oggetto, o il ricordo in antichi inventari di chiese che ne possedevano qualche opera. Ma di tanta produzione troppa parte è andata distrutta e troppa parte è ancora ignota o mal nota perchè sia possibile, sulla base degli scarsi monumenti conosciuti, tentare uno studio conclusivo sulle origini e sullo svolgimento di quest'arte, e sull'importanza delle sue relazioni con l'oreficeria francese, la cui influenza, notevole, ma certo esagerata dal Molinier, <sup>4)</sup> non può oggi essere giustamente valutata.

Nelle chiese del Senese e dell'Umbria, dove maggiormente penetrò l'arte di Siena, e nelle raccolte d'arti minori, ancora si trovano in discreto

numero le suppellettili più comuni per il culto, calici, navicelle, ed incensieri; ma si tratta quasi sempre di oggetti di rame dorato, e quindi di produzione più corrente, decorati qualche volta a cesello, ma spesso, più semplicemente, a grafito, e in cui le piastrine di smalto, che nel bel periodo senese sempre accompagnano l'oreficeria, sono quasi sempre opache e lavorate con la tecnica a niello, <sup>5)</sup> poichè la trasparenza è possibile solo sul fondo d'oro o d'argento. Sono insomma opere di artefici modesti, che hanno imitato i modelli più ricchi con una semplificazione adatta all'umile materia; e non ci permettono quindi di seguire quel mutamento del gusto che, per quanto lentamente, dovette pur apparire nel corso del '300, per giungere nel secolo successivo, o ad una complessa bizzarria di sagome nelle opere che continuano la tradizione architettonica, o quasi ad una rinuncia, quando gli orafi si volgono ad imitare la scultura, seguendo con grande ritardo l'esempio dell'oreficeria francese.

La povertà di queste opere minori le ha protette dalla distruzione da cui sono scampati tanto pochi oggetti preziosi, a cui non fu difesa sufficiente la bellezza, e solo raramente la destinazione sacra. Per essi è dunque quasi impossibile una datazione abbastanza precisa, quando non soccorra qualche indicazione esterna; e si è soliti perciò di servirsi come punto di

riferimento del monumento più grandioso, cioè del reliquario del SS. Corporale del Duomo di Orvieto, che Ugolino di Vieri e soci firmarono nel 1338.

Mi sembra perciò che per la loro rarità sia interessante render noti questi due oggetti di oreficeria smaltata, di notevole bellezza; anche se il commento sarà scarso e poco conclusivo, appunto per la scarsa possibilità di confronti.

Uno di essi non è ignoto, perchè venne esposto nel 1904 nella Mostra di Antica arte senese, ma da quell'epoca ormai abbastanza lontana nessuno vi ha più posto mente. È la bella pace del comune di Siena, d'argento sbalzato e dorato e ornato di smalti (*fig. 1*); ha semplice forma rettangolare, ma per la diversità delle tecniche che vi sono usate è formata di varie piastrine, le cui congiunzioni sono abilmente nascoste. <sup>6)</sup> Nel centro, in una mandorla circondata da cherubini e da serafini, è rappresentato in rilievo fortemente sbalzato che conserva tracce di doratura il Cristo in maestà, seduto, con i piedi appoggiati all'arco celeste; negli angoli, in rilievo bassissimo coperto di smalto trasparente, sono gli Evangelisti assistiti dai loro simboli, San Giovanni e San Luca in alto, in basso San Marco e San Matteo; sotto i due primi, in smalto opaco, sono i due stemmi con la balzana e il leone rampante. Una cornice ricurva, decorata di volute fogliacee già coperte di smalto, chiude la figurazione.

