

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI

Vetri dorati in Italia
settentrionale
Le origini e il Trecento

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté de Lettres
de l'Université de Lausanne

et au

Dipartimento di Studi Storici
de l'Università degli Studi di Torino

pour l'obtention du grade de

Docteur ès Lettres
Dottore di ricerca

par

Andrea Cravero

Directeur de thèse
Prof. Michele Tomasi

Co-directeur de thèse
Prof. Fabrizio Crivello

Jury

Prof. Saverio Lomartire
Prof. Pierre Alain Mariaux

LAUSANNE, TORINO
2020

Indice

Ringraziamenti	p. 1
Introduzione	p. 2
I. Fortuna e oblio dei vetri dorati	p. 11
1. Collezionisti nelle capitali europee e nella Germania guglielmina	p. 11
2. Gli Swarzenski e il secondo Novecento	p. 19
3. Le perdite e l'oblio	p. 21
II. Smalti, icone e reliquie	p. 24
1. Fenomenologia delle produzioni	p. 25
1.1 Le origini: problema gotico, soluzione bizantina	p. 25
1.2 La seconda fase dei vetri duecenteschi: il lento fluire della tradizione	p. 30
1.3 La tradizione toscana a Padova	p. 33
1.4 I vetri trecenteschi veneziani e lombardi	p. 36
2. Gli artefici	p. 38
3. Occasioni decorative e lacune lessicali	p. 41
4. Monaci, sovrani e signori	p. 43
5. Il corpo del santo e il suo culto civico	p. 50
III. Materiali e botteghe	p. 55
1. Il valore della tecnica	p. 55
2. Una tecnica più fortunata	p. 60
3. La bottega di un orafo	p. 64
Conclusioni	p. 69
Schede	
1. Viterbo (?), San Francesco alla Rocca, tomba di Clemente IV	p. 72
2. Già Eltville am Rhein, collezione Sierstorpff	p. 77
3. Monte Athos, Monastero di San Paolo, biblioteca, inv. 10	p. 82
4. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 779-1891; British Museum, inv. 1860.0928.29/30	p. 87

5. Zagabria, Hrvatski povijesni muzej, inv. HPM-PMH 1458/1463	p. 92
6. Bruxelles, Musée d'Art & Histoire, inv. 3255	p. 96
7. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1973.683/689	p. 102
8. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 102-1882	p. 109
9. Torino, Museo Civico d'Arte Antica, inv. V.O. 159-3030	p. 113
10. Baltimora, Walters Art Museum, inv. 37.1686	p. 117
11. Parigi, Musée national du Moyen Âge, inv. Cl. 13093	p. 125
12. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1974.481/482	p. 129
13. Pavia, Musei civici, Pinacoteca Malaspina, inv. a.m. 66	p. 131
14. Como, San Fedele, arca del santo	p. 134
15. Londra, National Gallery of Art, NG701	p. 141
16. Atene, Museo Benaki, inv. 2972	p. 150
Appendice	p. 158
Bibliografia	p. 162
Résumé	p. 205
Illustrazioni	p. 208

Ringraziamenti

La tesi di dottorato che si presenta nasce alla fine del 2015 a Torino, dove hanno luogo le prime ricerche sui vetri dorati. L'interesse per questa tecnica risale però a due anni prima, quando tra gli oggetti che giunsero sulle rive del Po in occasione della mostra *L'Ermitage di Basilewsky*, due vetri tardoantichi mi portarono ad avvicinarmi per la prima volta alla bibliografia sugli esemplari del Museo Civico d'Arte Antica.

Non avrei potuto realizzare questo lavoro senza il sostegno economico della Fondation Zerilli-Marimò e della Fondation pour des bourses d'études italo-suisse, che ringrazio per prime. Sono ugualmente riconoscente, per la loro costante disponibilità a discutere dei temi della ricerca, per gli aiuti e le riletture a Laura Acosta Jacob, Diane Antille, Alessia Boschis, Damien Cerutti, Giampaolo Distefano, Cyprien Fuchs, Silvia Gianolio, Elodie Leschot, Matko Marušić, Anna Murgia, Luca Palozzi, Francesca Pistone, Natalie Roman, Valentina Senno, Francesca Soffientino, Federica Vermot e Laura Zamparo. Alessia Marzo e Margherita Orsero sono due colleghe eccezionali e le ringrazio molto per questo. Margherita e Valentina mi hanno poi guidato con personalità fino alla consegna, che senza il loro generoso aiuto non sarebbe di certo stata possibile.

Tengo inoltre a ringraziare Chiara Croci, Ivan Foletti e Irene Quadri, per la gentile accoglienza a Losanna e i ripetuti aiuti, e i conservatori dei musei che custodiscono i vetri dorati, che mi hanno agevolato nello studio dei pezzi: Laura Aldovini, Terry Bloxham, Marietta Cambareri, Caroline Campbell, Simonetta Castronovo, Kirstin Kennedy, Pietro Mitta, Bruno Overlaet, Snježana Pavičić e Naomi Speakman. Negli anni ho ricevuto incoraggiamenti e preziosi consigli da Michela Agazzi, Giulia Ammannati, Michele Bacci, Nicholas Bock, Silvia Ciappi, Marco Collareta, Andrea De Marchi, Dora Liscia Bemporad, Ana Marinković, Serena Romano, Marco Rossi e Giordana Trovabene. Maurizio Aceto, Angelo Agostino e Gaia Fenoglio mi hanno introdotto con entusiasmo nel promettente mondo dell'archeometria: a tutti loro va la mia sincera gratitudine.

Saverio Lomartire e Pierre Alain Mariaux, membri della commissione di dottorato, mi hanno fornito molti consigli utili per migliorare il lavoro e sono loro molto grato per questo. Ho contratto un grande debito di riconoscenza, infine, nei confronti dei direttori della tesi di dottorato, Fabrizio Crivello e Michele Tomasi, che con grande impegno creano le migliori condizioni per la crescita intellettuale e personale degli studenti.

Introduzione

La seconda metà del XIII secolo fu un periodo di grandi innovazioni nel campo della tecnologia vetraria. In Europa, seguendo una secolare tradizione orientale, si iniziarono a decorare con lo smalto preziosi vasi e bicchieri da tavola¹. Gli smalti *cloisonnés* conobbero un considerevole *revival* quando, nell'ultimo quarto del secolo, i cosiddetti smalti *de plique*, realizzati su oro con vetri traslucidi, arricchirono di motivi geometrici e fogliati abiti civili ed ecclesiastici, gioielli e manufatti di oreficeria religiosa². Gli orafi senesi riuscirono ad abbassare il punto di fusione degli smalti, permettendo la loro applicazione a manufatti in argento, creando smalti traslucidi su bassorilievo, destinati a una grande fortuna anche Oltralpe fino al primo Quattrocento³. D'altra parte, su scala monumentale, nel regno di Francia e alla corte imperiale di Federico II (1194-1250), in Italia meridionale, si era avviata fin dal primo Duecento, con importanti conseguenze nella seconda metà del secolo, la sperimentazione di brillanti inserti vitrei sul fondo di altari, amboni e pulpiti scolpiti, promuovendo le ricerche che combinavano il vetro e i metalli preziosi⁴. Nei decenni che seguirono la quarta crociata, conclusasi con il sacco di Costantinopoli nel 1204, l'obiettivo era probabilmente di emulare le luccicanti pareti marmoree ammirate nei luoghi di culto e nei palazzi bizantini, come i fregi della cappella della Vergine di Pharos, costruita nella parte meridionale del Gran Palazzo dell'antica capitale⁵.

