

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS

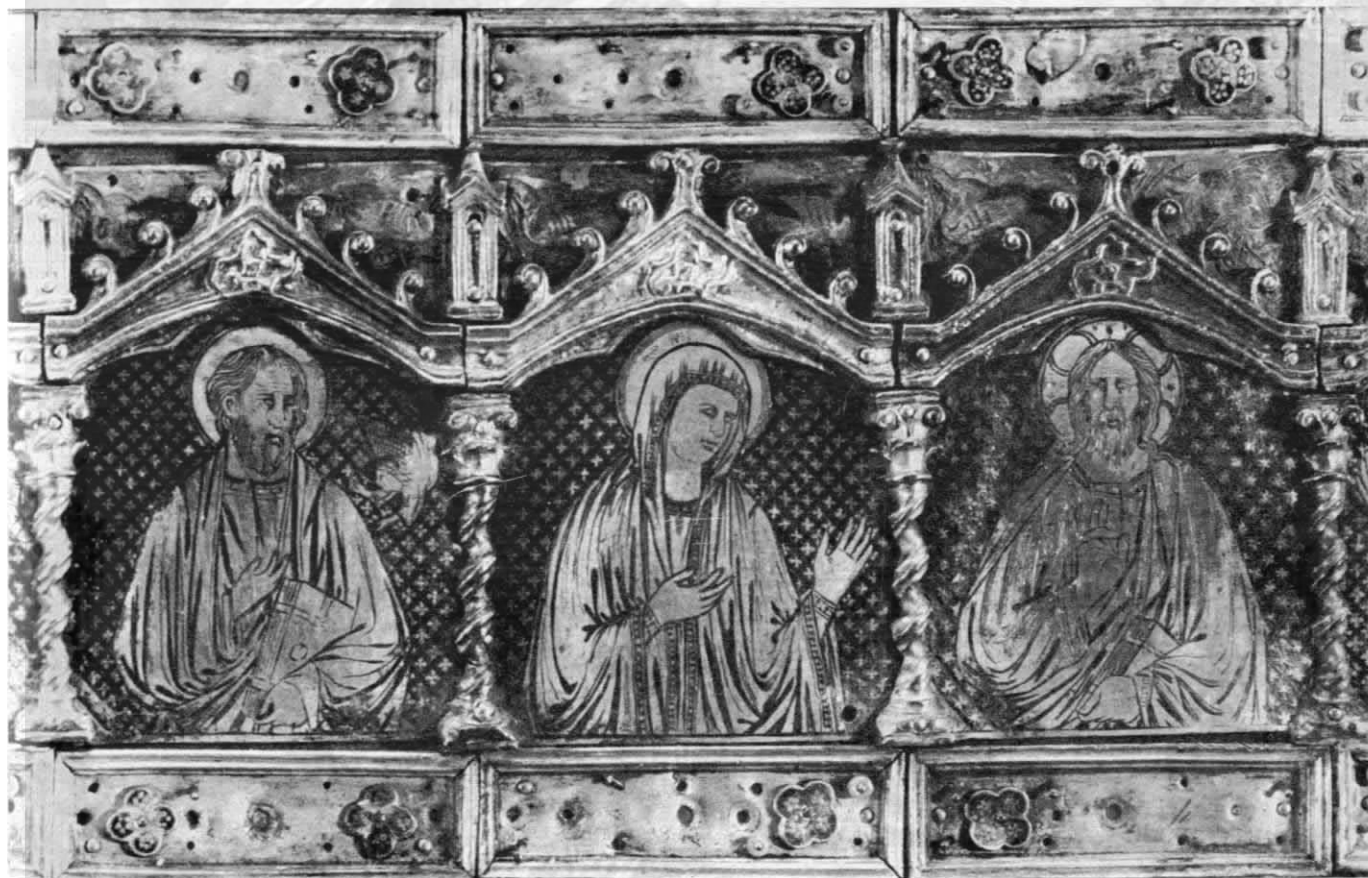
SULLO SMALTO FIORENTINO DI PRIMO TRECENTO

L'incontro pisano del maggio 1983 e gli atti di questo, pubblicati negli *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* del 1984,¹⁾ rappresentano — dopo il Seminario di taglio più vastamente "europeo" organizzato dal British Museum nel 1980²⁾ e l'istituzione stessa a Pisa, nel 1982, di un Centro di documentazione e ricerca sugli smalti traslucidi italiani — i passi più compiuti dell'emergere dello studio degli smalti trecenteschi italiani da uno stadio di sperimentazione, di singole letture o utilizzazioni, ad uno stadio maturo di più vasta ricostruzione storica, tecnica, filologica dell'intero fenomeno produttivo.

Se è vero che la ricerca dovrà necessariamente calare più spesso di quanto ancora non faccia in profondità, e cioè passare dai panorami e dalle presentazioni di nuovo materiale allo studio analitico dei sistemi di produzione, delle caratteristiche corporative ed economiche dei produttori, del consumo sociale infine del prodotto stesso —

e non a caso l'ancor più recente Convegno martiniano di Siena³⁾ ha potuto dimostrare quanto una riflessione del genere, e proprio nel campo dell'oreficeria, sia destinata a evidenziare una delle chiavi di volta nell'interpretazione dell'intero fenomeno artistico nell'Italia del Due e Trecento — è pur vero che questi studi e questi convegni recenti hanno segnalato il dato altamente positivo di un estendersi "geografico" della ricerca stessa verso tutti i principali territori di produzione orafa dell'Italia di allora.

Alla concentrazione di energie nei confronti dello smalto senese — vero monopolizzatore da sempre delle attenzioni critiche e di recente protagonista di nuovi contributi della Cioni Liserani, della Flores d'Arcais, della Ericani, della Taburet, della Damiani, della Hueck, della Cinelli, del Ciatti, del Santi, miei stessi e di altri ancora⁴⁾ — si può comunque opporre così, oggi come oggi, almeno



I - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO
ANDREA PUCCI SARDI: FREGIO SMALTATO CON CRISTO, LA VERGINE E SANTI (PARTICOLARE)



2 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI
GIOTTO: MADONNA D'OGNISSANTI (PARTICOLARE)

un'apertura verso le altre realtà toscane, o dell'Italia settentrionale e di quella centro-meridionale.⁵⁾ Per limitarsi — in questa occasione — alla Toscana, vera culla dell'arte orafa e smaltatoria due-trecentesca italiana, bisognerà dire che, al di fuori di Siena e del Senese, un'idea più chiara e distinta comincia ad aversi, grazie agli studi della Gauthier, della Gai e della Calderoni Masetti,⁶⁾ pure per interi capitoli della vicenda pisana e pistoiese, mentre segnali — sebbene ancora incerti — di interesse e sommovimento si avvertono anche per ciò che riguarda l'area aretina.⁷⁾

Per assurdo che possa sembrare il capitolo rimasto a tutt'oggi più misterioso è quello degli esordi dello smalto e dell'oreficeria trecentesca a Firenze, certo non l'ultimo tra i centri toscani in fatto di vivacità del mercato artistico e di fertilità d'esperienze e di incroci culturali.

Al convegno pisano, tuttavia, il Guidotti ha già recato un contributo di documenti — per altro tutti di data piuttosto avanzata — ed ancora nuovi studi si preannunciano dello stesso Guidotti, di carattere più panoramico e complessivo, e della Taburet su Andrea Arditi;⁸⁾ mi pare dunque cosa utile e opportuna dare il mio contributo per colmare — assieme alle ricerche che sono certo presto appariranno — questa singolare lacuna col far luce sul momento realmente iniziale, proto-trecentesco, dell'arte dello smalto a Firenze.

Prima del capitolo conosciuto — sebbene si possa dire più noto che non realmente conosciuto ed indagato a fondo — dell'attività di Andrea Arditi, firmatario di un calice già in collezione Spitzer e — nel 1331 — del busto reliquario di San Zanobi per la Cattedrale fiorentina, si può dire che dell'oreficeria e dello smalto a Firenze si abbia una qualche, se pur minima, menzione per la sola esistenza del fregio lavorato da Andrea Pucci Sardi per l'altare del Battistero di San Giovanni (figg. 1, 3, 5 e 6).⁹⁾

È realmente questo fregio in rame dorato, decorato sotto le cuspidi di una lunga galleria — alta solo 15 centimetri, ma per una lunghezza di 235 — di ben trentaquattro placche con busti di santi, della Vergine e del Cristo, sballottato più volte fra diverse chiese e istituzioni ospedaliere fiorentine ma oggi stabilmente conservato al Bargello,¹⁰⁾ rappresenta l'unico fascio di luce sul panorama orafa-smaltatorio di primo Trecento a Firenze; in definitiva la sola chiave di volta utilizzabile per la ricostruzione di quel panorama stesso.