Un modello così semplice non è unico, ma non è quello più usato per le paci, quasi sempre sorrette da una larga base ornata di modanature più o meno complesse, e chiuse in alto da un coronamento; e l'iconografia è per le paci affatto insolita mentre invece è comune alle coperte di Evangelieri. Ne sono noti esempi in gran numero di varia età e di vari luoghi, eseguiti in avorio, in metallo sbalzato ed in smalto; la composizione, che bene si adatta alla rilegatura che doveva contenere i sacri Evangelii, è simile in tutto alla placca di Siena, fuorchè nell'atto del Cristo, che in quelli regge con la sinistra il libro sospeso o appoggiato al ginocchio, e leva la destra benedicente, mentre qui apre le mani e lascia scoperta parte del petto a mostrarne le piaghe. Il particolare, veramente significativo, richiama il soggetto più frequentemente rappresentato

nelle paci — quello della Pietà o della Messa di San Gregorio — e rende perciò troppo dubbiosa l'ipotesi che si presenta più immediata, e che cioè in origine l'oggetto fosse destinato appunto a decorare il centro di una coperta di Evangelario. <sup>7)</sup> Anche l'idea di un rimaneggiamento, non difficile in un oggetto formato di più parti, e che potrebbe essere suggerita dalla differenza di qualità e di caratteri fra la placca centrale con il Cristo in gloria e le squisite placchette laterali, mi sembra in ultima analisi che sia da escludersi. Si oppone ad essa la coerenza, o meglio il logico aderire delle varie parti; e quelle diversità possono anche spiegarsi con la collaborazione di due artefici, magari di differente educazione, in un'opera in cui concorrevano due tecniche distinte. La placca centrale presenta infatti caratteri che richiamano maggiormente la scultura d'oltralpe, mentre le mezze figure degli Evangelisti, chiuse in una linea tranquillamente ondulata entro cui si svolge la sottile grafia delle vesti e delle chiome, sono schiettamente senesi. Esse ci mostrano che il loro autore dovette educarsi all'arte nella cerchia di Pietro Lorenzetti (cfr. per esempio l'Evangelista Giovanni, dall'accigliata testa leonina, la barba ondata, l'ampia schiena ricurva, con il San Gioacchino del trittico di Pietro nell'opera del duomo di Siena), e ci permettono una datazione approssimativa della pace, circa la metà del '300.

Infine la cornice ricurva termina nell'interno con delle mensoline che le danno un carattere vagamente classicheggiante, e di cui non trovo esempio nei superstiti oggetti di oreficeria del '300; ma la cornice stessa, con quell'ornato di volute fogliacee entro cui resta solo qualche avanzo dello smalto turchino che ne formava il fondo, ricorda la decorazione che si svolge, in ritmo più lento, lungo i pilastri a sezione triangolare del reliquario di Ugolino nel Duomo di Orvieto.

L'altro oggetto, sfuggito fin qui all'attenzione degli studiosi, l'ho trovato qualche anno fa in mezzo ai numerosi esempi di arti minori italiane dello Schlossmuseum di Berlino. È una croce processionale, non grande, <sup>6)</sup> ma assai bella, e notevole anche perchè è fra le pochissime fin'ora note la cui decorazione sia affidata esclusivamente allo smalto. Il rame che ne forma il



FIG. I - SIENA, PALAZZO PUBBLICO - PACE D'ARGENTO DORATO CON SMALTI (Fot. Soprint. Toscana)

