

ELISABETH 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"

Il Museo di Cluny, particolarmente ricco di smalti *champlevés*, non possiede invece altro che un esiguo numero di opere ornate di smalti traslucidi a *basse-taille*. Fra queste, tuttavia, figura un medaglione di grandissima qualità,¹⁾ che rappresenta un giovane santo inginocchiato davanti alla sua spada infissa nella roccia ed accompagnato dal suo cavallo (TAV. IV). Questa iconografia del tutto particolare permette di riconoscere senz'alcuna esitazione il santo cavaliere Galgano Guidotti, originario di Chiusdino presso Siena. La storia della vita di questo santo²⁾ rivela infatti che egli fu condotto dall'arcangelo Michele sulla cima del monte Siepi, dove, per raffigurare la croce di Cristo, egli piantò nella roccia la spada, prima di inginocchiarsi davanti per pregare. Fu appunto in questo luogo che da allora egli visse da eremita e morì poi il 3 dicembre 1181. Questa scena, del resto, è spesso scelta per rappresentare San Galgano: ed è appunto quella che figura al centro del riccio del pastorale attualmente conservato nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena.³⁾

Il medaglione di Cluny s'aggiunge così al gruppo di opere consacrate a San Galgano eseguite dagli orafi senesi tra la fine del Duecento ed i primi decenni del Trecento — tutte attualmente conservate nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena —: reliquiario della testa (verso il 1290-1300), corona (verso il 1325-50), pastorale (verso il 1325-50), reliquiario, un tempo a Frosini (verso il 1315/30).⁴⁾ Quest'ultimo fu acquistato presso un commerciante parigino nel 1931 e del tutto sconosciuta è la sua storia precedente tale data.

Soltanto il reliquiario di Frosini ed il pastorale si possono riconoscere negli inventari del secolo XVIII, ma i quattro oggetti sopracitati sono stati, con ogni probabilità, eseguiti per l'Abbazia di San Galgano.⁵⁾ Questa stessa provenienza potrebbe venir suggerita per il medaglione studiato qui, unica altra opera di oreficeria che raffigura questo santo. Tuttavia non è possibile affermarlo con sicurezza: il culto e l'iconografia di San Galgano, infatti, agli inizi del secolo XIV si erano estesi al di fuori dell'Abbazia eretta sulla sommità del monte Siepi, come ci attestano parecchi esempi pittorici⁶⁾ e quindi, non è affatto impossibile che questo polilobo abbia avuto altra destinazione.

Questa riflessione, del resto, acquista un peso ancor maggiore per il fatto che questo medaglione non è isolato. È necessario infatti raffrontarlo con un altro esemplare raffigurante l' 'Annunciazione', conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (TAV. V).⁷⁾ Di forma identica e di dimensioni assai simili (diametro massimo di cm 7,7 per quello del Museo di Cluny e di cm 7,8 per quello del Victoria and Albert Museum, le placche d'argento hanno un diametro rispettivamente di cm 6,9 e 7), i due oggetti sono eseguiti esattamente allo stesso modo: la placchetta d'argento cesellata e smaltata è inserita in una placca di rame dorato della medesima forma ed è cir-

condata da una bordura di rame dorato decorata da una punzonatura a piccoli cerchi su cui si stagliano sfere più grandi risparmiate a leggero rilievo.⁸⁾ Alcuni piccoli triangoli attraversati da un foro sistemati negli angoli rientranti del polilobo creano una sporgenza all'intorno; uno di questi, sul polilobo conservato a Londra, è ornato di un piccolo *cabochon* di vetro incolore. Il medaglione di Londra è stato oggetto di molte pubblicazioni che lo descrivono come fermaglio di piviale.⁹⁾ Intanto, al pari



I - PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
ORAFI SENESI (1320-1340): MEDAGLIONE SMALTATO
CON SAN MARCO (APPLICATO SULLA "SACRA CINTOLA")



2 - SIENA, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO - MAESTRO DI FROSINI:
L'ARCANGELO MICHELE FERMA SAN GALGANO LUNGO LA STRADA PER CIVITELLA
(PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO DI SAN GALGANO)

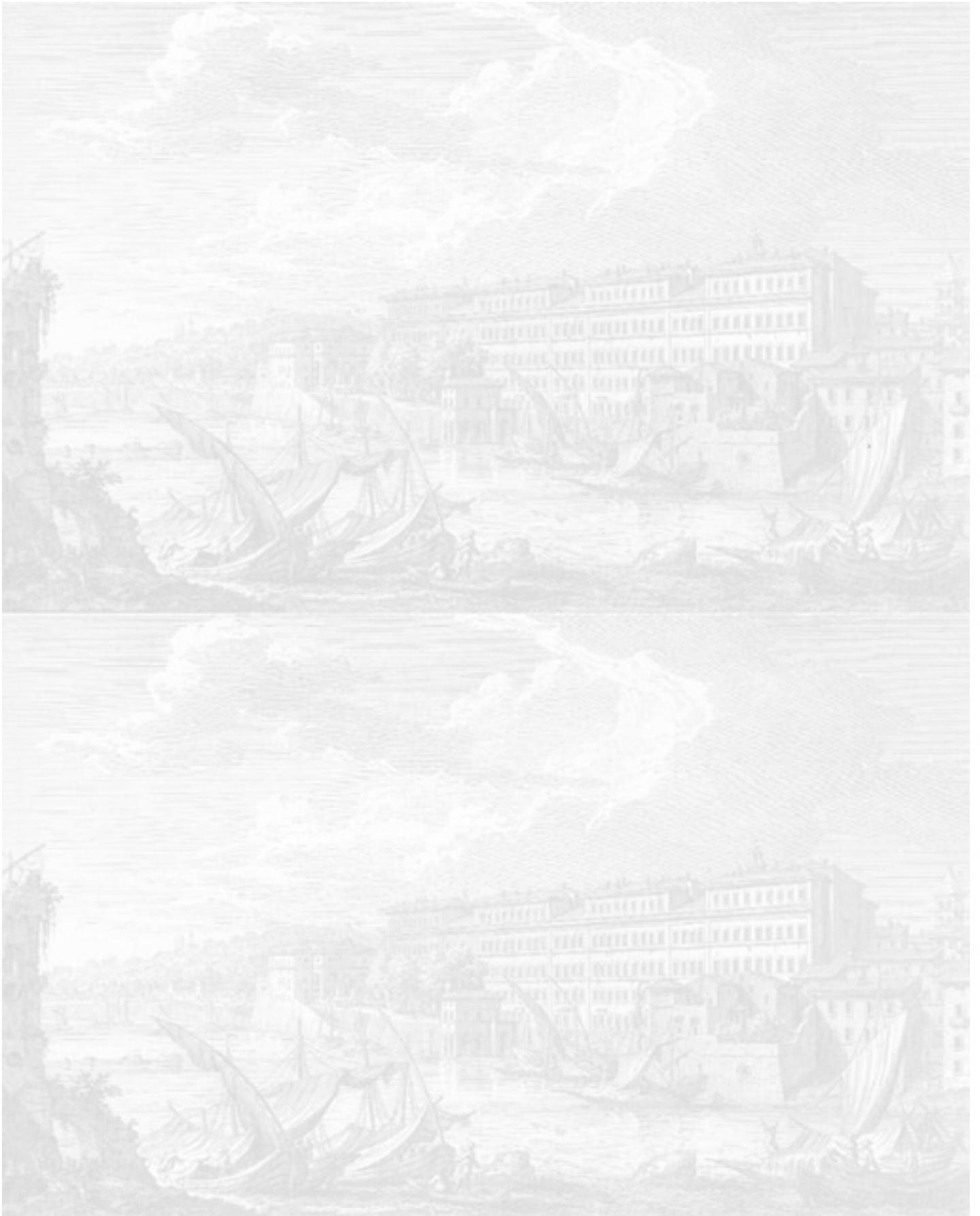
di quello conservato a Parigi, esso è privo sul retro di qualsiasi elemento di fissaggio e di qualsiasi traccia dell'esistenza precedente di un simile elemento. Inoltre, le dimensioni ed il peso relativamente modesti dei due oggetti si accordano piuttosto male con questa interpretazione, mentre le raffigurazioni della pittura senese della prima metà del Trecento ci fanno vedere dei fermagli di piovale di forme diverse ma generalmente di grandi dimensioni e spesso muniti al centro di una placca che ricopre gli elementi di cerniera che uniscono le due parti.¹⁰⁾ Del resto, i piccoli triangoli muniti di un foro e aggettanti all'intorno suggeriscono piuttosto l'idea che queste placchette a otto lobi fossero destinate ad essere inchiodate su una base metallica o cucite su stoffa.¹¹⁾ Orbene, testi e rappresentazioni figurate, cui si aggiungono alcune opere che ci sono rimaste, attestano l'abitudine di abbellire paramenti liturgici ed abiti episcopali — mitrie e guanti — con placche smaltate, spesso associate ad un'ornamentazione di pietre preziose.¹²⁾ Oltre a numerose raffigurazioni pittoriche, si può citare l'esempio della mitra del reliquiario di San Zanobi, eseguito da Andrea Arditi nel 1330/31 (Firenze, Duomo), quella del reliquiario