È infatti firmato sulle due placche estreme: ANDREAS PUCCI SARDI DE EMPOLI AURIFEX / FECIT HOC OPUS IN CIVITATIS FLORENTIE. Ed inoltre ne è felicemente documentato l'acquisto, al 1313, da parte dell'Arte di Calimala per l'altare suddetto del Battistero, del quale l'Arte curava l'arredo e la decorazione: "Comperisi un fregio per l'altare di S. Gio. Ba.a da Andrea Pucci orefice per f(lorini) 40".¹¹⁾

Acquistato nel 1313 e quindi prevedibilmente commissionato ed eseguito negli anni immediatamente precedenti, fra primo e secondo decennio del secolo, questo singolare oggetto — unico esempio sopravvissuto integro di una tipologia e di una struttura modulare testimoniata forse in frammenti dalle placche della "Cintola" pisana o da quelle di Cleveland da me recentemente pubblicate¹²⁾ — pone spontaneamente il problema del rapporto tecnologico con le oreficerie coeve smaltate con tecnica analoga e prodotte a Siena, delle quali esiste — oramai — ampia e fondata testimonianza.¹³⁾

Rispetto alle consorelle senesi lavorate con lo stesso procedimento tecnico — e cioè con la variante toscana dello *champlevé*, a figure risparmiate in rame dorato su un fondo di smalto scuro — le placche di Andrea Pucci Sardi presentano una certa elementarità di incisione — tratti rettilinei piuttosto rozzaamente eseguiti e, in genere, omogenei nelle dimensioni e nella profondità, non particolarmente efficaci nel definire il movimento e la qualità della materia raffigurata — ed una deprimente essenzialità nella gamma cromatica, costituita in pratica da un blu oltremare molto alterabile e comunque di non grande purezza e qualità e da un rosso scarlatto aranciato.¹⁴⁾

Il fondo, ancor più che nelle placche senesi, è cosparso da stelline o quadrifogli realizzati in rame risparmiato e dorato; ma questi, lungi dallo spiccare solitari a decoro del fondo scuro, lo coprono totalmente con un'insistenza ossessiva e "sistematica" che arieggia negli effetti a uno sfondo di tessuto operato tirato e teso alle spalle di ogni singola figura nella sua nicchia.

Già questo rapporto col fondo, dal quale la figura emerge spiccata con vigorosa energia e con robusto — per quanto sommario — senso plastico, stondata a campana e fasciata — accompagnata — dai mantelli pesanti a pieghe fitte e caduche, introduce il problema evidente del rapporto con le esperienze figurative "maggiori", e in particolare con i prodotti di Giotto e della sua cerchia fra il 1300 e il 1310.

L'isolata individualità — in ogni placca un vero e proprio nocciolo plastico — e il gravame fisico dei busti



3 - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO
ANDREA PUCCI SARDI: FREGIO SMALTATO CON CRISTO, LA VERGINE E SANTI (PARTICOLARE)



4 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI
GIOTTO: MADONNA COL BAMBINO E SANTI (POLITTICO DI BADIA)

all'interno della galleria cuspidata e lobata rammentano invincibilmente, ad esempio, i risultati di Giotto e bottega nel polittico fiorentino di Badia, ora agli Uffizi (fig. 4), un prodotto derivato e spiccato da esperienze assiate ad una data verso il 1300 che nella Firenze di quegli anni doveva produrre grande impressione per novità, diversità ed essenzialità.

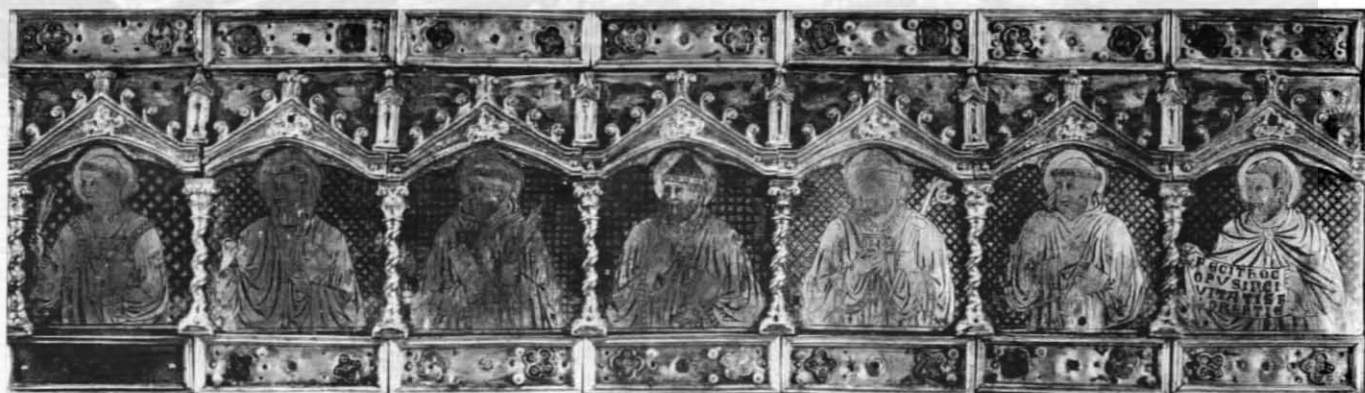
Anche ad altri prodotti derivati dal polittico di Badia le placche di Andrea Pucci Sardi s'appartentano; per esempio alle opere del cosiddetto Maestro di Vicchio a Rimaggio ed ancora ed insieme a quelle — ben più nobili, anche se non assimilabili al nome di Giotto stesso — del Maestro della Madonna di Oxford; un caso quest'ultimo di notevole livello nel contesto fiorentino-assiate tra primo e secondo decennio, che corre in parallelo cogli esiti di maestri attivi nella cappella di San Nicola e della Maddalena nella grande Basilica francescana fino al punto — a parer mio — da potersi identificare con una delle mani degli aiuti di Giotto nella seconda e più tarda fra queste cappelle.¹⁵⁾

Ma dallo spirito e dal carattere del Maestro di Oxford il nostro orafo era diviso per assoluta incompatibilità di vedute nell'interpretazione di Giotto e di quel suo particolare momento primotrecentesco pregno di suggestioni — per dirla col Volpe — "gotiche"; ché se — dei due — il pittore punta su una sottolineatura o ancor meglio su una forzatura delle implicazioni dinamiche, emotive e persino lineari del linguaggio giottesco, ponendosi all'origine di una linea culturale da alcuni definita

"di fronda" che nei decenni appena successivi avrebbe visto emergere dal proprio seno persone quali Lippo di Benivieni, il Maestro di Figline, o Buffalmacco ed altri ancora,¹⁶⁾ l'orafo — più fedele alla linea "classica" dell'evoluzione giottesca post-assiate — fa piuttosto sua la tendenza larga, dispiegata e monumentale del Giotto padovano, includendo all'interno dei propri modelli specifici la colossale 'Madonna' d'Ognissanti (fig. 2).¹⁷⁾

In questa chiave mi pare pienamente comprensibile che le parti più evolute e "moderne" del fregio del Battistero costeggino — con Giotto — i risultati del maestro principale della cappella di San Nicola ad Assisi, mentre le più tradizionali e "fiorentine" leghino intimamente colle opere del Maestro della Santa Cecilia e del primo Pacino di Buonaguida.¹⁸⁾ Tali caratteri e preferenze registra anche l'unico altro smalto che mi pare accostabile all'attività di Andrea Pucci Sardi: un santo abate o vescovo in trono che benedice una piccola folla di frati in ginocchio, appartenente alle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 7).¹⁹⁾

La grande massa quasi frontale del santo, arrampicato su un trono estremamente semplificato, ricorda molto — infatti — la discussa pala fiorentina della chiesa dei Santi Simone e Giuda, datata 1307, e — fra gli smalti del Bargello — brani come quello del 'San Matteo', o del 'San Pietro' o dei 'Dottori' mitrati, rispettivamente quartultimo verso destra e quintultimo verso sinistra (figg. 5 e 6).²⁰⁾ La tecnica, però, pur presentando



5 e 6 - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO
ANDREA PUCCI SARDI: FREGIO SMALTATO CON CRISTO, LA VERGINE E SANTI (PARTICOLARI)

le stesse caratteristiche generali di manifattura e di adozione di materiali (lo smalto del fondo rimane, ad esempio ugualmente granuloso e scadente) è in questo caso alquanto più scaltrita, capace di adoperare un segno graffiato, mosso e spesso raddensato in vaste macchie poi riempite di smalto scuro, così da suggerire meglio gli effetti di ombra e le qualità fisiche e dinamiche delle stoffe e dei panneggi; e si tratta evidentemente di un'esperienza mutuata dagli *champlevés* risparmiati senesi di quegli anni — ad esempio le placche giovanili di Tondino di Guerrino o le altre circolari dei Musei Vaticani —,²¹⁾ derivazione o suggestione che farebbe forse pensare, per quest'opera, ad una data appena più protratta rispetto al fregio del Battistero.

Stessa collocazione tra primo e secondo decennio del secolo necessita pure un altro oggetto da restituire al *milieu* orafa fiorentino di inizio Trecento, ma di diversa mano e di ben altro livello. Si tratta di una notevole navicella per incenso conservata al Museo di Cluny, a Parigi — dove mi capitò anni fa di riconoscerla come cosa appunto fiorentina di inconsueto e raro livello — composta da un corto piede lobato sul quale si innesta il corpo a carena, arricchito superiormente da due placche ogivate di copertura corredate da piccole maniglie di forma mostruosa — a mezzo tra un cane e un drago —, smaltate nel mezzo con un 'Angelo annunziante' e un' 'Annunziata' entro complesse e diversificate lobaure (fig. 8).²²⁾

Ci si potrebbe soffermare sul carattere di nuovo prettamente giottesco della raffigurazione, nonché sull'omogeneità di riferimenti culturali tra questi smalti e quelli di Andrea Pucci Sardi, accomunati dal privilegiare — nella ricerca giottesca — la linea "ponderale" del Maestro della Santa Cecilia (fig. 9) e di Pacino di Buonaguida; è al primo infatti che nuovamente si approssima la 'Vergine annunziata', ed è al secondo — piuttosto — che arieggia invece l' 'Angelo' con la mano levata e l'altra saldamente



7 - VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM
ANDREA PUCCI SARDI: PLACCA SMALTATA
CON SANTO VESCOVO O ABATE BENEDICENTE

stretta attorno al ramo fiorito, sebbene non si debba trascurare che il risultato complessivo finisce anche per richiamare — meglio di qualsiasi altra 'Annunciazione' giottesca di quegli anni — l'affresco col medesimo soggetto dipinto dal Maestro di San Nicola ad Assisi.²³⁾



8 - PARIGI, MUSÉE DE CLUNY - IGNOTO SMALTISTA FIORENTINO DEL PRIMO SECOLO XIV:
NAVICELLA SMALTATA CON L'ANNUNCIAZIONE



9 - FIRENZE, CHIESA DI SANTA MARGHERITA A MONTICI
MAESTRO DELLA SANTA CECILIA: MAESTÀ (PARTICOLARE)

Ma ciò che più ancora interessa sottolineare è il fatto che ci si trova qui di fronte ad un'altra personalità totalmente autonoma e persino di più notevole respiro tecnico e culturale rispetto a quella dell'unico orafo finora noto per quegli anni. Il discorso plastico, basato su modelli monumentali analoghi, si estrinseca in una resa attenta e raffinata dei trapassi chiaroscurali; e se il taglio stereometrico non può che dirsi scultoreo, il concetto informatore è decisamente analogo invece ai procedimenti del disegno e della pittura, basato su di un sistema "incisorio" di moltiplicazione e di rarefazione dei tratti scuri estremamente duttile ed efficace a rendere il modellato e persino la cromia pur nella semplificazione polarizzata di smalto e rame dorato tipica dello *champlevé* risparmiato.