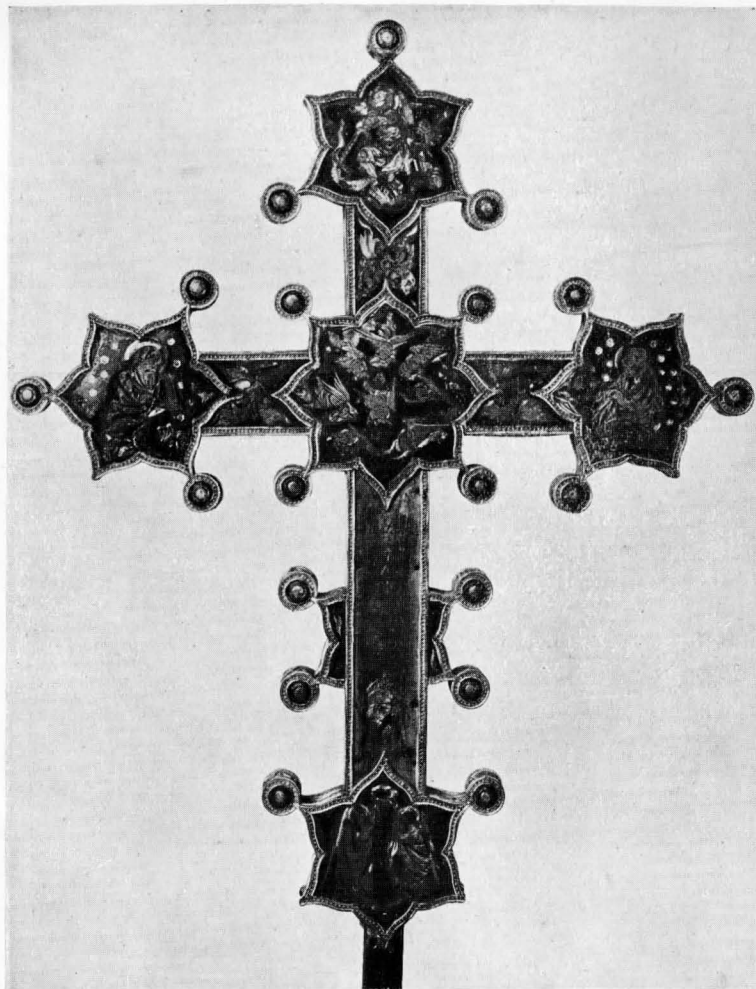


FIG. 2 - BERLINO, SCHLOSSMUSEUM - CROCE CON SMALTI (RECTO)

sostegno appariva in origine soltanto nella sottile cornice dorata che orla i bracci ed i medaglioni polilobati, mentre ora lungo i bracci è in gran parte scoperto, soprattutto nel verso, per la caduta delle placche di smalto traslucido. Ma i medaglioni che ornano gli estremi ed il centro della croce sono ancora, se non perfettamente intatti nella parte vitrea, almeno godibilissimi nella squisita finezza del rilievo. Nel verso sono rappresentati gli Evangelisti intorno al Cristo risorto (fig. 3); nel recto la Vergine e San Giovanni occupano i bracci più brevi, com'è d'uso nell'iconografia tradizionale; in alto è la figurazione di San Michele che atterra il drago, e che dovrebbe riferirsi o al nome del committente, o più probabilmente al titolo della chiesa a cui la croce era destinata; nel centro è un volo

d'angeli gementi, e in basso sono altri due angeli che sollevano un calice per raccogliervi il sangue del Crocifisso (fig. 2).

La figura del Cristo, ch'era a tutto tondo e quasi certamente d'argento dorato, è stata asportata, e restano presso le punte del medaglione centrale i fori dei chiodi che ne fermavano le mani. Doveva avere la testa assai bassa per lasciar scoperto quel medaglione, e con i piedi doveva raggiunger quasi la placchetta inferiore. Con le braccia molto alte, la testa cadente, il corpo teso, la figura era dunque in atteggiamento simile al Crocifisso che forma il culmine del reliquiario del sacro Corporale. Al quale la croce di Berlino si avvicina non tanto per questo particolare — che anche se immaginato su basi sicure è pur sempre immaginato — quanto per il caratteristico predominio dello smalto, e per alcuni caratteri di tecnica e di stile. Alcune affinità possono notarsi, non con i quadretti con le storie della Passione e del miracolo che ornano le facce del reliquiario di Orvieto, ma piuttosto con quelli dei timpani, dovuti ad un

aiuto di Ugolino memore di Simone Martini, e che anzi a volte, per certe artificiose calligrafie di pieghe, sembra derivare per via diretta da miniature francesi. Sono proprio questi caratteri, forse con una più spiccata influenza oltramontana, che si ritrovano nella croce dello Schlossmuseum: si confrontino per esempio i due angeli che nel medaglione inferiore reggono il calice, con quelli che nel timpano centrale del reliquiario di Orvieto mostrano il sacro Corporale; o gli Evangelisti del verso della croce con i Profeti che svolgono i rotuli nei due piccoli timpani posteriori.