Le pagine che seguono sono dedicate all'applicazione in scala ridotta, in questo magmatico scenario duecentesco e nel secolo che segue, delle tecniche che si possono riunire sotto l'etichetta di vetro dorato. Si limita l'ambito geografico della ricerca a un'area che corrisponde all'attuale Italia settentrionale. Di conseguenza il gruppo di opere che si presentano è ridotto e chiaramente diviso in due sottoinsiemi, uno prevalentemente duecentesco e l'altro trecentesco. Si tratta di reliquiari, altri manufatti sacri e placchette giunte fino a oggi senza l'oggetto che in origine dovevano decorare. I procedimenti che le fonti medievali tramandano si fondano sull'applicazione al retro del vetro di figure ritagliate nella lamina d'oro, graffiate con una punta affinché il disegno appaia in contrasto con il metallo (per questo le placchette si indicano spesso come vetri dorati e graffiti). Nei secoli alla tecnica si è tuttavia ricorso anche per la realizzazione di motivi ornamentali, semplici o più elaborati, come forse testimoniava il soffitto della per-

¹ RODRIGUES, LAGABRIELLE 2017, p. 124.

² DISTEFANO 2019.

³ CALLORI DI VIGNALE, SANTAMARIA 2014.

⁴ LAGABRIELLE 2017a.

⁵ KLEIN 2006.

duta camera «da li spegi» del castello visconteo di Pavia⁶. L'effetto di splendore delle grandi superfici doveva scaturire anche dalle piccole placche del gruppo qui considerato, seppure in proporzioni ridotte, assicurato dalla trasparenza del vetro e dalla capacità riflettente del metallo.

Il limite inferiore di questo studio è individuato dalla comparsa dei vetri dorati nell'ambito geografico prescelto, mentre quello superiore richiede una breve spiegazione, dal momento che la produzione trecentesca non sembra a prima vista conoscere alcuna soluzione di continuità a cavallo del passante tardogotico. Sebbene fin dall'Ottocento gli storici dell'arte riconoscano negli ultimi due decenni del Trecento e nel primo terzo del secolo successivo una fase relativamente omogenea e distinta, il cosiddetto gotico internazionale, vetri dorati continueranno a essere realizzati in questo periodo, a decorazione delle medesime tipologie di manufatti e con le caratteristiche tecniche comuni nel Trecento.

Gli anni Settanta costituiscono tuttavia un crinale per le vicende biografiche di diversi pittori, la cui opera è fondamentale per la corretta contestualizzazione dei manufatti qui considerati. Non si conosce l'esatta data della morte del padovano Guariento di Arpo, nato forse intorno al 1300, ma sicuramente dovette avvenire prima del 22 settembre 1370⁷. A quest'epoca, sono infatti i suoi eredi a condurre un contenzioso con il governo veneziano, relativo ai fondi ricevuti dal pittore per il pagamento di due dipendenti che lo avevano aiutato durante il lavoro del Paradiso affrescato in Palazzo Ducale a Venezia. Nell'agosto dello stesso anno, moriva a Roma il giurista Tebaldo Cortellieri, membro della corte di Francesco il Vecchio da Carrara (1325-1393), signore di Padova: per decorare la cappella dove fu sepolto, nella chiesa degli Eremitani e di giuspatronato della sua famiglia, fu chiamato Giusto de' Menabuoi, che quindi abbandonò Milano, dove era divenuto celebre, e diede avvio all'ultima parte della sua carriera, come pittore ufficiale dei cararesi (era nato a Firenze probabilmente nel terzo decennio del secolo e sarebbe mancato probabilmente nel 1390)⁸. Probabilmente intorno al 1371, anno al quale si data la deco-

⁶ Alcuni ambasciatori fiorentini descrissero il soffitto, ammirato nel 1462, come una «volta di legno con quadri d'ariento et d'oro et smalti»: la decorazione, perduta con la distruzione dell'intero torrione durante il sacco del 1527, è discussa in DE MARCHI 1992, pp. 16-18, nota 47, p. 52. Come documenta la testimonianza di Stefano Breventano, si trattava di vetri «tutti variati di colore, come si veggono essere quelli delle vetrate delle chiese, et ciascuno di detti quadretti di vetro haveva figurate dentro la somiglianza d'homo, o di qualche animale, o d'una pianta o fiore, fatta d'oro» (BREVENTANO 1570, nota 44, p. 8r).

⁷ BUSSAGLI 2003, pp. 326, 329. La data di nascita, accolta dagli studi, si basa sull'ipotetico computo a ritroso a partire dal 1338, anno in cui il pittore è chiamato «magister» nel primo documento che lo riguarda.

⁸ GUARNIERI 2016, pp. 297-299.

razione della tomba Dotti nella medesima chiesa, il veronese Altichiero (documentato tra 1369 e 1384, morto entro il 1393) dovette ricevere i primi prestigiosi incarichi a Padova, forse chiamato da Francesco il Vecchio per la decorazione del suo nuovo palazzo⁹. Qui, secondo le fonti, Altichiero avrebbe dipinto una sala degli Uomini illustri o degli Imperatori romani e il suo successo in città ne avrebbe fatto uno dei maggiori artisti del Trecento. Oltre i primi anni Settanta, infine, non si hanno più notizie di Lorenzo Veneziano, documentato tra il 1356 e il 1372¹⁰.

A questi dati biografici si aggiunga il fatto che i vetri dorati settentrionali databili all'ultimo quarto del Trecento e avvicinabili allo stile di celebri pittori si conservano in numero decisamente inferiore rispetto ai decenni che precedono. L'impressione è che la produzione di questi manufatti divenga via via più diffusa e corsiva e che vada incontro a una progressiva ma radicale svalutazione.

Le opere analizzate nelle schede, posizionate in ordine cronologico al fondo di queste pagine, sono le seguenti: le due placche, note solamente da fotografie in bianco e nero, trovate a fine Ottocento nel corredo funebre di papa Clemente IV (ultimo decennio del XII secolo-1268), la cui tomba si trova nella basilica di San Francesco a Viterbo (cat. 1); i quattro vetri già nella collezione Sierstorpff, a Eltville am Rhein (Assia, Germania), probabilmente distrutti durante il secondo conflitto mondiale (cat. 2); l'icona con Grande Deesis del monastero di San Paolo sul Monte Athos (cat. 3); il ciborio del Victoria & Albert Museum e le due placchette verosimilmente appartenute al manufatto (Londra, British Museum; cat. 4); i sei vetri dello Hrvatski povijesni muzej di Zagabria (cat. 5); il reliquiario a tabella del Musée du Cinquantenaire di Bruxelles (cat. 6); sette vetri del Museum of Fine Arts di Boston (cat. 7); la tavola con Crocifissione, Incoronazione di Maria, profeti e pellicano che nutre i piccoli, del Victoria & Albert Museum (cat. 8); il dittico con san Giorgio e Madonna allattante conservato al Museo Civico d'Arte Antica di Torino (cat. 9); l'anta di dittico reliquiario conservata alla Walters Art Museum di Baltimore e attribuita a Tomaso da Modena (cat. 10); la tavoletta con la Madonna col Bambino e la Vergine con l'unicorno del Musée national du Moyen Âge di Parigi (cat. 11); due vetri con i santi Luca e Giovanni Battista del Museum of Fine Arts di Boston (cat. 12); il reliquiario di santa Margherita della Pinacoteca Malaspina (cat. 13); l'unica applicazione monumentale della tecnica dei vetri dorati che ancora si conservi, l'arca di San Fedele a Como (cat. 14); il trittico di Giusto de Menabuoi della National Gallery di Londra (cat. 15); infine, l'icona con Madonna della tenerezza del Museo Benaki di Atene (cat. 16). Una spilla del Luton Museum (Bedfordshi-

⁹ FLORES D'ARCAIS 1991.

¹⁰ GUARNIERI 2006, p. 14.

re), probabilmente in origine decorata con lamine metalliche, non è al momento reperibile e solo future ricerche potranno permetterne uno studio diretto.