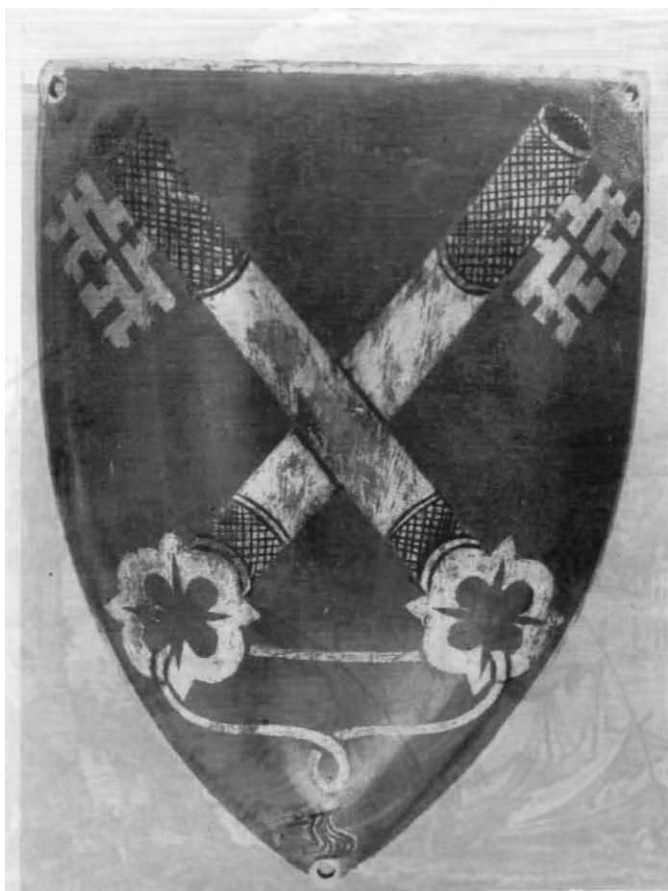
Si ha anzi l'impressione che l'orafo abbia voluto attribuire all'incisione quasi un valore autonomo, indipendente dalla smaltatura. I tratti sono infatti incisi talvolta con tale minuzia e fittezza — per esempio sul braccio benedicente e sul mantello dell'angelo — che è difficile pensarli predisposti per ricevere efficacemente lo smalto scuro; piuttosto le placche parrebbero la realizzazione singolare di una tecnica mista tra incisione-scavo — e cioè tra *champlevé* — ed incisione diretta su lastre di metallo a doratura, sistema quest'ultimo fra l'altro ben documen-

tato in anni prossimi a quelli che ci interessano e in prodotti del tutto analoghi.²⁴⁾

Nel contempo però anche la qualità degli smalti opachi, pur sempre elementare, sembra raffinarsi, e si può dunque ben parlare — a proposito di quest'opera ancor più che per il fregio dell'altare di San Giovanni — di una complessiva crescita e maturazione, se non addirittura di un decollo, del prodotto fiorentino in rame già a partire dal secondo decennio del secolo.

Anzi a vagliare il materiale giunto sino a noi, si può aggiungere che furono proprio i venti-trent'anni successivi il momento decisamente più fertile per lo sviluppo produttivo e commerciale di queste tecniche orafe a Firenze. Nonostante la presumibile concorrenza dei prodotti senesi — ormai di livello realmente "diverso" e incrociati il più delle volte da un numero impressionante di placchette traslucide —, concorrenza che ci è documentata dalle citazioni antiche di suppellettili anche firmate (e da orafi del nome di Guidino di Guido)²⁵⁾ commissionate dalle più importanti istituzioni religiose fiorentine, pure lo smalto indigeno dovè riuscire a conquistarsi in città un mercato solido e continuativo, costituito da quella massa di commissioni modeste che oggi spesso trascuriamo ma che a quel tempo certo rappresentarono il tessuto connettivo dell'arte smaltatoria, nonché la sua dimensione quotidiana, giornaliera. Si tratta di fermagli, scudetti, ornamenti, pendagli, turiboli, navicelle ed altre piccole suppellettili religiose in cui lo smalto ha spesso un ruolo piuttosto modesto, qualche volta anche di croci processionali di non grandissimo impegno; il tutto caratterizzato da una schematizzazione del disegno e della gamma cromatica tanto forte da ingenerare talvolta confusione con gli analoghi prodotti franco-limosini di epoca coeva. È il caso ad esempio di un'altra navetta da incenso conservata all'Ermitage di Leningrado e lì creduta cosa francese, in realtà palesemente frutto di un'officina fiorentina non distante da quella da cui uscì l'esemplare del Museo di Cluny, sebbene più modesta nella fattura e soprattutto meno impegnata nel confronto con il prototipo monumentale.²⁶⁾ O sarebbe forse anche il caso di una serie di piccoli fermagli e scudetti come quelli per messaggeri del Museum of Fine Arts di Boston, dei nn. 764 e 765 del Museo del Bargello a Firenze (figg. 10 e 11) e del n. 6286 del Museo del Louvre a Parigi, se non fosse per gli emblemi tipicamente fiorentini che essi recano incisi e smaltati, quali il caratteristico giglio del Comune e l'agnello nimbato col vessillo, i gigli e i lambelli dell'Arte della Lana.²⁷⁾

Tuttavia il problema della localizzazione geografica non esaurisce i quesiti posti da questi piccoli e rari smalti aniconici, primo fra tutti quello della cronologia; lasciato giudiziosamente aperto dalla Gauthier, non ci sarebbe da avventurarsi su questo terreno se non fosse che almeno uno di essi — quello con le chiavi incrociate del Bargello — manifesta buone analogie tecniche e "stilistiche" (se così si può dire) con i prodotti più antichi e più alti dell'officina fiorentina, nel genere della navetta del Museo di Cluny. Al Victoria and Albert Museum di Londra una spilla crociata con su smaltati la mitra vescovile e lo stemma familiare di Angelo Acciajuoli (fig. 12), consueta nella cromia e nella fattura elementare ed eseguita — mi pare — con certezza a Firenze al momento in cui il prelado ne rilevava la diocesi e cioè nel 1342,²⁸⁾ sembra fornire in proposito, se non proprio un'argine cronologico, almeno utili coordinate documentarie per una produzione che solo l'ipotesi critica può ora come ora attribuire — al di



10



11

10 - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO - IGNOTO SMALTISTA FIORENTINO DEL PRIMO SECOLO XIV: SCUDETTO DA MESSAGGERO SMALTATO CON CHIAVI INCROCIATE

11 - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO - IGNOTO SMALTISTA FIORENTINO DEL PRIMO SECOLO XIV: SCUDETTO DA MESSAGGERO SMALTATO CON L'AGNUS DEI

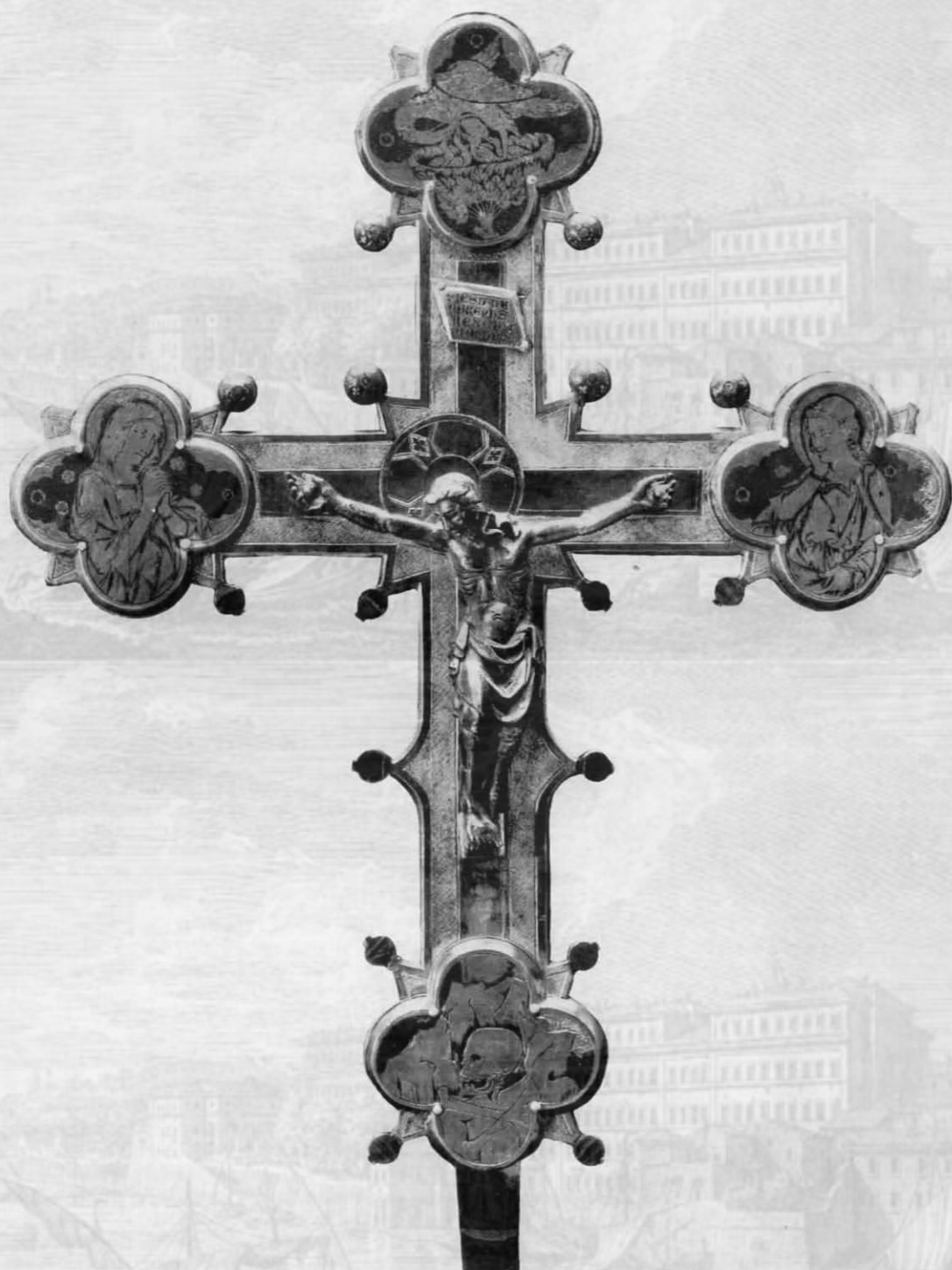
12 - LONDRA, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM - IGNOTO SMALTISTA FIORENTINO DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XIV: SPILLA SMALTATA CON LO STEMMA DI ANGELO ACCIAJUOLI