di San Donato, opera firmata di Pietro e Paolo d'Arezzo e datata 1346 (Arezzo, Pieve di Santa Maria), la prima di stoffa, la seconda di rame dorato, ma entrambe abbellite da placche smaltate.¹³⁾ I contorni a rilievo ed eventualmente le dimensioni ci portano a pensare che le due placche a otto lobi qui studiate provengano molto più probabilmente da una di quelle bordure a ricami o paramenti che adornavano gli altari e, talvolta, anche altri elementi dell'arredo liturgico. Il confronto migliore ci viene dato in questo caso dalla " Sacra Cintola " di Pisa, sulla quale sono state cucite placche smaltate di epoca e di stile diversi, tra cui un esalobo che raffigura 'San Marco', anch'esso contornato da una bordura sporgente (fig. 1).¹⁴⁾

Qualunque sia stata la destinazione dei medaglioni conservati a Londra ed a Parigi, l'esatta somiglianza della loro forma e della loro costruzione, come pure la grande affinità delle dimensioni, ci portano a pensare ch'essi formassero un paio oppure che siano gli unici elementi conosciuti di un insieme più numeroso di placche simili. La gamma dei loro colori e lo stile li riconducono incontestabilmente alla produzione senese della prima metà del

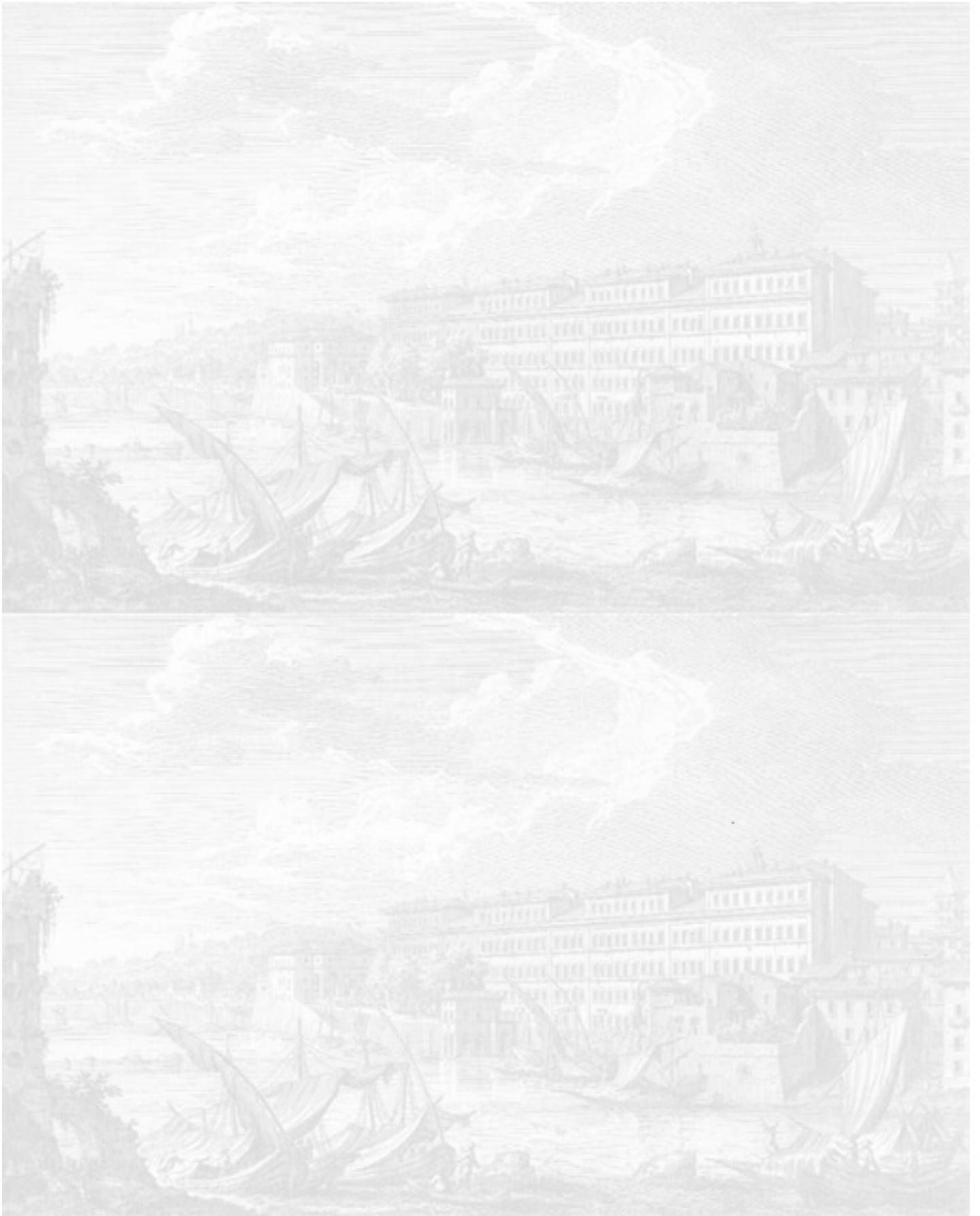


PARIGI, MUSEO DI CLUNY - MAESTRO DI FROSINI (?):
MEDAGLIONE SMALTATO CON SAN GALGANO IN PREGHIERA





LONDRA, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM – ORAFO SENESE (1330-1340 CIRCA):
PLACCHETTA RAFFIGURANTE L'ANNUNCIAZIONE (INV. 221-1874)
*Smalto basse taille su argento, con cornice in rame dorato ornata di perle (in gran parte perdute).
Proviene, con tutta probabilità, da un paramento ecclesiastico.*





3 - SIENA, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO
MAESTRO DI FROSINI: UN ANGELO GUIDA IL
CAVALLO DEL SANTO VERSO IL MONTE SIEPI
(PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO DI SAN GALGANO)



4 - PARIGI, MUSEO DI CLUNY
MAESTRO DI FROSINI (?):
MEDAGLIONE SMALTATO CON SAN GALGANO IN PREGHIERA
(PARTICOLARE)

Trecento, ma presentano nello stesso tempo affinità e differenze. La gamma dei colori comprende, in entrambe le opere, blu intenso, verde smeraldo, giallo oro, malva traslucido e rosso opaco: ad essi si aggiunga un giallo limone sull'esemplare parigino, il cui fondo blu è quasi completamente opacizzato, un verde oliva chiaro ed un marrone in quello di Londra, la cui pellicola smaltata è conservata molto meglio. La maniera in cui è trattato il drappeggio fa vedere notevoli somiglianze, in particolare il gusto per le linee morbide e sinuose ed il trattamento delle pieghe verticali a "cornetto aperto". Ma a Londra l'incisione è leggera e poco profonda, ed i tratti del volto dell'angelo e della Vergine sono fini ma un po' incerti: al contrario, quelli di San Galgano, cesellati in maniera estremamente incisiva, sono modellati e precisi. È incontestabile, dunque, che si tratti di opere uscite dal medesimo ambiente artistico, addirittura forse eseguite negli stessi anni, ma da due mani diverse.