È utile soffermarsi fin da subito su alcune precisazioni lessicali dal momento che esistono vari modi di indicare le placche qui considerate. Un'espressione molto diffusa in tutta Europa è vetri *églomisé*¹¹. Non furono il talento di pittore e acquafortista, né la fama di esperto d'arte a forgiare la secolare fortuna del parigino Jean Baptiste Glomy (1711-1786), da cui la parola deriva, ma il nuovo modo di inquadrare i disegni che vendeva ai suoi illustri clienti collezionisti d'arte¹². Innanzitutto a Parigi, con *églomisé* o *glomisé* si indicò l'opera incollata su cartoncino grigio o blu e inquadrata da strisce nere tracciate con la china, accompagnate talvolta da un filo di bianco, sempre da una striscia di carta dorata¹³. Il termine subì uno slittamento semantico notevole quando forse un archeologo parigino di nome Carrand iniziò negli anni Venti dell'Ottocento a usarlo per indicare i vetri dorati medievali¹⁴. Anche i cosiddetti fondi d'oro tardoromani, fondi di bicchieri e vasi con immagini dorate, che venivano murati sul fronte delle tombe nelle catacombe romane, vennero inclusi nel campo degli *églomisé*, senza però gettare ombra sulle più antiche e popolari espressioni «vetri a oro» o «vetri dorati», che rimasero comunemente usate anche nella traduzione francese, inglese e tedesca¹⁵. Emanuele D'Azeglio (1816-1890), avviato a una brillante carriera diplomatica a Londra, conosceva la definizione ma ne ignorava l'origine e le preferiva, come si vedrà nelle pagine seguenti, quella di «vetri artistici dipinti»: l'acquisto di un esemplare veneziano in un negozio di anticaglie a Milano inaugurava la sua collezione che sarebbe diventata in un decennio una delle più rilevanti per questa tipologia di oggetti¹⁶.

¹¹ Le bibliografie inglese e francese escludono dal campo dei significati di questa parola le placche di vetro che hanno esclusivamente la funzione di proteggere la decorazione, senza costituire il supporto primario (LAGABRIELLE 2011; STRATFORD 2009). Gli studi svizzeri e tedeschi riconducono il termine alle opere che prevedono che la pittura, con colori opachi oppure trasparenti, sia eseguita direttamente sul vetro, alla superficie del quale si incollano solo successivamente una lamina metallica: in questo caso, il riferimento è quindi valso esclusivamente per vetri post-medievali (JOLIDON, RYSER 2006, p. 34; BRETZ, HAGNAU, HAHN, RANZ 2016, p. 312).

¹² Già all'epoca della morte Glomy era conosciuto come «marchand-mercier et monteur de dessins». Si veda il verbale dell'asta delle sue proprietà conservato a Parigi (Bibliothèque INHA, coll. Doucet, ms. 119) e il nuovo ritratto delineato da MICHEL 2007, pp. 222-223.

¹³ COMBES 1907, pp. 113-114.

¹⁴ GUTH 1957. Non è chiaro se si tratti di Jean-Baptiste Carrand, padre del celebre collezionista Louis Carrand (1821-1889). Per le due figure si veda BAROCCHI 1989.

¹⁵ Per i vetri dorati tardoromani si veda HOWELLS 2015.

¹⁶ MARITANO 2011, p. 97.

Fin dai primi studi sui vetri dorati si ricorse alla lettura del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, che dedica interamente alla tecnica dei manufatti trecenteschi i capitoli CLXXXI e CLXXXII¹⁷. Alla voce *retable* del *Dictionnaire du Mobilier français* Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1879) citava per la prima volta un'altra fonte, il *De diversis artibus* di Teofilo (inizio del XII secolo) in relazione alle placche di vetro del dossale dell'abbazia di Westminster, «fixant des dessins sur couleur», viste in occasione della sua visita a Londra nel 1850¹⁸. Il XIII capitolo, dal titolo *De vitreis cyphis quos Graeci auro et argento decorant* descrive infatti un procedimento per decorare tazze vitree. Con queste premesse e mutuando fin da subito il riferimento alle tecniche dello smalto, l'interesse per i vetri dorati che qui si considerano crebbe progressivamente nei salotti del collezionismo europeo di *curiosities*, coinvolgendo i nomi più noti, da Augustus Wollaston Franks (1826-1897) a Frédéric Spitzer (1815-1890). Per questa ragione, quando all'indomani della loro separazione, gli artisti della Compagnia Venezia Murano e Antonio Salviati (1816-1890) si sfidarono alla terza Esposizione universale di Parigi (1878), il recupero dell'antico nella produzione lagunare di vetri dorati non poteva più nascere dallo studio diretto di manufatti medievali. Probabilmente i pezzi migliori erano già stati venduti agli stranieri e i vetrai muranesi non avevano scelta, dovevano prendere a modello le tavole dei preziosi volumi di Filippo Buonarroti e Raffaele Garrucci sui vetri tardoromani, cosiddetti cristiani o cimiteriali¹⁹.

Solo a fine secolo, nuovi esempi, tra i pochi rimasti in Italia in un contesto medievale, catturarono l'attenzione della nascente storia dell'arte. Quando nel 1899, in risposta a un'interrogazione di Filippo Rossi sul primo numero de *L'Arte*, si pubblicarono le fotografie del corredo funebre di Clemente IV, sulla medesima rivista si prestò attenzione alla tecnica dei due medaglioni (figg. 7, 58, 97): erano vetri e non smalti, come si riteneva al momento della scoperta²⁰. La confusione non era di certo nuova e continuò a lungo²¹.

¹⁷ GUASTI 1869.

¹⁸ VIOLLET-LE-DUC 1872, p. 237. I passi di Teofilo e di Cennini sono trascritti in appendice: per una recente discussione del primo si veda NERI 2014, pp. 219-220.

¹⁹ BOVA 2013, p. 19.

²⁰ *Relazioni*, pp. 15-16; ROSSI 1898; *L'ARTE* 1899, p. 283.

²¹ Il fraintendimento della tecnica dei vetri dell'arca di Como si rileva da ROCCHI 1973, p. 135, nota 329, che cita un passo di un documento dell'Archivio parrocchiale di San Fedele (cart. XLIV, fasc. 6): «La soprintendenza ai Monumenti aveva richiamato la Fabbriceria di S. Fedele che aveva fatto «arbitrariamente praticare un'apertura nel sarcofago, da uno scalpellino, danneggiando il fregio a smalti e dorature, allo scopo di rinvenire il corpo del santo». Un trentennio più tardi, osservando la mitra di San Ranieri (*L'Aquila*, Curia Vescovile), decorata con vetri argentati e dorati, Luigi Serra rilevava che si conservavano «soltanto tre dischi a smalto con figure ed uno a fregi decorativi» (SERRA 1934, p. 76).

I vetri dorati dell'Italia settentrionale sono stati legati alla fortuna dei vetri centro-italiani del Trecento, principalmente toscani e umbri, che si conservano in numero maggiore e hanno indotto fin da inizio Novecento a ritenere la supposta rinascita della tecnica antica un fenomeno di portata nazionale (figg. 6, 46, 87, 88)²². Se si eccettuano parziali tentativi di localizzazione proposti da Georg Swarzenski (1876-1957), che ebbe intuizioni ancora valide ma troppo spesso dimenticate, i manufatti qui considerati non hanno finora ricevuto da parte degli studi un'attenzione specifica²³. Questa sorte si spiega con l'effettiva varietà iconografica, stilistica e tecnica dei vetri. A un'osservazione attenta, la serie di immagini duecentesche presenta, come già notava lo studioso tedesco in un pionieristico articolo, una caratteristica mescolanza di elementi occidentali e bizantini. I vetri che nelle pagine dello *Städel-Jahrbuch* guadagnavano il nome di *Glasminiaturen*, erano colorati in massa, blu o viola, e presentavano figure con parti argentate e parti dorate, fissate non ancora sul retro, ma sul fronte della placca (cat. 2, figg. 9, 104). Per l'allora direttore del Museo di Francoforte, non potevano che essere veneziani. I vetri del dittico con san Giorgio e la Madonna del Museo di Torino, incolori, secondo la prescrizione cenniniana, erano già all'epoca pubblicati come muranesi²⁴: ciò non fu sufficiente perché rientrassero nell'ambito di indagini che mirava a chiarire il contesto originario delle insolite miniature. Le due varianti tecniche non si sono mai unite nel nome di una geografia artistica condivisa e sono state destinate a essere studiate separatamente. Oltre a ciò, nel campo della storia dell'arte, solo Swarzenski e pochi altri studiosi hanno considerato i vetri blu e viola come opere che tradivano un certo grado di coerenza. Per queste ragioni, i cataloghi delle istituzioni museali che conservano i singoli vetri sono stati l'unica occasione di approfondimento sui vetri dorati settentrionali. Se alla dispersione delle conoscenze si aggiunge il forte potere di attrazione progressivamente esercitato dal nucleo umbro, che conterebbe secondo un recente censimento, tra Tre e inizio Quattrocento, una cinquantina di testimoni superstiti e che ha monopolizzato per decenni l'attenzione della critica a livello internazionale, allora si palesa fin da subito il valore di una trattazione più ampia dei problemi storico-artistici che ruotano intorno a questo gruppo²⁵.