là delle persistenze tecnologiche — alla prima metà del Trecento.

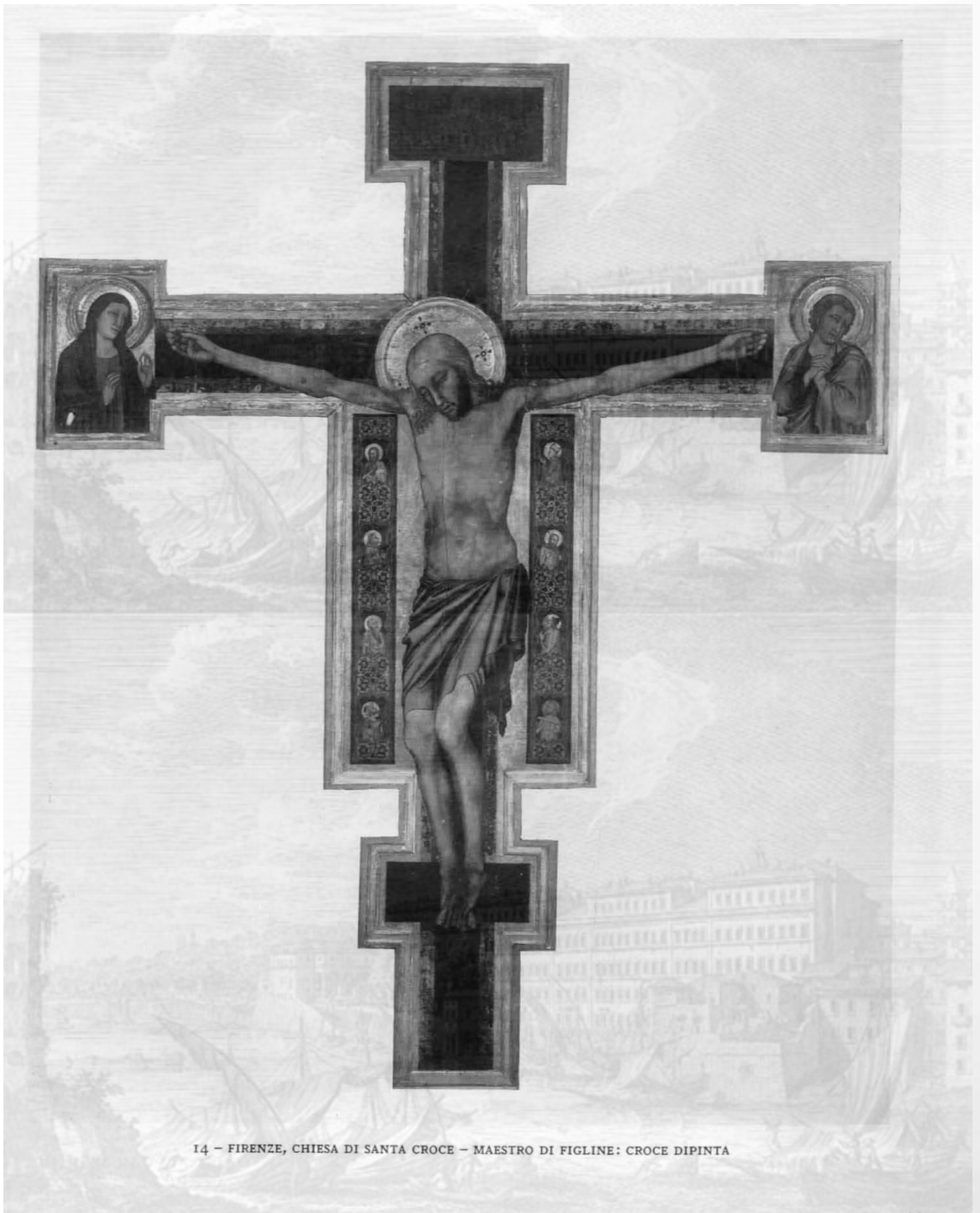
Nel corso degli anni venti e trenta di quel secolo il rapporto di stimolo e di guida, di prototipo, che una breve schiera di pittori dell'area giottesca aveva instaurato già dall'origine con i produttori di smalti "risparmiati" si va raddensando attorno alle figure di Lippo di Benivieni e, soprattutto, del Maestro di Figline. Di quest'ultimo, in particolare, oltre alla presumibile propensione per le specialità dell'artigianato artistico, doveva attrarre gli orafi — e in particolar modo gli smaltatori, alle prese con un supporto metallico da incidere e scavare con i forti segni dello *champlevé* — l'energia drammatica e l'espressività immediata e ferina, in sostanza quel mosso e potente filtro "gotico" posto sul cammino della tradizione giot-



12



13 - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO
IGNOTO ORAFO E SMALTISTA FIORENTINO DEL PRIMO SECOLO XIV: CROCE ASTILE CON PLACCHE SMALTATE



14 - FIRENZE, CHIESA DI SANTA CROCE - MAESTRO DI FIGLINE: CROCE DIPINTA



15 - DETROIT, INSTITUTE OF ARTS - IGNOTO ORAFO
E SMALTISTA FIORENTINO DEL PRIMO SECOLO XIV:
CROCE IN LAMINA CON PLACCHE SMALTATE

tesca.²⁹⁾ La bella croce Carrand n. 686 del Museo fiorentino del Bargello (figg. 13, 16 e 17), ad esempio, presenta evidenti derivazioni dalle sue opere "pubbliche" di età matura, e principalmente — com'è ovvio — dal 'Crocifisso' della Basilica di Santa Croce (fig. 14), un'opera che situandosi in sequenza con altre eseguite per lo stesso complesso (affresatura della Cappella Tosinghi Spinelli — vetrate della Cappella Bardi — presumibile polittico della Cappella Giugni) trova piena ragione nel contesto dell'intervento "onnicomprendente" condotto per la chiesa francescana da Giotto e compagni durante gli anni venti, e forse non lungi dalla data di partenza del capobottega per Napoli;³⁰⁾ di certo non molto più in là nel corso degli anni trenta, considerata la tradizionale forma fiorentina ancora usata per gli incroci e i tabelloni — tutti rettilinei —, forma che sarà innovata in città dal Maestro delle Vele con il 'Crocifisso' di Ognissanti probabilmente al tempo del ritorno di tutta la bottega a Firenze, nel 1333-34.³¹⁾

Si guardino — nella croce Carrand — i dolenti dei laterali, e si confrontino con le immagini severe e un po' bolse di Andrea Pucci Sardi o anche del maestro della navetta del Museo di Cluny; un clima nuovo, di devozione più intensa e partecipe, ne informa i movimenti e ne stravolge l'espressione, approssimando così per la

prima volta sensibilmente l'esperienza degli smaltatori fiorentini a quella dei loro colleghi senesi della generazione post-guccesca, come Guidino di Guido, Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi o il maestro delle placchette vaticane.³²⁾

La croce in questione sarà dunque — piuttosto che della fine del Quattrocento³³⁾ — della metà circa del Trecento; e di questa data sarà anche la simile croce in lamina, assai deteriorata, che si conserva nell'Institute of Arts di Detroit col numero d'accessione 22300 (fig. 15), le cui placchette residue, una 'Vergine', e un 'San Giovanni', mostrano analoghe cadenze espressive "filo-senesi", ancora una volta sensibili alle accelerazioni gotiche del Maestro di Figline (figg. 18 e 19).³⁴⁾

Ben presto i contatti e i confronti con l'oreficeria senese doverono portare anche a Firenze i germi del fascino dello smalto traslucido, e, ad una data come il 1335 — i primi esperimenti datati di Andrea Arditi sono del 1331-32 —, tutta questa massa di prodotti in smalto opaco su rame, nonostante il rapporto fervido istituito con la pittura su tavola e su muro, dovè sembrare terribilmente invecchiata e soprattutto terribilmente povera a paragone.