Un altro particolare comune ai medaglioni della croce di Berlino e ai quadretti che ornano i timpani del reliquiario di Orvieto, e che sembra derivare da miniature, mentre in realtà è dovuto

a necessità tecniche, lo troviamo in quei fioretti gialli disseminati così fitti nello spazio intorno alle figure, allo scopo di interrompere una superficie troppo vasta, e di offrire con quei rilievi una maggiore aderenza dello smalto turchino al fondo. Infine in questa croce e in quella ch'è al sommo del reliquario sono in tutto simili gli ornati a fioretti che si svolgono lungo i bracci.

Evidentemente non bastano le affinità ora notate a farci concludere — com'è d'uso per i migliori oggetti di smalto senese del '300 — che ci troviamo di fronte ad un'opera uscita proprio dalla bottega di Ugolino di Vieri; ma certo il suo anonimo autore appartiene a quella cerchia, e la sua data va posta appunto in quegli anni, fra il quarto e il quinto decennio del XIV secolo.

È il periodo della maggior voga e della maggior perfezione dello smalto traslucido, che dopo incomincia man mano a cadere in disuso, tanto che già alla fine del secolo è adoperato scarsamente, solo in piccole dimensioni e come accessorio alla decorazione. Oltre i due reliquari di Ugolino e di Viva, erano noti fin'ora di questo periodo ben pochi esempi: il reliquario di Frosini, il bottone di piviale del Museo Britannico, la coppa del Poldi Pezzoli, e poche opere di minore importanza; perciò la pubblicazione di questi due oggetti porta un piccolo contributo allo studio dello smalto senese, anche se, come ho premesso, il mio