Alcuni indizi portano a considerare in modo concreto l'eventualità che a Venezia, tra Due e Trecento, si sia dato avvio alla ricerca di nuove tecniche che potessero competere con gli smalti, più costosi, nella decorazione di reliquiari e altri manufatti sacri. Innanzitutto, sembra resistere la tesi lagunare per le lastre del parapetto della scala che doveva in origine permettere l'accesso al pulpito pistoiese di Frate Guglielmo, datate al 1270, grazie alla testimonianza di una iscrizio-

²² TOESCA 1908.

²³ SWARZENSKI 1926b; SWARZENSKI 1940.

²⁴ *Museo civico* 1905, tav. 46 d.

²⁵ DE BENEDICTIS 2010.

ne oggi perduta ma ritenuta attendibile²⁶: la ricerca di inserti traslucidi nell'ambito di Nicola Pisano (nato verosimilmente nel secondo decennio del secolo, morto prima del 1284)²⁷ potrebbe dunque essersi conclusa nel Nord Est, con la sperimentazione monumentale della tecnica variamente nota come *coperta saracinesca*²⁸ o *pictura traslucida*²⁹ (fig. 39). In secondo luogo, la serie di placche blu e viola già studiata da Swarzenski, databile tra secondo Duecento e inizio Trecento, si è ampliata nel tempo e diversi aspetti stilistici e iconografici inducono a sviluppare la tesi veneziana. La vivacità del settore vetrario veneziano potrebbe essersi declinata in diverse tecniche decorative e da qui potrebbe essersi diffusa in altre regioni della Penisola.

Le opere qui raccolte sembrano esigere una nuova indagine chimica che chiarisca il procedimento decorativo messo in pratica nel gruppo dei vetri blu e viola. La necessità di analisi scientifiche in questo ambito si era resa evidente all'indomani delle nuove ipotesi avanzate da Hanns Swarzenski (1903-1985) nel suo estremo contributo alla collezione di oggetti medievali del Museo di Boston. Lo studioso credeva di riconoscere nelle placche l'incisione operata con l'acido, che rendeva argentea la superficie dei vetri e si combinava con l'oro in foglia applicato sul recto in corrispondenza delle cornici, degli animali, di particolari delle architetture e degli indumenti (veli e mantelli, figg. 26, 32, 141-144, 147, 148, 150)³⁰. Si citava a sostegno dell'antichità della tecnica un manoscritto bolognese della prima metà del XV secolo contenente una ricetta per «fare acqua da tagliare el vetro»³¹. Mavis Bimson Watney, collezionista e funzionaria del *De-*

²⁶ I tre frammenti del parapetto, trovati durante la seconda guerra mondiale murati nel pulpito e a lungo nei depositi dell'Opificio delle Pietre Dure, sono esposti dal 1969 al Museo Diocesano pistoiese. Per una loro prima contestualizzazione si veda BERTELLI 1970. Da ultimo BAROVIER MENTASTI, CARBONI 2007, p. 277, con attribuzione a Venezia. Anche per questa tecnica, il riferimento più naturale era nell'Ottocento lo smalto. Così si era espresso Giuseppe Tigri nella sua guida di Pistoia, in relazione al pulpito di frate Guglielmo in S. Giovanni Fuorcivitas: «Fra queste dieci storie sono situati sei Apostoli, e in mezzo, un angelo coi simboli dell'Apocalisse. Sotto di esso, nella faccia che vi ricorre, era uno *smalto a oro coperto di cristalli*, e così in quelle tutte che dividono le storie, come nel fondo di ciascun quadro; dove in alcuni avanzi, si scorge lo stemma della Città. Nella *fascia smaltata* sotto l'Angelo appare che fossero alcune lettere gotiche, che come persona degna di fede ci assevera di aver letto) componevano il nome del suo autore, Guglielmo, e l'anno 1270» (TIGRI 1853, pp. 224).

²⁷ ACETO 2013.

²⁸ EASTLAKE 2001, p. 76, trascrive il passo relativo dal manoscritto di Lamberto de Lamberteschi, datato al biennio 1455-1456 e conservato alla British Library (ms. Sloane 416). Si veda più avanti, p. 34.

²⁹ BOL 2014, pp. 147-150.

³⁰ SWARZENSKI, NETZER 1986, p. 140, cat. 52.

³¹ Il manoscritto bolognese (San Salvatore, ms. 165) è pubblicato in MERRIFIELD 1999, pp. 494-495, n. 217.

partment of Scientific Research del British Museum, non fu persuasa da questa ipotesi e analizzò le due placchette blu della collezione inglese con spettrofotometria XRF³². L'effetto argentato non era dovuto all'erosione di un acido, ma alla caduta di una foglia metallica³³. Valutando i dati ottenuti, la studiosa ritenne la presenza di ossidi di piombo e zinco tipica dei vetri veneziani al cobalto a partire almeno dal XIII secolo. Ricevuti i risultati della spettroscopia PIXE eseguita sulle placchette di Zagabria, tra 1999 e 2000 presso il Ruđer Bošković Institute, Ian Freeston, archeometrista specializzato in ceramiche e vetri, si stupì del rapporto potassio calcio dei vetri viola di Zagabria, solitamente derivante dall'uso come fondente di ceneri di piante continentali rare a Venezia (felce, faggio), e del fatto che non si era registrato il sodio: le placchette londinesi erano infatti di un «soda-lime-silica glass» (vetri silico-sodico-calcici)³⁴. Poco tempo dopo si pubblicavano le analisi del frammento della più antica vetrata policroma rinvenuta in Italia, venuto alla luce nell'isola di San Lorenzo di Ammiana (laguna nord) durante gli scavi degli anni Ottanta e Novanta e databile tra IX e XI secolo: l'esemplare dimostrava che la decorazione superficiale con argento, confrontabile con quella della coppa bizantina di San Marco (Tesoro, inv. N. 83, figg. 3, 16), era in uso anche a Venezia³⁵.

Dal momento che lo studio della tecnica dei vetri dorati americani, inglesi e croati tendeva a confermare l'ipotesi storico-artistica di un'origine veneziana duecentesca, le ricerche non si spinsero oltre e alcuni particolari effetti pittorici che si osservavano sulle placchette non trovarono una spiegazione approfondita. Con l'astensione da facili conclusioni e colmando queste lacune, le indagini scientifiche rimangono di grande valore per lo studio del gruppo qui considerato, dal momento che chiariscono le possibilità che i materiali concedono allo stile dell'artefice.