Le linee di tendenza caratterizzanti, tuttavia, mentre la produzione tradizionalmente ed esclusivamente in rame si ritirava verso gli spazi e i mercati più modesti della provincia e della committenza "popolare", rimasero al momento non dico immutate ma piuttosto costanti. Certo, negli smalti del busto di San Zanobi, ciò che colpisce maggiormente è l'adeguamento servile ai modelli senesi, probabilmente indispensabile a chi volesse accostarsi con immediato successo ad una tecnica del tutto nuova e priva di tradizione locale; ma — sono convinto — se si cerca con più attenzione e più largo sguardo si troverà che nel contesto fiorentino il parallelismo con le esperienze figurative della pittura monumentale gottesca (e in seguito masiana e gaddesca) dovè rimanere dato di fatto ineliminabile e caratteristico.

Caso limite di questa fedeltà e prossimità di esperienze nel momento delicato della sperimentazione di nuove tecniche sotto la spinta rivoluzionante del nuovo traslucido senese, e allo stesso tempo raro segnale alternativo di una conquista più autonoma ed originale della stessa tecnica del traslucido, è il fermaglio lobato con le 'Stimate di San Francesco' del Metropolitan Museum di New York (fig. 20).³⁵⁾ Di rame, dorato e inciso secondo le regole tradizionali dello *champlevé* risparmiato fiorentino, ed arricchito di smalti opachi blu e rossi nelle parti marginali esso presenta inaspettatamente in contemporanea — si tratta a mia conoscenza di un caso unico ed isolato — parti smaltate a traslucido in blu, rosso-viola, verde e marrone su porzioni di metallo precedentemente modellate in bassorilievo secondo le regole del *basse taille*.³⁶⁾

Al risultato tecnico — interessante e bizzarro ma non esaltante nella riuscita — si accompagna di fatto pure in questo caso un'alta coscienza dei raggiungimenti della pittura gottesca. Osservando l'impaginazione spaziale delle rocce scheggiate, la forza di sintesi dell'incisione e il potere emozionale, comunicativo, dell'immagine si potrebbe dire con le parole di Carmen Gómez-Moreno: "In all, the scene is conceived as a painting, not as an enamel. Perhaps the artist was accustomed to one medium and was experimenting with a new one. Or perhaps he was a metal and enamel worker who had the talent and the ambition to become a painter".³⁷⁾ O, ancor meglio, si potrebbe precisare — sull'onda delle osservazioni già fatte sulle analogie tra la cultura del Maestro di Figline



16 - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO
IGNOTO ORAFO E SMALTISTA FIORENTINO
DEL PRIMO SECOLO XIV: CROCE ASTILE CON PLACCHE SMALTATE
(PARTICOLARE CON LA MADONNA)



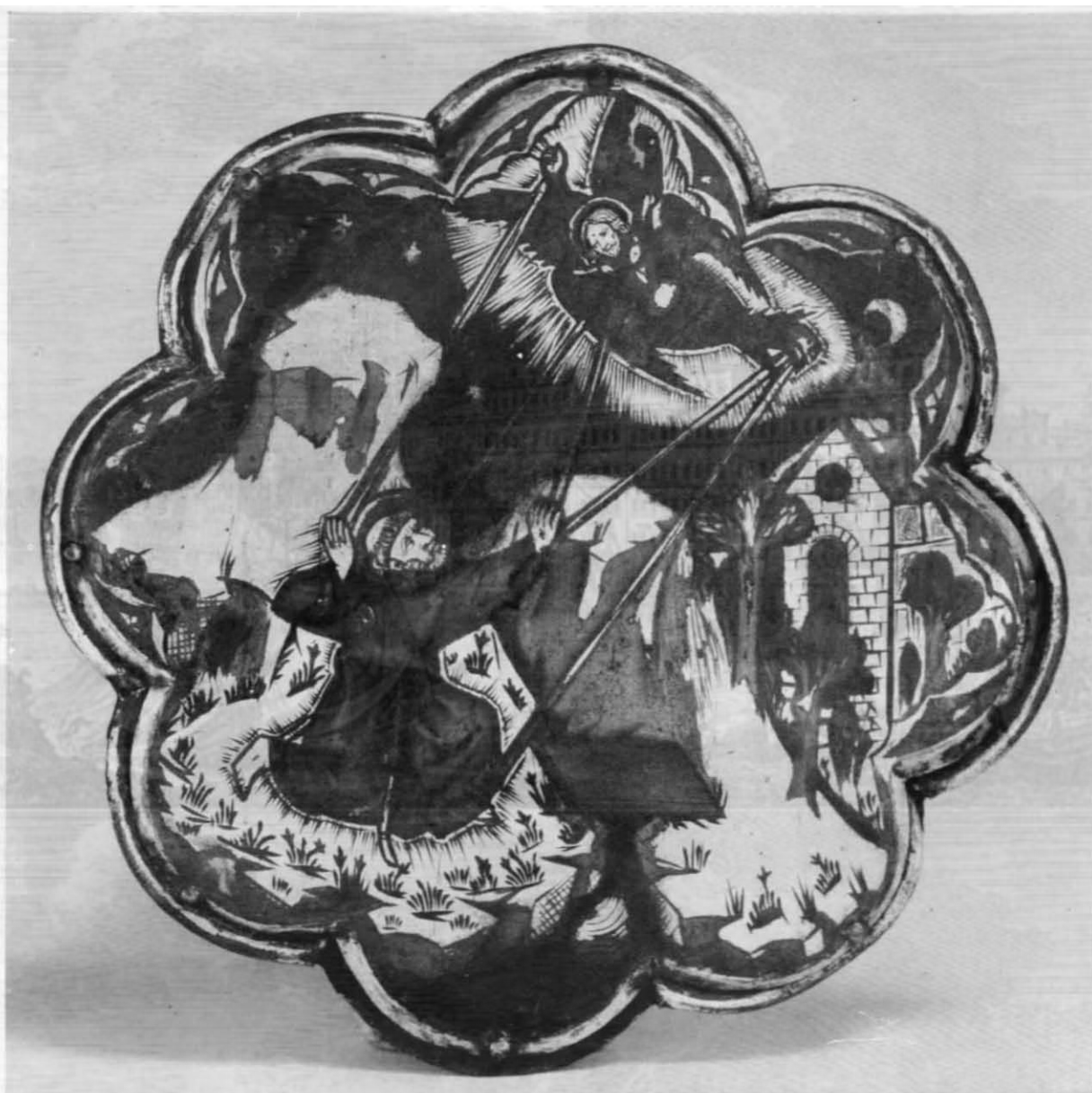
17 - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO
IGNOTO ORAFO E SMALTISTA FIORENTINO
DEL PRIMO SECOLO XIV: CROCE ASTILE CON PLACCHE SMALTATE
(PARTICOLARE CON SAN GIOVANNI)



18 - FIRENZE, CHIESA DI SANTA CROCE
MAESTRO DI FIGLINE: CROCE DIPINTA (PARTICOLARE)



19 - FIRENZE, SANTA CROCE
MAESTRO DI FIGLINE: CROCE DIPINTA (PARTICOLARE)



20 - NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART
IGNOTO SMALTISTA FIORENTINO DEL PRIMO SECOLO XIV;
FERMAGLIO SMALTATO CON LE STIMMATE DI SAN FRANCESCO

e certo smalto senese di "prima epoca" (e si pensi, ad esempio, quanto poté influire su ciò la presenza ad Assisi del calice di Guccio per Niccolò IV) — che, nell'elaborazione del modello iconografico giottesco-assisiense, lo spirito "gotico" e drammatico che ben si avverte in questa placca e che la informa fu lo stesso, ed in questo caso si vorrebbe quasi dire "esattamente lo stesso", di quello dell'anonimo maestro della 'Pietà' Fogg e del brutale 'San Francesco' di Rocca Sant'Angelo.³⁸⁾

Se il caso di questo fermaglio americano si pone a monte di tutti gli altri esempi a traslucido fiorentini per precocità di sperimentazione tecnica (siamo forse non lungi dal 1320-25) e per organicità e coerenza di visione

culturale, — in parallelo alla prima attività in Santa Croce dell'anonimo pittore — con occhi non diversi e con non dissimile attenzione ai frequenti rimandi col contesto monumentale si dovrà esaminare ancora il caso del busto di San Giovanni Gualberto a Passignano ed affrontare l'analisi di quello sconosciuto ed eccezionale monumento dell'oreficeria fiorentina che è la grande croce-reliquiario n. 17.190. 855a del Metropolitan Museum di New York (figg. 21 e 22).³⁹⁾