Lo stile del polilobo di Cluny si rivela per contro assai vicino a quello delle placchette smaltate del reliquiario, un tempo conservato a Frosini, dedicato a diversi episodi della conversione di San Galgano. La rappresentazione è certamente più statica e non offre certo la straordinaria animazione caratteristica delle scene del reliquiario di Frosini, ma il momento rappresentato è precisamente

quello della sosta e del raccoglimento dopo la dinamica degli episodi precedenti.¹⁵⁾ Si deve d'altronde notare che l'arcangelo Michele appare sul reliquiario calmo e maestoso (figg. 2 e 3), mentre i drappeggi mossi sono riservati a San Galgano ed alle scene di movimento. Gli alberi dal tronco nodoso e dal fogliame tondeggianti cosparsi di motivi a scaglie, il terreno segnato da tratti di bulino larghi e profondi, i bordi decorati da piccoli cerchi con dentelli, i drappeggi a pieghe verticali "a cornetto aperto" sono per contro identici nelle due opere (TAV. I e fig. 2).

Anche se è un fatto certo che parecchi di questi elementi si ritrovano appunto nell'oreficeria senese della prima metà del Trecento,¹⁶⁾ la loro associazione e pure la loro esatta somiglianza sono, per quanto ne sappiamo, uniche. Si deve anche sottolineare la sorprendente somiglianza delle raffigurazioni del cavallo del santo (figg. 3 e 4): vi si ritrova non soltanto il medesimo vigore ed il medesimo senso naturalistico, ma anche lo stesso disegno preciso, differente soltanto per lievi varianti nell'atteggiamento e per dettagli nella bardatura. Infine, anche se i tratti del volto, soprattutto il disegno dell'occhio sinistro, sono un po' rovinati dall'usura nel medaglione del Museo di Cluny, è sempre possibile riconoscervi le caratteristiche principali del Maestro di Frosini (figg. 12-14): profilo un po' angoloso, nettamente delimitato da un



5 - NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY
MAESTRO DI FROSINI (?): CALICE (DALL'ABBZIA DI SAN MICHELE A SIENA)

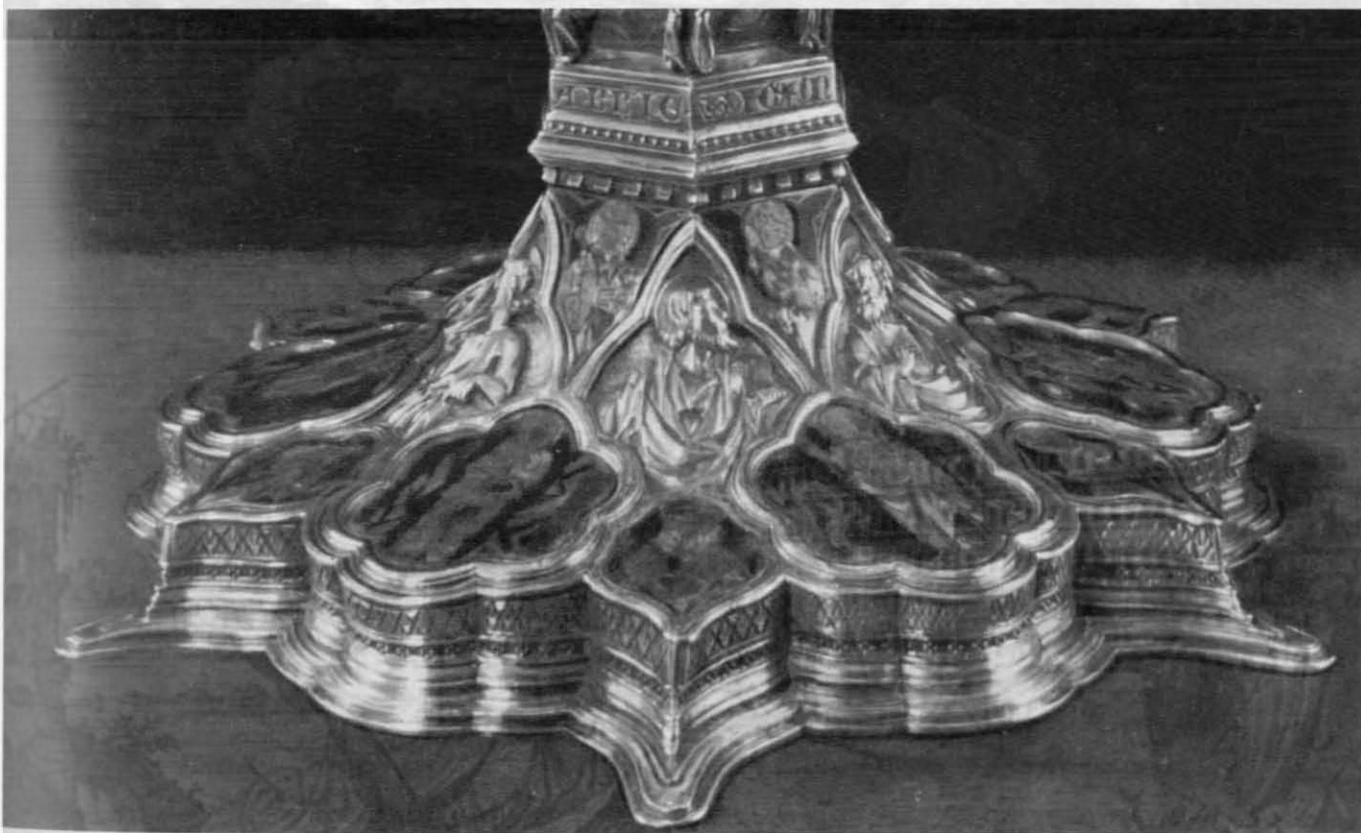
unico tratto che disegna un mento breve e si prolunga verso il collo teso, bocca piccola ma carnosa, occhio molto piccolo la cui palpebra inferiore, rettilinea, si allunga verso la tempia, mentre l'arco superiore si arrotonda in un semicerchio regolare, capigliatura a riccioli tondi e morbidi, che si allarga formando un'ampia calotta tondeggiante sulla nuca. Ma soprattutto c'è questa assoluta sicurezza del cesello, incisivo e profondo pur conservando morbidezza e delicatezza, che conosce un'unica debolezza nel contorno goffo ed impreciso delle mani giunte.

Un terzo oggetto ci sembra si debba accostare tanto al medaglione del Museo di Cluny, quanto al reliquiario di Frosini. Si tratta di un calice, oggi conservato alla Pierpont Morgan Library di New York,¹⁷⁾ proveniente dall'Abbazia di San Michele di Siena, come dice l'iscrizione che figura sulla fascia di giunzione tra il piede e il fusto: CAL(I)X ABB(AT)IE SIC (per Sancti) MICHAEL(I) DE SEN(IS) (fig. 5).¹⁸⁾ Segnalato dal Toesca come "vicino a Guccio di Mannaia",¹⁹⁾ questo pezzo eccezionale non ha ricevuto, da allora, l'attenzione che invece merita. La coppa attuale, di forme tarde, è manifestamente il frutto di una sostituzione posteriore, ma il piede ed il fusto, interamente in argento dorato, presentano una decorazione di rara ampiezza, nell'insieme ben conservata (si devono peraltro notare alcuni restauri sugli smalti).