La vicenda che si delinea restituisce l'autonomia a un fenomeno che non può essere osservato con l'unico fine della partecipazione al dibattito attribuzionistico intorno ad alcuni pittori italiani del Trecento e a scuole regionali, ma deve essere studiato in una prospettiva che non sacrifichi il contesto nel quale è sorto e il sistema delle tipologie e tecniche artistiche nel quale si inserisce. Il primo capitolo intende fornire un primo bilancio delle perdite e delle dispersioni che i vetri dorati settentrionali potrebbero aver incontrato nei secoli, basandosi sulle più antiche notizie di epoca moderna che li riguardano e sulle analogie materiali con altre produzioni diffuse in larga

³² Londra, British Museum, *curatorial files*, lettera di John Cherry a Mike Tite, datata 3 novembre 1988; report del progetto di analisi (progetto n. 5771), datato 31 gennaio 1990.

³³ Londra, British Museum, *curatorial files*, lettera di Ian Freestone a Chris Entwistle datata 23 giugno 1999.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ VERITÀ 2012, p. 168. Per la coppa di San Marco si veda REYNOLDS BROWN 1986; GUDENRATH, PILOSI, VERITÀ, WHITEHOUSE, WYPYNSKY 2007.

scala nell'Italia bassomedievale. Queste pagine descrivono, attraverso le loro raccolte, le fisionomie di collezionisti particolarmente attratti dal materiale vitreo. A questa premessa, segue un capitolo dedicato ai manufatti rimasti delle produzioni considerate e al loro inserimento nel contesto due e trecentesco. Le funzioni dei manufatti, la formazione professionale dei loro artefici e l'identificazione di alcune delle persone che potrebbero averli acquistati o commissionati sono temi centrali di questa presentazione delle due tecniche. Comprendere con quali nomi le si indicava, nell'Italia due, tre e quattrocentesca sembrerebbe fondamentale al fine di proporre nuove ipotesi su questi argomenti, ma il costo modesto di queste placche ha probabilmente determinato l'impossibilità di pervenire a interpretazioni univoche dei testi, prima del trattato cenniniano. Il terzo capitolo, tripartito, parte dunque dai costi di produzione e passando per una valutazione dell'eventualità di contatti tra diverse botteghe italiane (con analisi delle componenti del fortunato fenomeno umbro), giunge alla valutazione di nuovi indizi per una migliore contestualizzazione dei vetri duecenteschi.

I. Fortuna e oblio dei vetri dorati

Le ridotte proporzioni del gruppo di manufatti che si presenta rendono necessarie alcune riflessioni preliminari sull'entità delle dispersioni e delle distruzioni, che nei secoli hanno portato a ingenti perdite. Percorrere la galleria dei fortunati proprietari che hanno potuto ammirare da vicino gli splendori dei vetri dorati, che ne hanno accuratamente valutato l'importanza di documenti di un lontano passato e che sovente li hanno venduti, si rende fin da subito necessario: le vicende documentate, risalenti alla metà dell'Ottocento, seppure lacunose, aiutano ad avanzare delle ipotesi convincenti sull'entità originaria di una produzione di cui il tempo ha lasciato che si perdesse il ricordo. L'argomento è tanto più interessante dal momento che lascia emergere le fisionomie di collezionisti che, muovendosi su scala internazionale, rivelano tendenze specifiche che non si possono ricondurre a un generico interesse per le arti decorative oppure gli smalti. Per il fatto che i destinatari delle opere vivevano in un contesto per certi aspetti assai distante e che le vicende posteriori hanno diversificato le sorti dei corpora, queste preziose informazioni non si possono desumere dallo studio degli altri vetri dorati italiani.

1. *Collezionisti nelle capitali europee e nella Germania guglielmina*

È molto probabile che l'interesse per i vetri dorati di Emanuele D'Azeglio, dal 1879 alla morte direttore del Museo Civico di Torino, avesse un'origine comune a quella di Augustus Wollaston Franks (1826-1897), primo curatore del dipartimento di *Medieval and Later Antiquities* del British Museum. Probabilmente nacque a Londra, durante i loro incontri al Burlington Fine Arts Club e al Fine Arts Club, nati su iniziativa del collezionista piemontese per discutere con altri amatori di arti decorative¹. Franks aveva molto probabilmente avuto una parte nel debutto di D'Azeglio nel campo della porcellana e della maiolica italiana. Di quella che ambiva a diventare una raccolta documentaria, infatti, entrò presto a far parte una teiera in maiolica della fabbrica Ferniani di Faenza (Torino, Museo Civico, inv. 2952/C), dono dell'amico². Grazie alle lettere pubblicate da Cristina Maritano, si delinea inoltre una sfumatura inedita degli interessi del D'Azeglio, che avrebbe voluto che lo zio Cesare avesse inviato il celebre vaso Cavour per la *Special Exhibition of Works of Art of the Mediaeval and Renaissance Periods*, aperta nel 1862 al South Kensington (ribattezzato Victoria and Albert nel 1899), una delle mostre più fortunate e

¹ MARITANO 2016, p. 10

² MARITANO 2011, p. 58.

popolari dell'infanzia del Museo (fig. 1)³. Lo si credeva «d'une espèce de verre dont on connaît surtout quelques spécimens, principalement des lampes. Quelques-unes existent à Londres et les Rothschild à Paris après beaucoup de peine et d'argent ont réussi à se procurer celles qui décoraient une mosquée au Caire»⁴. Franks condivideva di certo l'interesse per questi manufatti, parenti stretti dell'antica arte della vetrata, che amava fin dagli anni dell'università, e dei vetri della collezione di Felix Slade, che grazie alla sua mediazione furono donati in blocco al British Museum⁵. Sul Continente, Franks acquistò i due vetri dorati ancora oggi a Londra (cat. 4) nel 1860, quando con il pensionamento del conservatore delle *Antiquities* la riorganizzazione della sua eredità sembrava già lasciare qualche speranza al giovane assistente per la direzione di un nuovo dipartimento medievale⁶.

Alla fine del 1866, D'Azeglio chiedeva notizie a Domenico Promis delle «pitture veneziane che trovansi fissate dietro al vetro e che fiorirono dal XV secolo in poi»⁷. Il corrispondente sperava di ottenere qualche informazione da Venezia, per queste «pitture su vetro, che disgraziatamente quasi sempre trovansi guaste»⁸. Due mesi più tardi doveva però rassegnarsi, «nulla trovarsi a Venezia», dove all'ombra del governo austriaco il nascente interesse per le arti decorative e in particolare per le miniature medievali e rinascimentali si colorava di nostalgie repubblicane e produceva le prime reazioni a mezzo secolo di vendite forzate e sofferte alienazioni⁹. Nove anni più tardi, al Burlington Club, introducendo l'esposizione dei suoi vetri dipinti, D'Azeglio ammetteva: «I have been obliged to find even a name for the glasses, to distinguish them from the stained glass. I called them artistic painted glasses [...] In 1865, in a small curiosity shop in Milan, I came across the first of these glasses...A large, circular rock crystal lens, with a Descent from the Cross in a grand style, and underneath the arms of the Venier family of Venice. I thought it very beautiful; but after carefully examining it, I could not make out what it was. It looked like a sort of enamel. At all events, I secured it for a moderate price. Singular enough, this my first trouvaille I still consider as one of the gems of my collection» (Museo

³ MARITANO 2011, p. 57, nota 98. Sul vaso Cavour si veda da ultimo CARBONI 2001.

⁴ ATA, faldone 336, n. 574, 20 aprile 1961.

⁵ FRANKS 1858, pp. 1-11; NESBITT 1878; CHERRY 1997, pp. 185, 191.

⁶ WILSON 1984, pp. 11-14.

⁷ MARITANO 2011, p. 97.

⁸ MARITANO 2011, p. 97.

⁹ Torino, Biblioteca Reale, Fondo Promis scatola 8/VI, n. 26, 19 novembre 1866 (la frase citata è annotata nella lettera, con riferimento alla data del 3 febbraio 1867). Il quadro è descritto bene da ZIBORDI 2017.