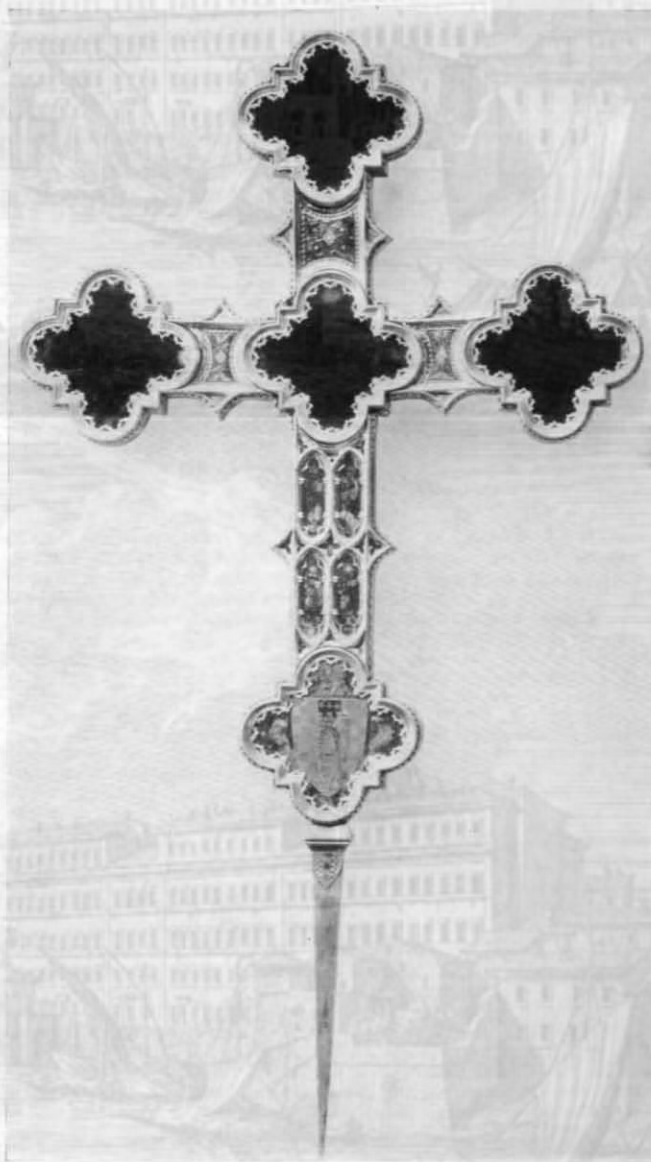
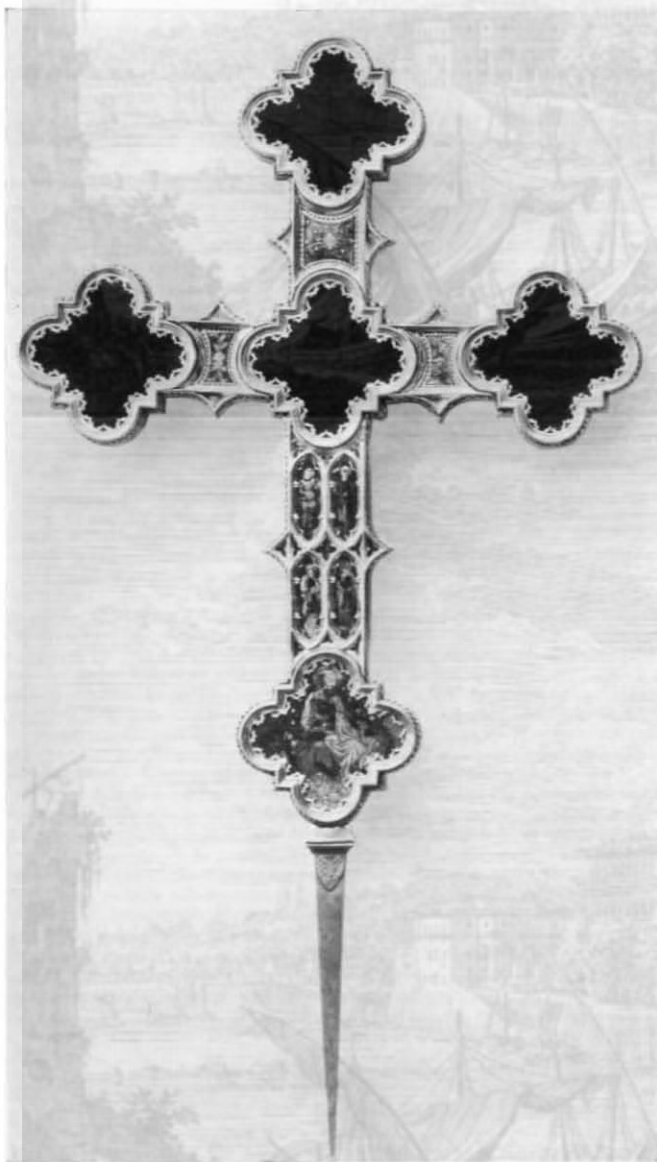
Afflitta purtroppo da un grave processo di deterioramento dello smalto, cui da anni il Laboratorio di restauro del Metropolitan Museum sta cercando di ovviare, la croce — opera del tutto inusuale e per questo forse

creduta cosa del XV secolo — mi sembra si situi anch'essa in questo momento di iniziale sperimentazione dello smalto traslucido fiorentino, ancora sorretto e affiancato da tecniche di incisione e di smalto opaco. Fra le cornici vuote, in alto e da entrambi i lati, sono delle decorazioni vegetali assai ben eseguite e rese con presentazione simmetrica; più in basso, sul braccio lungo della croce, due coppie di santi in piedi per ogni lato, resi quasi irriconoscibili dallo stato di alterazione e scagliatura dello smalto: un 'San Michele', forse un 'San Pietro', un 'Evangelista', dei 'santi domenicani'; ancora più in basso, infine, sulle due grandi placche terminali, da un lato un 'Apostolo' in cattedra che sembra di dover identificare con 'San Paolo' e dall'altro uno stemma scaccato d'oro e di rosso al palo d'azzurro caricato da una porta capo di

Francia, stemma che è ripetuto altre due volte in piccolo alla sommità del puntale della croce stessa e che è identificabile con quello della nobile famiglia fiorentina dei Portigiani, abitante del quartiere di Santa Croce e ricca nel primo Trecento di esponenti di rilievo.⁴⁰⁾

Forma e carattere di singolare equilibrio e proporzione non bastano a far credere la croce cosa del Rinascimento maturo; ⁴¹⁾ l'esemplare di Vannuccio di Viva ad Orte, ad esempio, che è del 1352, presenta elementi non dissimili di pausata "larghezza" smaltatoria.

Il problema della datazione del pezzo, già introdotto da questo raffronto, può trovare la traccia di una soluzione nel reperimento del referente culturale pertinente, a nudo specie nella grande figura del 'San Paolo'; si tratta nuovamente della maniera ruvida ed espressiva dell'anonomo



21 e 22 - NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART
IGNOTO SMALTISTA FIORENTINO DEL PRIMO SECOLO XIV:
CROCE-RELIQUIARIO CON PLACCHE SMALTATE (RECTO E VERSO)

Maestro di Figline, ed in questo caso specificamente del suo esito estremo nei santi del polittico Giugni ricostruito dal Volpe, per me databile già agli anni trenta.⁴²⁾ Se si confrontano col santo in trono smaltato nella grande placca quadriloba il 'San Giacomo', il 'santo vescovo' o il 'San Paolo' pertinenti a quel complesso, ed oggi tutti in collezione privata, si vedrà che, ad una data oscillante fra gli anni trenta e i quaranta, a Firenze l'arte dell'oreficeria e dello smalto poteva dare — dietro lo stimolo della concorrenza extra-comunale e sotto la guida di persone artistiche anche in questo caso sorprese a "pescar nelle stesse acque" di Simone Martini e a mimare il ruolo catalizzante e sperimentale svolto da questi nel settore delle tecniche e delle arti "minori" — risultati in traslucido di grandissimo valore.

Centrata, grazie alle firme e alla documentazione, la figura precoce e certa di Andrea Arditi starà al prosieguo della ricerca di volerci rivelare la dimensione quantitativa e di mercato che questo fenomeno raggiunse, nonché la consistenza storica e anagrafica degli orafi che di questo furono i protagonisti.

1) *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. 533-769.

2) *Gothic Enamelling Symposium*, London, British Museum, 12-15 novembre 1980, colloquio senza atti a stampa; recensione di riepilogo di M. M. GAUTHIER, *Émaux Gothiques*, in *Revue de l'art*, 1981, 51, pp. 31-41. Alla stessa studiosa si doveva, precedentemente a queste date, il panorama più vasto ed esauriente dell'esperienza italiana nell'ambito dello smalto europeo del Medioevo (*Émaux du Moyen Age occidental*, Fribourg 1972).

3) *Convegno di studi su Simone Martini*, Siena, Palazzo Pubblico, 27-29 marzo 1985. Questo aspetto emerse con forza nella circostanza sia nelle relazioni di Luciano Bellosi e di Alessandro Conti e Vincenzo Gheroldi sia, ancor più, nel dibattito e nella relazione conclusiva di Ferdinando Bologna.

4) D. CINELLI, M. CIATTI, E. CIONI LISERANI, B. SANTI, G. DAMIANI, I. HUECK, in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra, Siena, 24 luglio-30 ottobre 1982, Firenze 1982, schede nn. 21, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 67, 68, 70, 71; D. CINELLI, M. CIATTI, E. TABURET, B. SANTI, E. CIONI LISERANI, G. DAMIANI, M. C. LEONELLI, in *L'art gothique siennois*, catalogo della mostra, Avignon, 26 giugno-2 ottobre 1983, Firenze 1983, schede nn. 18, 21, 22, 23, 46, 47, 48, 49, 51, 100, 101, 102.

P. LEONE DE CASTRIS, *Trasformazione e continuità nel passaggio dello smalto senese da champlevé a traslucido*, in *Annali ...*, cit., 1984, pp. 533-556; E. CIONI LISERANI, *Una croce con smalti senesi nel British Museum*, *ibidem*, pp. 557-568; F. D'ARCAIS, *Alcune precisazioni sulla croce senese della sacrestia della Cattedrale di Padova*, *ibidem*, pp. 569-572; G. ERICANI, *Una croce-reliquiario senese del Trecento a Porto Legnago nel veronese*, *ibidem*, pp. 573-580.

5) Nello stesso volume degli *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* vedi, ad esempio, l'intervento di S. ROMANO, *La scuola di Sulmona fra Tre e Quattrocento e gli inizi di Nicola da Guardiagrele*, pp. 715-732, che fa seguito — per il settore trecentesco abruzzese — in specie agli studi del Lipinsky; e per l'Italia settentrionale quello di G. MARIANI CANOVA, *Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, pp. 733-755.

6) Cfr. nello stesso volume l'intervento di A. R. CALDERONI MASETTI, *Smalti traslucidi nella Toscana occidentale*, pp. 603-619, con il corredo di rimandi bibliografici agli studi della Gauthier, del Raghianti, del Marchini, del Toesca e dello Steingraber, nonché della studiosa stessa; ancora inediti alcuni studi in proposito della Gai già citati dalla Gauthier. A saggio già ultimato, vengo a conoscenza che da questi studi è ora derivato il libro: L. GAI, *L'altare argenteo di San Jacopo nel Duomo di Pistoia*, Torino 1984, che faccio appena in tempo ad aggiungere alla lista dei titoli-base recenti.