Il piede porta tre serie di sei placchette smaltate: grandi esalobi ('San Michele', 'San Cristoforo', 'Santa Maria Maddalena', 'San Giovanni Battista', 'San Giovanni Gualberto(?)', 'San Luigi da Tolosa(?)'),²⁰⁾ placchette

più piccole situate nelle punte sporgenti del piede (simboli antropomorfi dei quattro Evangelisti, 'Davide' e 'San Paolo'), placchette triangolari poste al di sotto della fascia di giunzione con il fusto (santi vescovi e monaci); inoltre, al centro sei busti di profeti o di Apostoli risaltano a basso rilievo. Il nodo è adornato di sei medaglioni esalobati ('Cristo in croce', 'San Giovanni', 'San Pietro', la 'Vergine', un 'Santo Apostolo', 'San Bartolomeo') sormontati da piccoli scudi recanti ognuno un uccello in volo. Il fusto è rivestito da dodici placchette, sei al di sopra e sei al di sotto del nodo, ognuna recante una testa giovanile, e separate da piccole statuette a mo' di mensole. La coppa, infine, è sostenuta da una corolla cesellata sulla quale appaiono sei angeli a mezzo busto. Questa importante decorazione è di un'originalità eccezionale, soprattutto per l'associazione di placchette smaltate e di figure a tutto tondo o a basso rilievo. Del resto, nei grandi esalobi del piede si alternano figure sia in piedi che sedute ma sempre rappresentate intere, mentre croci e calici senesi della prima metà del Trecento sono ornati generalmente da figure a mezzo busto. Inoltre, le figure sedute sono poste su un seggio ripreso in prospettiva, caratteristica che si ritrova negli altri esempi conosciuti nell'ambito dell'oreficeria smaltata senese soltanto di epoca posteriore.²¹⁾

La ricchezza e l'invenzione di questa decorazione sono senza dubbio l'indice di una richiesta precisa e particolarmente esigente; esse rivelano inoltre un artista di assoluto prim'ordine, fatto confermato dall'altissima qualità tanto delle placchette smaltate, quanto dai busti a bassorilievo.



6 - NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY - MAESTRO DI FROSINI (?): PARTICOLARE DEL PIEDE DEL CALICE



7 - NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY
MAESTRO DI FROSINI (?): I SANTI PIETRO E PAOLO
(PARTICOLARE DEL NODO DEL CALICE)

L'origine senese di quest'oggetto è attestata dall'iscrizione, ma per stabilirlo sarebbe stato sufficiente lo stile di questi elementi decorativi.

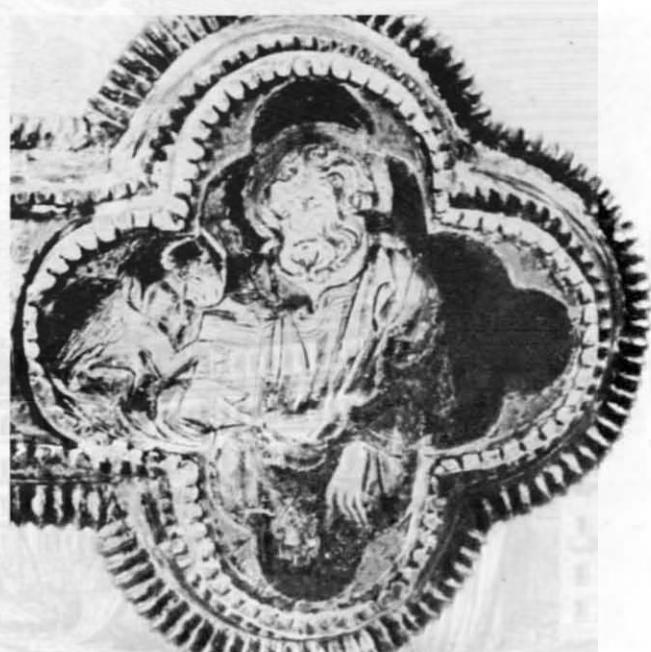
Le figure a mo' di mensole che scandiscono il nodo sono indubbiamente le più sorprendenti. Questo tipo di

rappresentazione è certamente frequente a Siena agli inizi del Trecento: si possono citare, oltre al monumento funerario del cardinale Petroni eretto da Tino di Camaino nella cattedrale (verso il 1315-17),²²⁾ le mensole che sostengono le volte di questa stessa cattedrale, recentemente datate dalla Middeldorf Kosegarten al 1300 circa.²³⁾ I profeti, o apostoli, a bassorilievo riprendono un tema piuttosto frequente nelle croci e nei calici senesi di quest'epoca, nei quali questo tipo di figure è appunto eseguito secondo la tecnica dello smalto traslucido a *basse-taille*. I profeti e gli antenati del Cristo, un tempo situati intorno al rosone della facciata della cattedrale (verso il 1300, Museo dell'Opera del Duomo), così come i santi ancora *in situ* all'interno della chiesa stessa, ai due lati delle finestre lungo le navate (verso il 1310-20),²⁴⁾ ci danno infatti testimonianza di questo tema nella decorazione scultorea.

Lo stile delle figure a mezzo busto del calice dell'Abbazia di San Michele a Siena è caratterizzato soprattutto dal trattamento morbido del drappeggio, animato da ampie curve trasversali che si estendono su tutta la parte anteriore dei corpi, il cui andamento ampio e tondeggiante è interrotto da pieghe a "becco aperto" a larga V. Questo tipo di drappeggio compare nell'arte senese verso il 1310-20 e si incontra ancora verso il 1330-40: possono essere citati come esempi le statue degli Apostoli della navata della cattedrale (verso il 1315-25, in deposito presso il Museo dell'Opera del Duomo), le opere di Goro di Gregorio, soprattutto i rilievi dell'Arca di San Cerbone (1324, Duomo di Massa Marittima),²⁵⁾ come pure il calice di Tondino di Guerrino ed Andrea Riguardi, conservato nel British Museum di Londra, la croce di Santa Vittoria in Matenano (Ascoli Piceno), il pastorale di San Galgano — nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena —, oppure le scene dell' "infanzia di Cristo" nel



8 - ASSISI, MUSEO DEL TESORO
DELLA BASILICA DI SAN FRANCESCO
GUCCIO DI MANNAIA: CALICE DI NICCOLÒ IV (1288-1292)
PARTICOLARE DEL PIEDE CON FIGURA DI PROFETA



9 - PADOVA, TESORO DELLA CATTEDRALE
ORAFO SENESE (PRIMA DEL 1312):
CROCE DI ILDEBRANDINO DEI CONTI
PLACCHETTA CON SAN LUCA (PARTICOLARE DEL VERSO)

basamento del reliquiario del Corporale di Orvieto (terminato nel 1338).²⁶⁾

Le placchette smaltate del calice dell'Abbazia di San Michele a Siena possono evocare numerosi raffronti con le opere senesi dei primi decenni del Trecento, sia per l'iconografia, che per lo stile. Gli uccelli in volo ricordano quelli del calice di Guccio di Mannaia e di numerosi altri calici e croci posteriori; gli Evangelisti sono rappresentati dai loro simboli ma con un corpo umano vestito, proprio come nei calici di Guccio di Mannaia e di Duccio di Donato; la Maddalena è interamente ricoperta dai suoi lunghi capelli, come nella Croce del Louvre (fig. 6).

Gli smalti sono quasi completamente scomparsi sul fusto, ma sono assai ben conservati sul piede, dove si dispiega una vasta gamma di colori: blu profondo, malva, giallo oro, verde chiaro, marrone, verde mandorla, grigio azzurro.