Civico di Torino, inv. 99/VD)¹⁰. Con il testamento del 1876, la raccolta fu destinata al Museo Civico di Torino, all'epoca in via Gaudenzio Ferrari, e l'anno seguente fu depositata in quella sede¹¹. L'apprezzamento dei piemontesi per il lascito non tardò a manifestarsi, la guida del Museo redatta nel 1884 ricorda che l'intera sala 20 fu dedicata alla «raccolta preziosissima e forse unica, di pitture sopra vetri e cristalli di monte» appartenuta al mecenate¹². La figura dell'ormai anziano conte è delineata con cura in una delle novelle di Edoardo Calandra (1852-1911), pubblicate in quegli anni: «Quando s'è fitto in capo un'idea, nessuno gliela caccia. Colle sue antichità, col suo medioevo, con tutto quel camposanto in casa [...]»¹³.

Nel quindicennio intorno alla metà del secolo il prezzo degli smalti limosini aveva subito un'impennata passando da pochi franchi a diverse migliaia per le opere dei grandi smaltisti rinascimentali¹⁴. Nel 1855 il South Kensington Museum acquistava per otto sterline un falso candeliere limosino, i cui smalti un po' troppo scintillanti erano forse stati da poco realizzati a Parigi, «à la mode de Limoges»¹⁵. Il valore dei vetri dorati dell'Italia settentrionale conobbe la medesima crescita. Nell'autunno del 1872 Sir Austen Henry Layard (1817-1894), diplomatico, archeologo e collezionista, segnalava a D'Azeglio un vetro dorato che si trovava in vendita sul mercato antiquario madrilenno. Come ha dedotto Luca Giacomelli, si trattava dell'Adorazione dei Magi fiamminga conservata al Museo Civico di Torino, della seconda metà del XVI secolo (inv. 266/VD)¹⁶. D'Azeglio era pronto a pagarla 10 lire e per questa cifra evidentemente la ottenne. Nel 1882, il South Kensington acquistò a Venezia il pannello con la Crocifissione (cat. 8, figg. 43, 152, 153, 156) che tuttora conserva nei depositi della Blythe House (distretto di Hammersmith) e lo pagò 25 sterline¹⁷.

Con la crescita dei prezzi la competizione per aggiudicarsi questi manufatti diventava più dura. Agli occhi degli altri collezionisti, Franks doveva sembrare inarrivabile, per la voracità degli interessi e la capacità persuasiva che esercitava per modellare le collezioni dei musei della capitale britannica. A nulla erano valse le offerte di Lord Robert Curzon (1810-1873) per un elmo

¹⁰ MARITANO 2011, p. 97.

¹¹ MARITANO 2016, p. 14.

¹² MARITANO 2016, p. 23, note 31, 40.

¹³ MARITANO 2016, p. 21.

¹⁴ TEXIER 1854, pp. 378-379.

¹⁵ CAMPBELL 1998, p. 54.

¹⁶ GIACOMELLI 2012, pp. 62-63, 67. L'offerta di D'Azeglio è registrata nella sua lettera custodita a Londra, British Library, ms. Add. 39001, f. 237.

¹⁷ Londra, Victoria & Albert Museum, Archives. Non si è potuto controllare l'elenco degli acquisti nel Précis of the Board minutes of the Science and Art Department, che potrebbe offrire ulteriori precisazioni.

che Franks aveva appena acquistato e che di certo, secondo lui, sarebbe finito in un museo «where it will never be seen no more»¹⁸. Curzon doveva però aver anticipato il giovane rivale in un'occasione di qualche anno precedente. In occasione della già menzionata esposizione al South Kensington, prestò un oggetto ritenuto per l'accentuato bizantinismo quasi l'opera di un artista greco, il ciborio che oggi è conservato al Victoria & Albert Museum (cat. 4, figg. 63, 112-118, 121-123), venduto poi al Museo insieme agli altri oggetti della collezione nel 1891¹⁹. Il suo valore doveva apparire tanto maggiore dal momento che lo studio di alcuni dei più celebri *cloisonnés* allora noti avevano convinto Franks a cercare a Bisanzio l'origine degli smalti²⁰. Sebbene non si conoscessero esempi autentici anteriori alla seconda metà del XI secolo, a Limoges si dovevano essere stabiliti, tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo, artisti greci o veneziani, che avevano portato le conoscenze necessarie a realizzare i *cloisonnés*, che il curatore aveva tentato invano di ribattezzare «enamels embedded in filigree»²¹. Sul Continente, dovevano sembrare greci anche gli incarnati argentei di alcune figure del ciborio, già osservati da M. Longperier in due medaglioni del Louvre, probabilmente di manifattura russa del XV secolo, e nella placca forse in origine collocata al centro di una croce processionale mosana, conservata nello stesso museo²².

¹⁸ Aneddoto ricordato da DONNELLY 2018, p. 8, nota 34, desunto da una lettera di Curzon a Albert Way, del 20 maggio 1867 (Londra, British Museum, BEP Archives). Per le figure di alcuni di questi viaggiatori-collezionisti inglesi si veda HODGSON 2017, che non è stato possibile consultare.

¹⁹ «No. 1,020. Ciborium, or pyx, in gilt metal, ornamented with plaques of niello work and enamelled glass pastes. Italian work, 13th or 14th century (?). Height, 9 1/2 in. This very unusual and remarkable specimen has a very marked Byzantine aspect, and were it not for inscriptions in the Latin language, the writer would have deemed it the work of a mediæval Greek artist. On a circular stalk or stem with knop is carved a receptacle or box, formed of two similar halves, united by a hinge; the shape of each of these portions is that of an hexagonal truncated cone, in each side of which, and also in the circular foot, are set or applied lozenge-shaped plaques, alternatively of niello work on silver, and glass pastes, the latter respectively of crimson and dark blue tints. The designs represented in all these plaques are half figures of the apostles, our Saviour (twice repeated), and other saints, accompanied with their names. These representations on the plaques of glass are executed in enamels and gold pencilling, in a very remarkable and unusual manner, evidently vitrified or "burnt in". The process cannot be described at greater length here; it may suffice to say that it seems suggestive of an origin of great antiquity, probably even of classical times. Height, The Hon. R. Curzon, jun.» (LONDRA 1863, p. 59).

²⁰ FRANKS 1851, p. 53.

²¹ FRANKS 1857, p. 140.

²² LONGPERIER 1842, pp. 152-153. Sui medaglioni (inv. MR 2672 e MR 2673) si veda da ultimo DARCEL 1891, catt. 166-167, sulla placca Durand 1996.

È molto probabile che la valutazione a cento sterline ricordata nei registri del Victoria & Albert Museum si riferisca alla vendita del 1891²³. Il ricordo del ritrovamento in Grecia è tramandato da Hanns Swarzenski, in un articolo sui vetri dorati veneziani che avrebbe voluto pubblicare sul *Bulletin of the Museum of Fine Arts* ma rimase incompiuto alla sua morte²⁴. Lo studioso scriveva di essere stato informato dell'antica provenienza da Marvin Chancey Ross, che ricordava ugualmente che l'acquisizione era avvenuta nel 1856. Le sue fonti erano però taciute e la data dell'acquisto non è conciliabile con gli studi più recenti su Curzon: il suo ultimo viaggio in Grecia dovrebbe infatti essere avvenuto nella primavera del 1838²⁵. La provenienza veneziana è dunque la più probabile, considerato che l'oggetto di Curzon fu probabilmente ritratto, quasi un secolo prima, negli acquerelli delle *Varie venete curiosità sacre e profane* (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo Dolfin 65, vol. II, f. 30; fig. 2)²⁶. La didascalia del pittore, Giovanni Grevembroch, ne dichiarava anche la provenienza: «Piscide antica procedente da Vicenza a Venezia per sorte del Museo di D. Gianagostino Gradenigo Monaco in S. Giorgio Maggiore, indi Vescovo»²⁷. Curzon era sicuramente a Venezia nel 1834, quando acquistò alcuni manoscritti greci da un «little old priest who belonged to the monastery of S. Francisco della Vigna», con il quale sembrava aver stretto amicizia²⁸. D'altra parte, le collezioni inglesi e francesi dovevano contare più oggetti medievali provenienti da Venezia di quelli attualmente noti agli studi. Alla mostra di tesori d'arte di Manchester, nel 1857, nella sezione dedicata agli smalti si poteva osservare «a very interesting plaque of the 14th or 15th century, the meeting of Mary and

²³ Londra, Victoria & Albert Museum, Registro degli acquisti, pp. 230-232.