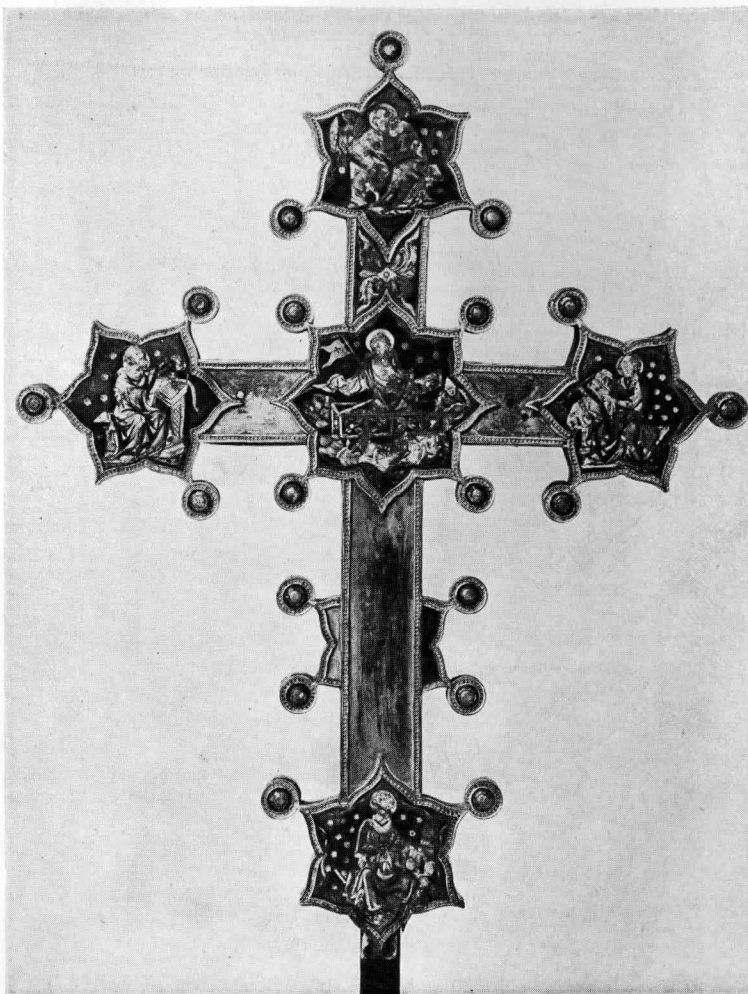


FIG. 3 - BERLINO, SCHLOSSMUSEUM - CROCE CON SMALTI (VERSO)

commento è così poco conclusivo. Una conclusione su questo tema sarà possibile solo quando qualche fortunato ritrovamento ci faccia conoscere altre opere datate, e ci permetta quindi una più chiara visione dello svolgimento dell'oreficeria smaltata senese, dei suoi rapporti con le produzioni d'altri luoghi, delle influenze subite ed imposte.

EMMA ZOCCA

<sup>1)</sup> MILANESI G., *Documenti per la storia dell'arte Senese*, Siena, 1854.

<sup>2)</sup> BORGHESI e BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898.

<sup>3)</sup> MACHETTI I., *Orafi senesi*, in "La Diana", 1929.

<sup>4)</sup> MOLINIER E., *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1896.

<sup>5)</sup> Questa tecnica a niello è esattamente l'opposto di quella ad alveoli rapportati (cloisonnée) o di quella

ad alveoli incavati (champlevée), che in fondo è una semplificazione della precedente. In queste il contorno è formato da una diga di metallo, e lo spazio entro il contorno, abbassato, è campito di colore; nella tecnica a niello invece proprio il contorno è l'unica parte incavata e poi riempita di smalto, con un procedimento in tutto analogo a quello seguito per il niello d'argento. Questa tecnica, secondo il Marquet de Vasselot (*L'orfèvrerie et l'émaillerie aux XIII et XIV siècles*, nell'*Histoire*

de l'Art del MICHEL) venne usata dagli orafi limosini molto scarsamente (e quasi in dipendenza dello smalto cloisonné, poichè anche i fondi vennero abbassati e colorati), e solo fra la fine del '200 e gli inizi del '300. Ma i più antichi smalti senesi che ci rimangono, quelli del reliquiario di San Galgano, sono eseguiti appunto secondo questa tecnica, che gli orafi di Siena condussero ad alto grado di perfezione e adoperarono spesso anche in seguito, non solo negli oggetti di esecuzione meno fine, ma anche in quelli più ricchi, come, per citare il più notevole, nel bel pastorale del Museo dell'opera del Duomo. È ornato di smalti a niello il reliquiario della costola del beato Andrea Gallerani, nella chiesa di San Sebastiano, che ha la data 1379, e che ci attesta quindi che quella tecnica fu certamente in uso a Siena fin verso la fine del secolo; forse durò anche più a lungo, se è giusta l'attribuzione al principio del '400 di una croce di rame dorato del Museo Britannico, opera senese lavorata appunto in questo modo.

È da notare che tale tecnica si avvicina assai più delle altre due a quella dello smalto traslucido, e lo dimostra, per esempio, il già citato pastorale, in cui un raffinatissimo artefice ha ottenuto con gli incavi le ombreggiature delle vesti; e sembra che questa affinità fosse riconosciuta

anche dal Vasari, che nell'Introduzione alle tre arti del disegno parla nello stesso capitolo del niello e dello "smalto su bassorilievo". L'argomento è troppo ampio per una nota, ch'è già divenuta troppo lunga, e mi porterebbe facilmente fuor di strada. Ma volevo notare che, se si giungesse a stabilire con qualche sicurezza la priorità degli orafi senesi nell'uso dello smalto niellato, si avrebbe una nuova ragione per attribuire a Siena anche l'origine della nuova e più splendida tecnica.