In questo insieme di placche smaltate si devono distinguere diversi gruppi. Gli esalobi del nodo, e le placchette triangolari del piede sono dovuti certamente all'intervento di due collaboratori diversi del "maestro principale". I medaglioni del nodo sono probabilmente alla base del giudizio di Pietro Toesca: essi si ricollegano, effettivamente, ad un insieme di opere strettamente dipendenti dall'esemplare del calice di Assisi, dovute ad artisti cresciuti nella cerchia di Guccio di Mannaia. Insieme che comprende appunto le croci di Massa Marittima, Padova, Firenze (Bargello, inv. 685c), Londra

(Victoria and Albert Museum, inv. M-11 1951), Porto Legnago, Retignano e Farnocchia (Lucca).²⁷⁾ Le figure che ornano la maggior parte di queste croci sono indubbiamente di qualità superiore a quelle del nodo del nostro calice, ma tutte presentano gli stessi caratteri, tanto nel trattamento dei volti, spesso di una forte espressività "gotica", quanto in quello dei drappeggi, che combina curve profonde e violente spezzature (figg. 7-9). Le altre placche smaltate sono invece dovute allo stesso "maestro principale". Certi panneggi, come quelli delle due figure lavorate a bassorilievo, sono disposti in grandi curve trasversali, interrotte da pieghe a becco più o meno aperto e più o meno addolcito. Così il mantello di San Michele è trattato in maniera particolarmente morbida e fluida da renderlo vicino appunto al mantello dell'apostolo situato al di sopra (fig. 10); quelli delle figure che simboleggiano gli Evangelisti Marco e Luca presentano becchi più appuntiti e accentuati, indice di un accento gotico più marcato. Altri infine, specialmente quelli della veste di San Cristoforo, animati da linee verticali e più semplici, rivelano un gusto più sobrio.

Questa diversità non deve affatto stupire: una tendenza alla morbidezza ed all'eleganza, tipicamente senese, ed un'altra tendenza più "gotica" si sviluppano in maniera parallela negli smalti senesi dei primi decenni del Trecento e spesso convivono nella medesima opera: è così nella croce del Louvre,²⁸⁾ ove il mantello della Vergine è trattato in maniera morbida e fluida, mentre quello di San Gio-



10 - NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY - MAESTRO DI FROSINI (?): PARTICOLARE DEL PIEDE DEL CALICE



11 - SIENA, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO - MAESTRO DI FROSINI: APPARIZIONE DI CRISTO E DEGLI APOSTOLI SUL MONTE SIEPI (PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO DI SAN GALGANO)

vanni è rotto in pieghe a becco appuntito e accentuato. Ed è così presso il Maestro di Frosini: l'arcangelo Michele del reliquario di Frosini ed il San Galgano del medaglione del Museo di Cluny portano vesti a linee morbide e sinuose, paragonabili a quelle del San Michele del calice conservato a New York (TAV. I e figg. 3 e 10); nelle scene più movimentate del reliquario di Frosini, l'abito di San Galgano si rompe, invece, in numerose pieghe a becco; in altri episodi, infine, specialmente nei primi due, le vesti sono trattate in maniera più semplice: nella scena dell' 'Apparizione di Cristo attorniato dagli Apostoli', la veste di San Galgano è animata soltanto da alcune linee verticali, come quella del San Cristoforo del calice di San Michele di Siena (figg. 10 e 11). In tal modo si riconosce su quest'ultimo non soltanto la sicurezza e la precisione dell'incisione, caratteristiche del Maestro di Frosini, ma anche il suo senso dell'eleganza e dell'animazione, il suo gusto per la diversità degli atteggiamenti e dei drappeggi.

Lo studio dei volti permette di osservare delle somiglianze forse ancor più evidenti e più precise. Quelli delle figure che ornano il piede del calice sono spesso velati da una certa opacità della pellicola smaltata, che rende un po' difficile la lettura dei lineamenti. Quelli delle placchette che ricoprono il fusto hanno invece perduto quasi completamente lo smalto e consentono di riconoscere tutte le caratteristiche osservate nel San Galgano del Museo di Cluny e nelle figure del reliquario di Frosini (figg. 12-17). Questi volti sono in effetti circondati, in modo analogo, da una linea un po' angolosa che si prolunga verso il collo teso ed hanno la medesima acconciatura a riccioli morbidi, piccoli e tondi lungo il collo, più larghi e gonfi sul retro della testa. L'occhio è trattato alla stessa maniera, non soltanto per quel che riguarda il contorno — linea inferiore diritta che si prolunga verso la tempia, linea superiore arrotondata a semicerchio regolare —, ma anche per il modo di indicare la palpebra superiore con un tratto più fine che raddoppia il precedente e l'affossa-



12 - PARIGI, MUSEO DI CLUNY
MAESTRO DI FROSINI (?):
MEDAGLIONE SMALTATO CON SAN GALGANO IN PREGHIERA
(PARTICOLARE)



13 - SIENA, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO
MAESTRO DI FROSINI:
SAN GALGANO INFIGGE LA SPADA NELLA ROCCIA
(PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO DI SAN GALGANO)

mento nell'orbita mediante due brevi incisioni, l'una inclinata al di sopra ed a fianco dell'occhio, l'altra al di sotto.

Questi confronti puntuali potrebbero moltiplicarsi. Per esempio: il profilo "greco" di diverse figure del fusto del calice è identico a quello dell'Angelo che guida per la briglia il cavallo di San Galgano (figg. 3 e 16). Il disegno ondulato della linea inferiore del naso delle figure rappresentate di faccia o di tre quarti sul calice si ritrova nelle figure di angeli a mezzo busto posti negli spazi fra le teche circolari del reliquiario. Il San Giovanni Battista che figura sul piede del calice è straordinariamente vicino, sia per il volto, sia per il drappeggio, al Cristo ed all'apostolo situato alla sua sinistra nella scena dell' 'Apparizione sul monte Siepi' (figg. 6 e 11).

Non è il luogo, qui, per fare l'esame critico delle diverse identificazioni proposte — sempre del resto con grande prudenza — per il Maestro di Frosini: questo esame è stato effettuato di recente dalla Cioni Liserani.²⁹⁾ Si deve forse soltanto sottolineare che il nostro studio sembra confortare le conclusioni dell'autrice, che tende a conservare l'anonimato per questo eccezionale artista.

Del resto, le affinità presentate dall'opera di questo maestro con l'opera di alcuni dei più grandi pittori contemporanei, Simone Martini e soprattutto Pietro Lorenzetti, sono state menzionate in più riprese.³⁰⁾ Ci pare pertanto difficile tirare delle conclusioni precise circa la cronologia dell'artista, in quanto si tratta più di comunione di cultura e di gusto, che di relazioni di dipendenza.

Tuttavia è possibile ordinare cronologicamente le tre opere studiate qui. La più antica è senz'alcun dubbio il calice dell'Abbazia di San Michele di Siena. Parecchi indizi ci permettono di sostenere quest'affermazione. Il

primo è di ordine tecnico: i fondi delle grandi placchette smaltate sono interamente lavorati con una sorta di zigrinatura analoga a quella che si osserva sul calice di Guccio di Mannaia, ma che in seguito pare sia stata abbandonata. Il secondo indizio è iconografico: la rappresentazione degli Evangelisti con testa animale, e corpo umano vestito, si riallaccia ad un'antica tradizione, cui appartengono ancora i calici di Guccio di Mannaia e Duccio di Donato, ma della quale non si conoscono esempi posteriori nell'oreficeria smaltata senese. A tutto ciò si aggiungono osservazioni concernenti alcuni dettagli di costume, come lo scollo tondo delle vesti poco profondo,³¹⁾ e le bordure prive di motivi ornamentali. Alla stessa conclusione portano le variazioni stilistiche osservate sull'una e sull'altra opera. Sul calice, i drappeggi sono trattati di preferenza a grandi onde trasversali, paragonabili a quelle che appaiono sul calice del British Museum di Londra e sulla croce di Santa Vittoria in Matenano — e più in generale nell'arte senese intorno al 1320.³²⁾ Sul reliquiario le pieghe sono più mosse, i becchi più rotti e più appuntiti, avvicinandosi soprattutto alla patena di Perugia che rappresenta la 'Resurrezione di Cristo', opera di Tondino di Guerrino o Andrea Riguardi datata in genere verso il 1322-23,³³⁾ espressione di una tendenza gotica, più vicina ai modelli oltremontani, inaugurata da Guccio di Mannaia, ma che conobbe un rinnovamento e un'accentuazione più nervosa e colma di *pathos* intorno al 1330, non soltanto nell'ambito dell'oreficeria smaltata, ma anche negli altri campi dell'arte senese.³⁴⁾

È più difficile precisare se il medaglione del Museo di Cluny sia stato eseguito prima o dopo il reliquiario di Frosini: la logica potrebbe portare a pensare che per prima sia stata realizzata l'opera più importante, che poi



14 - SIENA, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO - MAESTRO DI FROSINI: SAN GALGANO TAGLIA IL RAMO DI UN ALBERO (PARTICOLARE DEL RELIQUIARIO DI SAN GALGANO)



15 - NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY
MAESTRO DI FROSINI (?):
PARTICOLARE DEL FUSTO DEL CALICE



16 - NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY
MAESTRO DI FROSINI (?):
PARTICOLARE DEL FUSTO DEL CALICE



17 - NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY
MAESTRO DI FROSINI (?):
PARTICOLARE DEL FUSTO DEL CALICE

ha ispirato la seconda, ma nessun elemento obiettivo ci permette di acquisire una convinzione del genere.