²⁴ Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*.

²⁵ HOLLAND 1983, p. 134; FRASER 1986, p. 125; CORMACK 2000, p. 151.

²⁶ Per il manoscritto si veda FAVARETTO 1986.

²⁷ Giovanni Grevembroch, discendente da una famiglia di pittori fiamminghi, ricevette la commissione da Pietro Gradenigo, senatore, studioso di storia e arte veneta e collezionista di antichità e medaglie. I tre volumi che costituiscono l'opera recano le date 1755, 1760 e 1764 e raffigurano i reperti e i tesori della raccolta Gradenigo, che si stava all'epoca formando nel palazzo di Santa Giustina, e le antichità dei più importanti musei privati veneti e d'Italia (PICCOLI 2003). Monsignore Giannagostino (1725-1774), vescovo di Chioggia dal 1762, di Ceneda dal 1768 alla prematura scomparsa, era nipote di Pietro e condivideva con lo zio anche la passione per le raccolte numismatiche (la sua serie di monete aquileiesi era la più completa di ogni altra; ZORZI 1988, pp. 132-133).

²⁸ La citazione è tratta dalla nota manoscritta di Curzon a c. 1 del Senofonte di Londra (British Library, ms. Add MS 39614). Oltre al ciborio con vetri dorati, nella collezione Curzon si trovavano altri oggetti di certa o supposta provenienza da Venezia e Torcello, come la placca bizantina in rame dorato raffigurante una *Odigitria* (Victoria & Albert Museum, inv. 818-1891), datata tra XI e XII secolo (MAZZUCCO 2009). Per un reliquiario argenteo decorato con nielli e smalti acquistato a Venezia si veda SHAW 1843, cat. 69.

Elisabeth, surrounded by a portrait of a Doge and the Lion of Saint Mark, with the following inscription beneath: “Magister Bertudius aurifex venetus me fecit”»²⁹. Come era normale, i più non dovevano di certo cogliere il rimando a quelle terre lontane, se nella visita alla mostra, Elisabeth Taylor, autrice di un resoconto, aveva confuso i due personaggi biblici per le più familiari regine britanniche del XVI secolo³⁰.

Oltremania, nella Parigi della terza Repubblica, anche i temuti collezionisti stranieri sembravano interessarsi a questa particolare tipologia di manufatti sacri. Alla vendita Spitzer del 1893 erano presenti quattro vetri dorati³¹. Potevano coltivare la stessa passione collezionisti di più umile estrazione, come Carlo Micheli (?-1895), «ancien mouleur retiré des affaires» dell'*atelier* di calchi del Louvre, che possedeva una preziosa collezione oggi poco conosciuta, che era «le but de visites de dévotion de la part de quelques passionnés d'art du Moyen Âge»³². Probabilmente il vetro dorato Micheli, forse atesino (inedito; Anversa, Museum Mayer van den Bergh, inv. 150045), fu notato da Joseph Destrée (1853-1932), conservatore ai Musée Royaux du Cinquantenaire a Bruxelles, che aveva tentato invano di interessare l'amministrazione centrale all'acquisto dell'intera collezione. Pochi anni prima, nel 1895, Destrée doveva infatti aver provveduto a comprare per il Museo, da un collezionista belga, il prezioso reliquiario a tabella ancora oggi custodito nel museo della capitale europea (cat. 6, figg. 29, 37, 134-139)³³. Secondo i ricordi di Swarzenski, si diceva che l'oggetto fosse stato acquistato a Venezia³⁴. L'interesse per gli smalti e i vetri bizantini doveva in quegli anni essere massimo, anche per via dell'autorevole sostegno che Émile Molinier accordava all'ipotesi orientale per la già menzionata coppa di San Marco, vera e propria perla della raccolta vetraria del tesoro dei dogi (figg. 3, 16)³⁵. Lo testimo-

²⁹ MANCHESTER 1857, p. 142; PERGAM 2011. Si veda, più avanti, il paragrafo III.3.

³⁰ TAYLOR 1866, p. 98.

³¹ Tre dei vetri Spitzer si conservano a Parigi (Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge, inv. CL13092, CL13093 (cat. 11, figg. 75, 77, 169, 170), CL13094). Il quarto si conserva a Londra (Victoria & Albert Museum, inv. C2484.1910). Si vedano GARNIER 1884, pp. 306-308, e da ultimo CORDERA 2014 pp. 288-289. Come Curzon, Spitzer era appassionato anche di vetri smaltati orientali (GARNIER 1884, pp. 293-299; GARNIER 1886, pp. 62-65).

³² DE COO 1965, p. 345, citava il passo da MIGEON 1904, pp. 34-35.

³³ La provenienza da una collezione belga è menzionata in una lettera del 5 settembre 1985 indirizzata da Jacqueline Lafontaine-Dosogne, già curatrice del Museo, a Nancy Netzer, che lavorava all'epoca alla pubblicazione del catalogo degli smalti e dei vetri del Museum of Fine Arts di Boston (Alexandra Van Puyvelde, comunicazione scritta).

³⁴ Il ricordo dell'acquisto a Venezia è tramandato da Hanns Swarzenski, in conclusione del menzionato articolo (si veda più sopra, p. 15).

³⁵ MOLINIER 1888, pp. 58-60. L'ipotesi era già stata avanzata da FRANKS 1858, p. 5.

nia la corrispondenza interna dei musei brussellesi che riguardò una stauroteca in forma di semplice croce con placca d'oro smaltata, recante la dedica alla Madonna da parte della principessa porfirogenita Maria Comnena, che oggi è di certo più celebre per il trittico mosano sul quale fu montata intorno al 1400³⁶.

Il mito dell'antica capitale dell'impero d'Occidente cresceva nella Germania guglielmina e donava un indubbio valore aggiunto ai vetri dorati tardoromani che, a partire dagli anni Sessanta, erano venuti alla luce dagli scavi a Colonia e lungo il medio e basso Reno³⁷. Erano i primi, nel *corpus* tardoantico, a essere trovati in numero consistente fuori Roma³⁸. Forse anche sull'onda dei preziosi ritrovamenti, Robert Forrer (1866-1947), antiquario svizzero di fama europea, aveva pubblicato con datazione al IV secolo due lastre che dovevano sembrargli del tutto estranee al medioevo alsaziano che ben conosceva³⁹. Una è attualmente conservata al Museum of Fine Arts di Boston, dell'altra si ignora la sorte (fig. 4)⁴⁰.

Dopo il trasferimento a Strasburgo nel 1887 uno dei grandi animatori della vita culturale della regione, Forrer aveva allestito una vera e propria camera gotica nella sua casa di Rue de l'Université, dove ammassava la sua notevole collezione di oggetti medievali⁴¹. Vicino ai pittori del Cercle de Saint-Léonard, promotori del gusto neogotico nell'Alsazia guglielmina, lo interessavano sicuramente anche i contesti architettonici e le decorazioni medievali ancora in sede, come dimostrano la sua monografia sugli interni del Castello di Issogne e i numerosi articoli

³⁶ Bruxelles, Musée du Cinquantenaire, Archives, scheda *achat* 7/301. VERDIER 1973, p. 100.

³⁷ AUS'M WEERTH 1864; IDEM 1878; IDEM 1881.

³⁸ HOWELLS 2015, p. 6.