7) B. BINI, *Sono senesi gli smalti del busto reliquiario di San Donato ad Arezzo*, in *Antichità Viva*, 1979, 1, pp. 40-51; D. GALOPPI NAPPINI, *Nuovi contributi allo studio dell'oreficeria aretina trecentesca*, in *Annali ...*, cit., 1984, pp. 581-601.

8) Cfr. nello stesso volume degli *Annali pisani* A. GUIDOTTI, *Gli smalti in documenti fiorentini fra XIV e XV secolo*, pp. 621-688, dove si preannuncia uno studio più complessivo dello stesso autore sugli smalti fiorentini del Trecento e Quattrocento.

È stato annunciato dalla dott.ssa Taburet — ma a quanto mi risulta non ancora pubblicato — un intervento specifico sulla figura di Andrea Arditi.

9) D. M. MANNI, *Osservazioni sopra i sigilli antichi*, XIII, Firenze 1733, pp. 112 e 113; *Erudizione e Belle Arti*, 1897, p. 196; G. MILANESI, *Note*, in G. VASARI, *Le Vite*, ed. Firenze 1906, I, p. 488, nota 1; G. POGGI, *L'antico altare del Battistero Fiorentino*, in *Rivista d'Arte*, 1910, pp. 79 e 80; U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig 1933, p. 440; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 901 e 902; *L'Italia splendida, pronkjewel der Italiaanse sierkunst*, catalogo della mostra, Den Haag 1956, n. 22, pl. 3; IDEM, *Capolavori di oreficeria italiana*, Milano 1956, nota 19, fig. 1; IDEM, *Il Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Bargello)*, Roma 1964, p. 30; *L'Europe Gothique XII-XIV siècles*, catalogo della mostra, Paris 1968, n. 462, p. 296; GAUTHIER, *Émaux ...*, cit., 1972, n. 178, pp. 226 e 392.

10) Dal Battistero trasferito nel 1731 al lebbrosario di Sant'Eusebio e di qui all'Ospedale di Santa Maria Nuova, poi in deposito agli Uffizi e al Museo di San Marco e in fine definitivamente al Museo Nazionale del Bargello.

11) Firenze, Archivio di Stato, Spoglio Strozzi dell'Archivio dell'Arte dei Mercanti, vol. I, c. 149, Ex libro officialium artis Calismale 1313-20.

12) P. TOESCA, *Oreficerie della scuola di Nicola Pisano*, in *Arti figurative*, 1946, pp. 34-36; LEONE DE CASTRIS, *Trasformazione...*, cit., pp. 537 e 538, tav. XV.

13) Oltre ai testi citati a nota 4 vedi, essenzialmente, E. CIONI LISERANI, *Alcune ipotesi per Guccio di Mannaia*, in *Prospettiva*, 1979, 17, pp. 47-58 e P. LEONE DE CASTRIS, *Tondino di Guerrino e Andrea Guardati orafi e smaltisti a Siena (1308-1338)*, in *Prospettiva*, 1980, 21, pp. 24-44, con la bibliografia precedente.

14) A Siena, diversamente, vengono usate varie tonalità di blu, spesso molto scuro, e di rosso, nonché il bianco, il verde e l'azzurro-celeste; cfr. in sintesi i testi alle note 4 e 13.

15) Su questo nodo di problemi cfr. in sintesi C. VOLPE, *Un momento di Giotto e il Maestro di Vicchio di Rimaggio*, in *Paragone* 1963, 157, pp. 3-14; G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, 2ª ed. Milano 1974, pp. 64, 83-94; IDEM, *Le cappelle di San Nicola e di S. Maria Maddalena nella Chiesa inferiore di San Francesco*, in AA.VV., *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Roma 1969, pp. 93-127; F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Torino 1969, pp. 30-37, 76-77, 103-105. Sulla cronologia della Cappella di San Nicola le opinioni tendono a concentrarsi attorno agli anni 1300-1307; su quella della Cappella della Maddalena alle ipotesi del Previtali (1308-1309) si oppongono quelle del Bologna (1315-1317). In realtà — considerata la situazione "mediana" di quegli affreschi tra la Cappella dell'Arena e i murali Peruzzi, eseguiti probabilmente verso il 1317, e preso comunque atto del ritrovamento di un documento comprovante la presenza di Giotto in area assiate attorno al 1308-1309 (V. MARTINELLI, *Un documento per Giotto ad Assisi*, in *Storia dell'Arte*, 1973, 19, pp. 193-208) — non è da escludere per quest'ultima una datazione intermedia a cavallo tra i due decenni. Per l'analogia tra la 'Madonna' di Oxford — attribuita dal Volpe e da altri a Giotto, e dal Bologna al Maestro di San Nicola — ed alcuni degli affreschi della Cappella della Maddalena vedi in specie il particolare illustrato da PREVITALI, *Giotto...*, cit., 1967, fig. 298; questo nesso dovrà inoltre forzatamente richiamare il problema — che se non è di identità è certamente di stretta analogia — dell'autore di altri affreschi nel sottarco della stessa cappella e del polittico fiorentino di Santa Reparata.

Di grande importanza, a questo proposito, mi sembra anche la coincidenza che nel 1313 — lo stesso anno della messa in opera del fregio di Andrea Pucci Sardi — Lippo di Benivieni eseguisse "figuras et picturas tabernaculi" per lo stesso altare del Battistero; cfr. POGGI, *L'antico altare...*, cit., p. 80.

16) Per questo concetto vedi ad esempio gli interventi del Volpe e del Previtali citati alla nota precedente e in quelle successive, e quelli del Bellosi, in specie *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino 1974, *passim*.

17) Cfr. PREVITALI, *Giotto...*, cit., 1974, pp. 83 e 334, tavv. LXVI e LXVII. La datazione più probabile sembra essere quella subito di seguito agli affreschi padovani e cioè verso il 1306-1307.

18) Vedi L. MARCUCCI, *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma 1965, pp. 14-25.

19) Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 9027: fermaglio da piviale di forma polilobata in rame inciso, smaltato e dorato.

20) Cfr. PREVITALI, *Giotto...*, cit., 1974, pp. 322 e 323, con la vasta bibliografia precedente.

- 21) Cfr. la nota 13.
- 22) Parigi, Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, inv. CL. 8670: navetta in rame sbalzato, inciso, smaltato e dorato; cm 19 × 8 × 11. Piede "a calice" quadrilobato; smalti opachi blu e rosso. Proviene dalla collezione Germeau (n. cat. 64), dalla quale fu acquistata nel 1868.
- 23) Cfr. PREVITALI, *Giotto...*, cit., 1974, pp. 113-115, figg. 177 e 178.
- 24) Ad esempio - per un caso anche tipologicamente e cronologicamente analogo - vedi la navicella della chiesa di San Bartolomeo a Castelnuovo Tancredi, ora nel Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia a Buonconvento (cfr. CIATTI, in *Il Gotico...*, cit., pp. 99-101 con la bibliografia precedente). Qui - a parte la diversa estrazione culturale manifesta nelle due figure dell'Annunciazione, vicine, oltre e più che alle cose di Pietro Lorenzetti, a quelle di Ugolino di Nerio - i solchi poco profondi dell'incisione e soprattutto la mancanza di scavo nel fondo indicano che le placche non erano attrezzate a ricevere smalti opachi - come s'è detto - ma piuttosto a rimanere di semplice rame inciso e dorato secondo una prassi molto consueta, ad esempio, in territorio aretino nel corso del Trecento.
- 25) I. MACHETTI, *Orafi senesi*, in *La Diana*, 1929, p. 16, nota 29.
- 26) Leningrado, Ermitage: navicella con piede tozzo e circolare in rame inciso, smaltato e dorato, "Francia, XIV secolo". Le due portelle superiori, ogivali, smaltate a *champlevé* (figure risparmiate) in blu e rosso opachi con l'Annunziata e l'Angelo Annunciatore.
- 27) Cfr. *Bulletin of Boston Museum of Fine Arts*, LV, 1957, pp. 301-302 (numero monografico in onore di G. Swarzenski), p. 86; GAUTHIER, *Émaux...*, cit., 1972, nn. 182 e 183, pp. 229 e 393, con la restante bibliografia.
- 28) Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 8991-1863: spilla-pendaglio a croce in rame inciso, dorato e smaltato con le armi degli Acciajuoli e la mitra vescovile; smalti opachi blu e rosso. Su Angelo Acciajuoli, già vescovo dell'Aquila nel 1328 per poi divenire di Firenze (1342), vescovo infine di Montecassino nel 1355 e cancelliere di Luigi di Taranto a Napoli, morto nel 1357, cfr. in sintesi A. D'ADDARIO, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960, pp. 75 e 76, con bibliografia.
- 29) Su questo pittore, a parte gli iniziali saggi "di scoperta" di R. OFFNER, *The Master of the Fogg Pietà*, in *Art in America*, 1926, pp. 160-176, e di A. GRAZIANI, *Affreschi del Maestro di Figline*, in *Proporzioni*, I, 1943, pp. 66-79, risultano essenziali e riassuntivi i recenti contributi di C. VOLPE, *Ristudiando il Maestro di Figline*, in *Paragone*, 1973, 277, pp. 3-33, e del catalogo della mostra, *Un pittore del Trecento. Il Maestro di Figline*, Firenze 1980. Già nel mio saggio del 1980 su *Tondino di Guerrino...*, cit., pp. 25 e 42, nota 15, avevo indicato i singolari contatti e parallelismi espressivi tra le prime opere dell'anonimo pittore e la tradizione smaltatoria guccesca; che questa indicazione debba essere spinta più a fondo mi viene suggerito - oltre che, primariamente, dall'analisi delle componenti figurative degli smalti fiorentini - dal curioso particolare della foglia dello scollo prediletto dal Maestro di Figline, dichiaratamente a "piede di calice" (cfr. GRAZIANI, *Affreschi...*, cit., p. 74), già utilizzato anche come motivo-guida in pianta nel trono della prima "Maestà" a fresco di Assisi, vera e propria chiave per una prima lettura dei troni marmorei di Giotto nella "Visione di San Francesco" della Basilica Superiore, poi riutilizzati con più fedeltà nella pala di Valdarno (cfr. F. BOLOGNA, *Vetrata del "Maestro di Figline"*, in *Bollettino d'Arte*, 1956, pp. 198 e 199).
- Se a queste indicazioni tipologiche e culturali di prossimità fra il bizzarro pittore e le esperienze d'arte "applicata" si aggiungono la sua tecnica avanzata nella doratura delle tavole - pionieristica nell'uso precoce della granatura ed eccentrica nell'uso del bolo armeno sotto gli scolli delle vesti (cfr. *Un pittore del Trecento...*, cit., pp. 47-51) - e la sua familiarità con l'arte della vetrata (cfr. BOLOGNA, *Vetrata...*, cit.), da una parte causa della sua equivoca identificazione con Giovanni di Bonino ma dall'altra fonte prima delle giuste ipotesi di contatti con Simone Martini al tempo di Assisi (cfr. A. CONTI, in *Un pittore del Trecento...*, cit., pp. 23-27, 43-46, con la bibliografia e la discussione del problema "vetrario"), si vedranno il ruolo e la figura del "Maestro di Figline" emergere dal contesto fiorentino con caratteristiche parallele e simili a quelle di Simone Martini a Siena; caratteristiche "sperimentali", vigorosamente propense ad un rapporto tra pittura e realtà fisica di continuo scambio, di continua illusione e vicendevole penetrazione. In questa pittura "sensoria", non solo dunque in mutui contatti tipologici e figurativi, sarà possibile vedere il Maestro di Figline e Simone Martini "pescare nelle stesse acque" (GRAZIANI, *Affreschi...*, cit., p. 68).
- 30) Per i lavori di decorazione del transetto di Santa Croce, principati a partire dalle cappelle dei Peruzzi e poi dei Velluti, e sulla cronologia del loro inizio, e cioè dei murali Peruzzi, seguono la