Sembra comunque ragionevole la proposta di situare il calice di San Michele di Siena verso il 1320 — quasi certamente dopo il 1317 se vi si riconosce la presenza di San Luigi di Tolosa —, il reliquiario di Frosini verso il 1320-25 ed il medaglione del Museo di Cluny verso il 1320-30. Le parentele tra quest'ultimo e quello del Victoria and Albert Museum sono state segnalate sopra. Tuttavia è necessario segnalare anche altre affinità. E allora si può menzionare ancora Pietro Lorenzetti: in effetti, l' 'Annunciazione' londinese può essere paragonata per più ragioni a quella del polittico di Arezzo (1320).³⁵ Il parallelo col reliquiario del Corporale di Orvieto, e più precisamente con l' 'Annunciazione' della predella, è stato appunto già messo in evidenza (TAV. V e fig. 18):³⁵ le architetture sono simili, gli atteggiamenti dell'Angelo e della Vergine sono assai vicini; in entrambi i casi i panneggi sono trattati a grandi linee diagonali, ma tuttavia sono più morbidi nel medaglione di Londra. La maniera di trattare i volti lascia trasparire notevoli differenze: molto tondi, coi tratti più larghi nella predella del reliquiario del Corporale, più scarni, coi tratti più fini nella placchetta polilobata. Quest'ultima, dunque, non sembra poter essere attribuita al Maestro dell'Annunciazione del reliquiario del Corporale, ma tuttavia non può esserne troppo lontana. Sembra verosimile la data 1325-30, il che non è incompatibile con l'ipotesi, secondo la quale i due medaglioni, simili per la costruzione, la forma e le dimensioni — conservati a Londra ed a Parigi — potrebbero provenire da una stessa opera ed essere stati eseguiti nello stesso tempo per mano di due artisti diversi, che però lavoravano nella stessa bottega, oppure da due botteghe differenti che collaborarono a creare la stessa opera.

Questo studio, dunque, ha permesso di aggiungere due opere di altissima qualità al gruppo di opere note che testimoniano dell'attività degli smaltatori senesi della prima metà del Trecento e della qualità eccezionale delle loro realizzazioni. Indubbiamente è cosa delicata proporre attribuzioni in questo settore ancora poco conosciuto, la cui complessità non è soltanto dovuta all'esiguo numero di opere firmate ed alle strette parentele che talora esistono tra oggetti portanti nomi di differenti orafi, ma è anche dovuta ai fenomeni di bottega e di collaborazione di artisti diversi per la stessa opera. Le strette similitudini osservate nell'esecuzione del reliquiario di Frosini, del medaglione del Museo di Cluny e del calice dell'Abbazia di San Michele di Siena, che si trovano allo stesso eccezionale livello di qualità e rivelano anche un'eguale capacità d'invenzione e di assimilazione delle diverse correnti che animano l'arte senese di quest'epoca, autorizzano pertanto a proporre di riconoscervi la mano del medesimo artista. L'esame di queste tre opere può egualmente permettere di precisare il posto occupato dall'oreficeria smaltata fra le creazioni del suo tempo. Essa, in effetti, si distingue non soltanto per le particolarità dovute ai materiali ed alle tecniche usati, ma anche per lo sviluppo particolare delle diverse correnti che animano l'arte senese di quest'epoca. Così, la componente gotica la cui importanza è stata più volte sottolineata a proposito dell'opera di Guccio di Mannaia, qui appare ancora come uno dei tratti principali. Per contro, la componente giottesca assimilata e sviluppata in questo periodo dai pittori sembra essere assai meno presente: bisognerà attendere gli anni 1335-40 per vederla segnare profondamente le creazioni degli smaltatori, principalmente nelle scene della storia del Corporale sul reliquiario di Orvieto.



18 - ORVIETO, DUOMO - UGOLINO DI VIERI E SOCI: RELIQUIARIO DEL CORPORALE, L'ANNUNCIAZIONE (PARTICOLARE DEL BASAMENTO)

1) Inv. Cl. 21557. Avevo menzionato quest'oggetto nello studio dedicato alla croce del Louvre (E. TABURET, *Une croix siennoise*, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1983, 3, pp. 189-198, in particolare p. 195), proponendone l'attribuzione al Maestro di Frosini: attribuzione che spero d'averne, qui, suffragato con argomenti convincenti.

Al momento di dare alle stampe questo manoscritto, vengo a conoscenza della recente comunicazione di P. Leone de Castris alla conferenza di Pisa (*Trasformazione e continuità nel passaggio dello smalto senese da champlevé a traslucido*, in *Atti della Giornata di studio sugli smalti traslucidi*, Pisa, 24 maggio 1983, a cura di A. R. Calderoni Masetti, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, vol. XIV, 2, 1984, pp. 533-556). Tale comunicazione menziona appunto brevemente il medaglione, sembrando riallacciarsi alla mia proposta del 1983, ma tuttavia omettendo di farvi riferimento.

2) Per la storia di San Galgano, cfr. *Legenda G. Galgani confessoris edita a frate Rollando Pisano*, a cura di G. B. Mansi, in *Stephani Baluzii Miscellanea novo ordine digesta*, IV, Lucca 1764.

3) *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra, Siena, Palazzo Pubblico, 24 luglio - 30 ottobre 1982, Firenze 1982, n. 71 e *L'art gothique siennois*, catalogo della mostra, Avignon, Musée du Petit Palais, 26 giugno - 2 ottobre, 1983, Firenze 1983, n. 48.

4) *Il Gotico...*, cit., nn. 21, 34, 68, 71 e *L'art gothique...*, cit., nn. 18, 47, 48, 49.

Le date qui indicate sono quelle proposte dai redattori delle notizie di quei cataloghi, salvo che per il reliquiario di Frosini, per il quale si è preferita una "forchetta" più ampia, per ragioni che spiegheremo più oltre. Il reliquiario di Frosini è, dal 1983, conservato nel tesoro del Duomo di Siena.

5) Cfr. le notizie della nota 3 e A. CANESTRELLI, *L'Abbazia di San Galgano*, Firenze 1896. Quest'ultima opera trascrive diversi inventari del secolo XVIII, senza però menzionare il luogo della loro conservazione.

6) Cfr. specialmente il pannello dipinto della Badia a Settimo, la tavoletta di Biccherna datata 1320, conservata nell'Archivio di Stato di Siena e la tavola di "Ugolino Lorenzetti", che ha come pendant un Sant'Ansano nella Pinacoteca di Siena (cfr. G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, col. 423 e ss.).

7) Acquisto 1874, provenienza collezione Webb. Inv. 221-1874. Cfr. E. STEINGRAEBER, *Alter Schmuck*, München 1956, fig. 42, *Europäische Kunst um 1400*, catalogo della mostra, Wien 1962, n. 475 (Italia, fine del secolo XIV); E. BINI, *Sviluppo delle tecniche orafe dal Bizantino agli smalti di Limoges. Il Trecento senese. Lo smalto traslucido*, in *Antichità Viva*, III, 1964, 7-8, p. 36, fig. 11; F. ROSSI, *Oreficeria italiana*, Milano 1974 (nuova edizione), p. 10 e fig. a p. 53 (vicino a Ugolino di Vieri); M. M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Age occidental*, Fribourg 1972, p. 223 e n. 275, pp. 390 e 391. (Maestro dell'Annunciazione della predella del Corporale di Orvieto); M. CAMPBELL, *An Introduction to Medieval Enamels*, London 1983, p. 35, n. 26 (Italia del Nord, 1325-50).