<sup>6)</sup> Cfr. il *Catalogo della Mostra dell'Antica Arte Senese*, Siena, 1904. La pace misura cm. 13 × 20; lo smalto delle vesti è verde, marrone, giallo e viola, il fondo, come il solito, è azzurro oltremare. Il rosso degli stemmi è opaco, perchè, come informa il Cellini nel suo Trattato, il rosso trasparente non può ottenersi che sull'oro. Ne devo la fotografia alla cortesia del professor Pèleo Bacci.

<sup>7)</sup> Ma in una placca d'avorio per rilegatura, già nella collezione Spitzer, il Cristo, seduto entro un'aureola ovale, tiene con la sinistra il libro, ma anzichè benedire regge con la destra la croce; la figura assume perciò un significato analogo a quello della pace di Siena.

<sup>8)</sup> Misura cm. 37 × 29. Gli smalti hanno gli stessi colori di quelli della pace di Siena.

## C R O N A C A

### RESTAURI DI DIPINTI NELLE MARCHE

NEL riferire su alcuni restauri di dipinti fatti eseguire nei mesi scorsi dalla Soprintendenza all'arte medioevale e moderna per le Marche e la Dalmazia, par giusto dare la precedenza a un'opera che ha presentato qualche difficoltà, sì da doversene dar conto con qualche ampiezza, perchè sian chiariti e magari discussi i criteri che hanno guidato il lavoro di reintegrazione, e più esattamente valutati i risultati a cui si è pervenuti.

Si tratta di un noto dipinto di Giovanni Santi: *Il Martirio di S. Sebastiano*, già nella chiesa di S. Bartolomeo, ora nella Galleria Nazionale di Urbino, raffigurante al centro della tavola il Martire legato ad un albero, alla sinistra un gruppo di arcieri in atto di lanciare frecce, a destra un gruppo di fratelli della Confraternita committente del quadro.

La necessità di provvidenze conservative era da molto tempo sentita e non eliminata da superficiali, anche recenti, ripassature. Chè — a parte la sconnessione delle tavole e altre deficienze materiali difficilmente rimediabili senza un radicale lavoro — quello che rendeva vano ogni tentativo di migliorare lo stato della pittura era il fatto che si continuava ad agire non su un pigmento originale, per quanto alterato, ma addirittura — per larghissime zone del quadro — sopra una grossolana

quasi generale ridipintura ad olio ottocentesca, mediante la quale un esuberante restauratore aveva creduto di valorizzare il quadro quando esso fu asportato dalla chiesa ed ivi sostituito con una copia. Quindi il dipinto appariva notevolmente camuffato: non alterata in genere la composizione originale, ma quasi interamente modificati i caratteri formali e l'intonazione coloristica di larghe zone del dipinto: nel fondo di paese, nel cielo, nelle figure degli oranti del gruppo di destra: e l'effetto sgradevole risaltava soprattutto, ad una attenta osservazione, dal carattere prettamente ottocentesco, direi accademico, della ridipintura: colori foschi od anneriti, distesi in pennellate grasse e lustre, con rifacimenti di fantasia, senza alcun rispetto o sottomissione ai caratteri della pittura originale rimasti pur visibili soltanto qua e là, specialmente nei visi.

Posto il problema del restauro e ammessa la necessità di provvedere a un assetto radicale e, per quanto possibile, definitivo, si presentarono varie incognite e una soprattutto più sconcertante: la pittura ottocentesca era soltanto rifacimento e imbellettamento arbitrario o nascondeva invece gravi deperimenti del dipinto originale? Un saggio fatto ai piedi della figura di S. Sebastiano dimostrò purtroppo vicino al vero questo secondo