ricostruzione di Ferdinando Bologna (*Novità...*, cit., pp. 77-79), che mi pare la più attendibile. Per il "cantiere" di Santa Croce gestito imprenditorialmente da Giotto e compagni tra il 1317 e il 1341-42, con l'incrocio e l'alternanza - fra tavole, affreschi e vetrate - di Giotto stesso, di Bernardo Daddi, del Maestro di Figline, di Taddeo Gaddi e di Maso di Banco, cfr. BOLOGNA, *Novità...*, cit., pp. 94-96; A. CONTI, *Pittori in S. Croce: 1295-1341*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1972, pp. 250-265; VOLPE, *Ristudiando...*, cit., pp. 18-20; PREVITALI, *Giotto...*, cit., 1974, pp. 112 e 113.

Per la data del "Crocifisso" del Maestro di Figline, vincolato esclusivamente all'*ante-quem-non* del 1317 per la presenza fra i santi francescani di San Ludovico di Tolosa, canonizzato in quell'anno, il Volpe (*Ristudiando...*, cit., p. 13) propendeva per "poco dopo il 1317"; ma le date devono spostarsi in avanti se si ritiene che l'affrescatore della cappella Tosinchi Spinelli, primo e più antico intervento dell'omonimo pittore in Santa Croce, debba seguire la decorazione della Cappella Peruzzi e che questa si situi proprio verso il 1317.

La partenza di Giotto per Napoli, infine, data al novembre 1328; il primo documento angioino che lo riguarda, infatti, è dell'8 dicembre.

31) Sulla sagoma del crocifisso giottesco, in specie a Firenze, cfr., C. VOLPE, *Sulla croce di S. Felice in piazza e la cronologia dei crocifissi giotteschi*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale, Assisi-Padova-Firenze, 24 settembre - 1 ottobre 1967, Roma 1971, pp. 253-263. Sulla datazione del "Crocifisso" di Ognissanti agli anni trenta, di contro a quella proposta dal Volpe e dal Previtali (*Giotto...*, cit., p. 319) al terzo decennio, rimando al mio *Arte di corte nella Napoli angioina*, in corso di pubblicazione, cap. V.2 (ora a stampa, Firenze 1986). Prima di questa data si può dire col Volpe: "soltanto che in Firenze mancò per molti anni un modello giottesco [di Crocifisso], diverso dalla tavola di S. Maria Novella per i casi in cui il modulo è più arcaico, o appunto di S. Felice per gli altri casi".

32) Sulla croce Carrand n. 686 del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, in lastra di rame inciso e dorato, decorato sul verso con il "Crocifisso vivo" e i simboli degli "Evangelisti" semplicemente graffiati, e sul recto - attorno al "Cristo crocifisso" a tutto tondo in *applique* - da quattro placche smaltate a *champlevé* con smalti opachi (blu, rosso, verde) raffiguranti il pellicano che nutre i piccoli squarciandosi il petto, la "Madonna" e l'"Evangelista" dolenti e infine il "Calvario" col teschio d'Adamo, cfr. ROSSI, *Il Museo...*, cit., p. 28; GAUTHIER, *Émaux...*, cit., 1972, n. 181, p. 393.

Sugli smalti senesi da confrontare vedi i testi a nota 13. Importanti anche i contatti commerciali, i traffici, le compravendite, delle quali è un buon esempio il documento del 1324 in cui Andrea Riguardi e Tondino di Guerrino, senesi, vendono un calice al fiorentino Gilino di Geri (MACHETTI, *Orafi...*, cit., p. 99).

33) ROSSI, *Il Museo...*, cit., p. 28.

34) Detroit, Institute of Arts, inv. n. 29.300, City Appropriation Voucher 176, 1929-30: Italia (Firenze) secolo XIV, croce in lamina di rame sbalzata potenziata da bottoni parzialmente smaltati. Sul recto, ai lati del "Crocifisso", che è perduto, due placchette a quadrifoglio smaltate a *champlevé* in blu e rosso opachi con la "Madonna" e l'"Evangelista Giovanni" dolenti. Altezza massima, cm 33,8.

35) New York, Metropolitan Museum, inv. 1979.498.2, Gift of Georges and Edna Seligmann, in memory of his father, Simon Seligmann, the collector of Medieval art, and of his brother René: Italia (Toscana) I quarto del secolo XIV, fermaglio lobato in rame inciso e dorato, con le "Stimate di San Francesco". Diametro massimo cm 10,8. Smalti traslucidi: blu, verde, marrone, marrone rossiccio-violaceo. Smalti opachi: blu, rosso (molto alterati); il rosso vermiglio delle rocce e dei tronchi d'albero sembra piuttosto realizzato con l'asportazione parziale della doratura dal rame e con una successiva verniciatura. Cfr. *Medieval Art from Private Collections*, catalogo della mostra, New York 1968, n. 167; C. GOMEZ-MORENO, in *Notable Acquisitions 1979-1980*, *The Metropolitan Museum of Art*, New York 1980, pp. 23 e 24.

36) Felice a questo proposito il modellato plastico e risentito dei piegioni del saio del santo, non a caso - però - contornato prudentemente dall'orafa (o pittore?), inesperto di "smalto che scorre", con un solco inciso di commento e delimitazione tutt'attorno.

37) GOMEZ-MORENO, in *Notable...*, cit., p. 24.

38) Sulle possibilità di una familiarità del Maestro di Figline in persona con le tecniche "applicative" e sull'importanza della cultura guccesca ai fini della sua esperienza figurativa vedi la nota 30. Sul "San Francesco stigmatizzato" di Rocca Sant'Angelo cfr. *Un pittore del Trecento...*, cit., pp. 29 e 30, con la bibliografia precedente. Lo smalto tuttavia arieggia a realizzazioni più tarde e fiorentine come la pala di Figline e le cose per Santa Croce; anche in questo

caso tuttavia, come sempre quando si parla del Maestro di Figline, soggetto e committenza francescani.

39) New York, Metropolitan Museum, inv. 17.190.855a, Gift of J. Pierpont Morgan 1917: Italia, Firenze, secolo XV, croce in argento e argento dorato con placche smaltate a traslucido, cm 68,5 × 44,3. Smalti: blu, azzurro, verde, giallo, rosa, marrone, rosso opaco.

40) Devo alla gentilezza della dott.ssa Sframeli e del dott. Bruschi di Firenze la ricerca sui repertori fiorentini per l'identificazione dello stemma.

41) Si allude all'attribuzione corrente presso il Museo; vedi la nota 39. In realtà sia nei motivi prettamente orafi della croce, come il bordo dentellato continuo e l'incorniciatura ad archetti traforati,

sia nella tipologia degli smaltini aniconici ricorrono alcune costanti dello smalto e dell'oreficeria senese matura, tipici ad esempio della linea Ugolino di Vieri-Viva di Lando-Vannuccio di Viva ed inaugurati con tutta probabilità da quella personalità ancora tanto misteriosa che risponde al nome di Lando di Pietro, attivo fra l'altro anche a Firenze nel 1322; cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Une attribution à Lando di Pietro: le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse*, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1980, 2, pp. 71-76, e in particolare le figg. 1-3.

42) VOLPE, *Ristudiando...*, cit., pp. 16-22, figg. 3-12; *Un pittore del Trecento...*, cit., pp. 34-38, nn. 7-14, figg. 18-29, con la bibliografia e proposte di cronologia oscillanti tra la fine del terzo e il quarto decennio.