Ringrazio vivamente M. Campbell per avermi facilitato l'esame dell'oggetto ed avermi fornito le notizie che lo riguardano.

8) Contorni simili si incontrano su numerose opere di oreficeria senese, specialmente intorno ai medaglioni smaltati che ornano il piede dei calici: il primo esempio ci viene fornito da quello di Guccio di Mannaia (cfr. per ultimo D. LISCIA BEMPORAD, in *Il tesoro della basilica di San Francesco ad Assisi*, Assisi-Firenze 1980, n. 49, pp. 123-125).

Del resto la placchetta a otto lobi sembra aver goduto di una certa predilezione a Siena nei primi decenni del Trecento: la si ritrova soprattutto nel punto d'incrocio di parecchie croci smaltate, come quelle di Santa Vittoria in Matenano (cfr. *Il Gotico...*, cit., n. 33) e del Louvre (cfr. *L'art gothique...*, cit., n. 51).

9) Cfr. la nota 7.

10) Cfr. ad esempio: Simone Martini, 'San Luigi da Tolosa' (1317), Napoli, Museo di Capodimonte (M. C. GOZZOLI, *L'Opera completa di Simone Martini*, Milano 1970, p. 86, n. 2, tav. V); Pietro Lorenzetti, 'San Donato' del polittico di Arezzo (B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, London-New York 1968, I, p. 217, II, fig. 79); Ambrogio Lorenzetti, i 'Santi Nicola e Procolo' del polittico degli Uffizi, 1332 (*Ibidem*, I, p. 217, II, fig. 95).

11) Ognuno dei due medaglioni conserva tre di questi triangoli sporgenti, altri due sono rotti sull'esemplare di Londra; sia sull'uno, che sull'altro, diverse fratture permettono di pensare che ogni angolo rientrante fosse munito di un triangolo del genere.

Il piccolo *cabochon* di vetro conservato sul medaglione di Londra suggerisce che questi piccoli triangoli potessero, sui due esemplari, essere ornati di *cabochons* simili ed avere dunque una doppia funzione: di utilità e di ornamento.

12) Forse è il caso di ricordare, qui, che l'inventario dell'Abbazia di San Galgano effettuato nel 1730 e citato da A. Canestrelli comprende tre mitrie. Si possono anche citare gli "smalti su argento", di cui uno rappresenta l' "Annunciazione", menzionati nell'inventario della cattedrale di Siena datato 1467 (pubblicato da J. LABARTE, in *Annales archéologiques*, XXV, 1868, pp. 261-287, in particolare p. 270).

13) Cfr. GAUTHIER, *Émaux...*, cit., 1972, pp. 226-228, n. 7, e p. 392, nn. 179 e 180. Per il busto reliquiario di San Zanobi, cfr. anche E. Taburet Delahaye, comunicazione al congresso di Avignone, 1983, in corso di stampa; per quello di San Donato, vedere soprattutto D. GALOPPI NAPPINI, *Nuovi contributi allo studio dell'oreficeria aretina trecentesca*, in *Annali...*, cit., 1984, pp. 581-601).

Tra le rappresentazioni pittoriche di queste grandi placche che ornavano mitrie e guanti, cfr. soprattutto di Simone Martini, il 'San Luigi da Tolosa' il 'San Martino', della cappella di Assisi e i 'Santi Ambrogio e Agostino' del polittico di Cambridge (GOZZOLI, *op. cit.*, n. 6, 14, tav. XIII).

14) Per la "Sacra Cintola" di Pisa, cfr. GAUTHIER, *Émaux...*, cit., pp. 206, 385, n. 162 ed il catalogo della mostra *L'Europe gothique*, Parigi 1968, n. 461.

Anche il medaglione rappresentante 'San Marco' è stato oggetto di una breve citazione da parte di P. Leone de Castris al congresso di Pisa (*Trasformazione e continuità...*, cit., p. 545), con una proposta di attribuzione a Tondino di Guerrino ed Andrea Riguardi che pare difficile da accettare, in quanto le affinità che si possono rilevare con le opere certe di questi artisti non sorpassano quelle che riguardano l'appartenenza allo stesso ambiente artistico. Si può del resto notare che vi sono rapporti più stretti con altre opere senesi degli anni 1320-40, in modo particolare con i profeti situati nelle cuspidi della facciata posteriore del reliquiario del Corporale eseguito nel 1338 (P. DAL POGGETTO, *Ugolino di Vieri: Gli smalti di Orvieto*, Firenze 1965), e gli Evangelisti del retro della croce di Berlino (Kunstgewerbemuseum, inv. K. 4265). Quest'ultima è stata, a noi pare con assai labile fondamento, dal medesimo autore (*Ibidem*, p. 550) attribuita al "Maestro dei medaglioni del Vaticano", mentre invece E. Zocca aveva molto giustamente rilevato le attività tra questi Evangelisti ed il reliquiario del Corporale di Orvieto (E. ZOCCA, *Due oggetti di oreficeria smaltata senese*, in *Bollettino d'Arte*, XXVI, 1932-1933, pp. 379-384).

15) Le scene rappresentate sul reliquiario di Frosini sono, sulla prima faccia, l' "Apparizione di San Michele a San Galgano", poi l' "Apparizione di Cristo e degli Apostoli sul monte Siepi" ed infine 'San Michele che ferma il cavallo di San Galgano lungo la strada per Civitella'; sull'altra faccia si incontra 'un angelo che guida il cavallo del santo verso il monte Siepi', poi 'San Galgano che taglia il ramo di un albero' ed infine 'San Galgano che infigge la spada nella roccia'.

Si nota dunque che la scena di preghiera davanti alla croce, che conclude il ciclo e che è raffigurata nel medaglione del Museo di Cluny, su questo reliquiario manca.

16) In modo particolare per il tipo degli alberi: patena di Perugia con "San Giacomo ed il pellegrino" (Cfr. F. SANTI, *Ritrovamento di oreficerie medievali in San Domenico di Perugia*, in *Bollettino d'Arte*, XL, 1955, p. 354 e ss. e P. LEONE DE CASTRIS, *Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi orafi e smaltisti a Siena*, in *Prospettiva*, 1980, 21, pp. 24-44) oppure, meno vicino, il reliquiario del Corporale di Orvieto (DAL POGGETTO, *op. cit.*).

Per le pieghe "a corno aperto" cfr. medaglione di Londra citato sopra, scene della 'Passione' e scene dell' "Infanzia" del reliquiario del Corporale di Orvieto.

Per le bordure a piccoli cerchi ed il trattamento del suolo cfr. il reliquiario del Corporale di Orvieto.

17) Cfr. C. G. WILLIAMSON, *Catalogue of Jewels and Precious Works of Art of the Property of J. Pierpont Morgan*, London 1910, n. 81, pp. 123-125, tav. LXI.

Questo calice si trovava in precedenza nella collezione Oppenheim (cfr. *Collection Oppenheim, tableaux et objets d'art. Catalogue*, preceduto da un'introduzione di E. Molinier, Parigi 1904, n. 136, tav. LXXXIV).

18) Secondo Williamson (*op. cit.*, loc. cit.), l'oggetto in questione sarebbe stato venduto nel 1770 al momento della soppressione del convento (la chiesa divenne allora parrocchia di San Michele in Donato) ed in tale data fu acquistata da un mercante fiorentino.

Molto rari sono i documenti concernenti questa abbazia di San Michele di Siena. Si sa soltanto che essa fu fondata nel 1109 col titolo di San Michele e San Benedetto e donata alla congregazione vallombrosiana (Cfr. P. FR. KEHR, *Regesta pontificum romanorum. Italia Pontificia*, III, Etruria, Berolini 1908, pp. 212-214). In seguito, il convento passò ai Cistercensi, poi, nel secolo XVII, ai Carmelitani.

19) P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 894, nota 120.

20) Questi due santi sono: il primo, vestito di bianco e munito di una tau, iconografia corrispondente a quella di San Giovanni

Gualberto, fondatore dell'Ordine di Vallombrosa (cfr. KAFTAL, *op. cit.*, col. 570), il secondo, vestito di bruno e portante un pastorale, iconografia che potrebbe permettere di riconoscervi San Luigi da Tolosa (è così infatti che egli è raffigurato sulla croce di Santa Vittoria in Matenano, cfr. nota 8), ma siccome i gigli, caratteristica di questo santo, mancano, forse questa identificazione non può dirsi sicura.

21) Dopo Guccio di Mannaia, le figure che ornano calici e croci smaltate sono generalmente a mezzo busto oppure tagliate all'altezza delle ginocchia, salvo che per certe rappresentazioni: Cristo in croce, ovviamente, ma anche San Francesco di Assisi, raffigurato in genere inginocchiato mentre riceve le stimmate; vedi i calici di Guccio di Mannaia (cfr. sopra la nota 8), quello di Duccio di Dono (conservato a Gualdo Tadino, cfr. E. CIONI-LISERANI, comunicazione al congresso di Avignone, 1983, in corso di stampa), Tondino di Guerrino ed Andrea Riguardi (Londra, British Museum, cfr. LEONE DE CASTRIS, *Tondino di Guerrino...*, cit., e *L'art gotique...*, cit., n. 46).

La rappresentazione di figure sedute su un seggio "a tre dimensioni" si ritrova del resto sul medaglione della "Sacra Cintola" raffigurante "San Marco", citata prima, e sul reliquiario del Corporale di Orvieto (Profeti delle cuspidi). Figure del genere sono egualmente frequenti nella seconda metà del secolo XIV (cfr. E. TABURET, *Un calice de Bartolommeo di Tommé dit Pizino au musée des Beaux-Arts de Lyon*, in *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, VII, 1984, 1, pp. 1-20. Agli esempi citati in questo articolo si deve aggiungere il calice firmato da Michele di Tommaso da Siena, conservato nel Museo diocesano di Cortona, citato dal Toesca, *op. cit.*, pp. 897 e 898, nota 123).

22) Cfr. E. CARLI, *Il Duomo di Siena*, Siena 1979, p. 57 e ss.

23) A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Siensische Bildhauer am Duomo vecchio*, München 1984, p. 112 e n. XII p. 345, figg. 134-137.

24) *Ibidem*, p. 119 e ss. e n. XV pp. 348-350, figg. 164-170, n. XVIII p. 352, figg. 201-216.

25) *Ibidem*, pp. 135-137, n. XX pp. 353 e 354, figg. 219-235. Cfr. anche E. CARLI, *Su alcuni smalti senesi*, in *Antichità Viva*, VII, 1968, 1, pp. 35-47, che accosta questi rilievi agli smalti del reliquiario di Frosini. A questa stessa corrente appartiene anche la "Vergine col Bambino" proveniente dalla tomba del vescovo Guidotto de Tabiatis eretta nella cattedrale di Messina da Goro di Gregorio nel 1333 (Cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Il museo regionale di Messina*, Messina 1984, p. 13).

26) Cfr. *Il Gotico...*, cit., nn. 33 e 71 (croce di Santa Vittoria in Matenano e riccio di pastorale di San Galgano) e *L'art gotique...*, cit., n. 46 (calice di Londra). Per il reliquiario del Corporale di Orvieto, cfr. DAL POGGETTO, *op. cit.*, e LEONE DE CASTRIS, *Tondino di Guerrino...*, cit.

Si potrebbero citare anche numerosi altri esempi pittorici: Middeldorf Kosegarten ha menzionato la Santa Maria Maddalena di Simone Martini ad Assisi (*op. cit.*, p. 137); si potrebbe aggiungere per esempio il polittico dello stesso Simone Martini conservato ad Orvieto, eseguito probabilmente nel 1321 (cfr. GOZZOLI, *op. cit.*, n. 10, p. 89, tav. XVII b) o le opere di Ugolino di Nerio del 1317-1327), come i polittici della collezione Contini-Bonacossi e del Museo di Berlino

(BERENSON, *op. cit.*, I, p. 439, II, n. 44 e E. CARLI, *La pittura senese del Trecento*, Milano 1981, pp. 74-80, figg. 86-88).

27) Per queste, e specialmente per le ultime due pubblicate di recente, cfr. A. R. CALDERONI MASETTI, *Le croci di Retignano, Farnocchia, La Cune, S. Quirico di Valleriana, S. M. Albiano*, in A. R. CALDERONI MASETTI, S. CAROBBI, G. GRILLOTTI, P. SODINI, *Oreficerie e smalti traslucidi nell'antica diocesi di Lucca*, Firenze 1986, pp. 31-73; questo studio cita la bibliografia precedente ed espone i pareri attribuitivi discordanti riguardo a questi oggetti. Sulla data di esecuzione di queste opere l'elemento più concreto viene fornito dall'intervento di F. D'ARCAIS (*Alcune precisazioni sulla croce senese della sacrestia della cattedrale di Padova*, in *Annali...*, cit., 1984, pp. 569-572) che attribuisce la commissione della croce padovana all'arcivescovo di Pisa Giovanni Poli: l'opera sarebbe dunque stata eseguita prima del 1312. Le croci di Firenze e di Londra sono state collocate nel decennio 1305-1315. Come ha rilevato la Masetti questo stile si è mantenuto più a lungo per le opere di qualità inferiore. Le due placchette quadrilobe acquistate recentemente dal British Museum e il reliquiario della cattedrale di San Giovanni a La Valletta (Malta) pubblicati dal Leone de Castris (*Trasformazione e continuità...*, cit.) si riallacciano egualmente a questo gruppo per lo stile degli smalti.

28) Cfr. TABURET, *Une croix siennoise...*, cit.

29) Cfr. i cataloghi delle mostre di Siena, 1982 e di Avignone, 1983, cit., 34 e 47.

30) Soprattutto da R. LONGHI, *Ancora per San Galgano*, in *Paragone*, 1970, 241, pp. 6-8.

31) Cfr. gli studi di L. BELLOSI, *Moda e cronologia*, in *Prospettiva*, 1977, 10, pp. 21-31 e 11, pp. 17-27.

32) Cfr. sopra e le note 25 e 26.

33) Bisogna però sottolineare che questa data non si basa su alcun documento. Non è perchè la croce di Andrea Vanni e Giovanni Dini è stata datata al 1322 (cfr. SANTI, *op. cit.*), che tutte le opere smaltate citate nel 1430 e nel 1458 nell'inventario di San Domenico di Perugia si devono situare verso la stessa data. Non è indubbiamente affatto certo che le due patene conservate, rappresentanti l'una la "Resurrezione" e l'altra "San Giacomo ed il pellegrino" siano state eseguite nella stessa data; uno scarto cronologico tra le due spese a noi pare che si accorderebbe meglio con la possibile attribuzione allo stesso artista - Tondino di Guerrino o Andrea Riguardi (cfr. LEONE DE CASTRIS, *Tondino di Guerrino...*, cit., pp. 33 e 34, nota 45). Ci resta da dire che lo stile della patena con la "Resurrezione di Cristo" suggerisce una data situata nel terzo decennio del Trecento.

34) A questo proposito, cfr. soprattutto C. GNUDI, *Grandezza di Simone*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, I, pp. 87-100.

Altre opere di oreficeria smaltata potrebbero essere inserite in questa corrente, in particolare la croce del Louvre (cfr. TABURET, *Une croix siennoise...*, cit.).

35) Cfr. sopra nota 10.

36) GAUTHIER, *Émaux...*, cit., 1972.