³⁹ Così FORRER 1893, p. 20: «Goldgläser hat Achmim keine geliefert, dagegen seien in fig. 17 und 18, Taf. XIII, zwei Beispiele, nach Angabe des Vorbesitzers vermuthlich aus Köln, vorgeführt. Es scheinen dies, was hier ausdrücklich hervorgehoben sein mag, nicht Bruchtheile eines Gefässes, vielleicht einer flachen Patene, zu sein, sondern Glasbilder, welche eigens zu dem Zwecke hergestellt wurden, als Erinnerungszeichen eingemauert zu werden. Deutlich erkennt man noch an einzelnen Stellen des Randes und der Fläche Mortelspuren und Andeutungen, bis wohin das Glas eingemauert der Luft verschlossen geblieben war. Andererseits schliessen auch die Art der Zeichnung und die vollständig ebene Fläche die Anwendung als Gefässboden oder Gefässwand vollständig aus. Die Bilder scheinen Evangelisten darzustellen und zeigen ausser der gravirten Goldlage eine Anwendung von rother und blaugrüner Farbe als Fond. Alles weist darauf hin, dass diese Gläser aus der spätern Epoche der Goldgläserfabrikation sind und dass sie ungefähr dem IV. Jahrhundert nach Chr. angehören».

⁴⁰ Per il vetro di Boston si veda SWARZENSKI, NETZER 1986, p. 153, cat. 53.

⁴¹ Su Forrer si vedano SCHNITZLER 1999; SCHNITZLER, HAMM 2000; SCHWIEN 2017.

degli *Anzeiger für Elsässische Altertumskunde*⁴². L'archeologia era l'altra sua grande passione, fin dall'età di sedici anni. Giunto a Strasburgo, affiancò alla principale attività un grande impegno negli scavi regionali e nell'arricchimento delle collezioni del locale Musée préhistorique et gallo-romain, di cui diventerà conservatore nel 1909. D'altra parte, all'università di Strasburgo il Kunstgeschichtliche Institut di Georg Dehio (1850-1932) era all'epoca molto vicino all'Institut für Christliche Archäologie und Epigraphie, guidato dal 1872 da Franz Xaver Kraus (1840-1901), autore di un'enciclopedia delle antichità cristiane che era ricca di riproduzioni di vetri dorati tardoromani e doveva costituire il punto di riferimento per ogni archeologo tedesco⁴³. Forrer aveva probabilmente acquistato i suoi dal collezionista di vetri Carl Offermann di Colonia, coinvolto in una delle più fortunate dispersioni di vetri archeologici dell'epoca, quella del materiale venuto alla luce nel cimitero merovingio di Niederbreisig⁴⁴.

Non stupisce che in Germania, dove presto dovettero giungere anche le quattro placche Sierstorpff, già custodite nella villa di Eltville am Rhein, i due centri interessati da questa vicenda fossero anche sede di fabbriche specializzate nei vetri «storicisti», ossia nella replica dei vetri antichi: la Ehrenfeld a Colonia e la Felmer a Magonza, da cui Eltville dista meno di venti chilometri⁴⁵. Se nel momento di pubblicare i due vetri dorati Forrer ne avesse posseduti altri simili, li avrebbe molto probabilmente menzionati. Solo successivamente, invece, dovette entrare in possesso delle altre due placche (cat. 12, fig. 173) che poi vendette a Georg Swarzenski, probabilmente acquistate da Richard Zschille (1847-1903), celebre per la raccolta di ceramiche italiane, armi e armature⁴⁶.

⁴² Il suo più generale interesse per il medioevo si può seguire attraverso le pagine degli *Anzeiger für Elsässische Altertumskunde*, su cui pubblicò regolarmente le sue ricerche dalla nascita della rivista nel 1909 fino al secondo conflitto mondiale.

⁴³ KRAUS 1882, 1886.

⁴⁴ Il ricordo dell'acquisto da Offermann è tramandato in un foglio di note manoscritte che reca l'intestazione «For data files» (Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*). L'asta di reperti di Niederbreisig è menzionata in NIEVELER 2000, p. 37.

⁴⁵ SCHÄFKE 1979; ZOBEL-KLEIN 2006.

⁴⁶ Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*.

2. Gli Swarzenski e il secondo Novecento

Nel primo dopoguerra, gli importanti articoli di Swarzenski sui vetri dorati dovettero forse nascere in risposta al un pionieristico contributo di Pietro Toesca su *L'Arte*⁴⁷. Direttore dello Städelsches Kunstinstitut dal 1906 e direttore generale dei musei di Francoforte dal 1928, Swarzenski aveva origini ebraiche: di fronte alla purga della comunità intellettuale attuata dal regime nazista, nel 1937 rassegnò le sue dimissioni e raggiunse il figlio Hanns negli Stati Uniti, da poco tempo diventato assistente di Erwin Panofsky a Princeton. Qui diresse inizialmente alcuni seminari e nel 1939 ottenne l'incarico di *Fellow for Research in Sculpture and Medieval Art* al Museum of Fine Arts di Boston, grazie alla mediazione di Paul Sachs (1878-1965), che oltre a essere *associate director* al Fogg Art Museum di Harvard dal 1923, era anche uno dei *trustees* di quella prestigiosa istituzione⁴⁸. Nel primo cinquantennio di vita, il Museo aveva acquisito pochi oggetti medievali, non certo opere d'eccezione. Da quell'anno fino al 1971, quando andò in pensione Hanns, che era giunto a Boston nel 1948, padre e figlio ne acquistarono circa trecentocinquanta⁴⁹. Molti di questi rimangono ancora oggi tra i più preziosi della collezione, si pensi ad esempio al cucchiaino in smalto dipinto della corte dei duchi di Borgogna (inv. 51.2472, datato al 1430 circa)⁵⁰. I pareri degli storici dell'arte tedeschi continuarono così a godere della massima considerazione, sulla via inaugurata da Otto von Falke (1862-1942) e Adolph Goldschmidt (1863-1944).

Tra le prime imprese di Georg Swarzenski a Boston (senza dubbio una delle principali, destinata a segnare la storia della medievistica d'oltreoceano), è sicuramente degna di memoria l'organizzazione della mostra *Arts of the Middle Ages*, aperta il 17 febbraio 1940⁵¹. Lo scoppio della guerra impedì che giungessero in Massachusetts gli oggetti richiesti dalle collezioni europee ma questo non compromise la qualità della selezione: le trecentotrentadue opere furono presentate in cinque sale, una per la sezione bizantina, due per la romanica e due per la gotica. La maggior parte dei prestatori furono collezionisti privati del Northeast (la metà di New York City), come Joseph Brummer (1883-1947) che arrivò a prestare cinquantadue oggetti (prevalentemente sculture e arti del metallo). Un terzo dei manufatti in mostra erano smalti o altri oggetti

⁴⁷ Oltre al contributo citato nell'introduzione, si veda SWARZENSKI 1926a. Come Fabrizio Crivello ha recentemente sottolineato, lo studioso ligure dimostrava precocemente di essere aggiornato sulle ricerche del collega tedesco sulla miniatura ottoniana (CRIVELLO 2011, p. 82).

⁴⁸ FOZI 2015.

⁴⁹ Sulla carriera di Hanns nei musei americani si veda la voce del *Dictionary of Art Historians*, consultata il 17 giugno 2020 (<https://arthistorians.info/swarzenskih>).

⁵⁰ SWARZENSKI, NETZER 1986, pp.122-124, cat. 43.

⁵¹ MCCLINTOCK 1996.

metallici. Per la grande occasione, furono esposti anche i primi tre vetri dorati della collezione Swarzenski, acquistati da Robert Forrer e non ancora donati al Museo (cat. 12, figg. 4, 173)⁵². Nell'inventario patrimoniale della moglie di Georg, Marie Moessinger (1899-1967), redatto nell'anno della morte, ciascuno dei tre valeva duecento dollari⁵³.

Oltreoceano, nei primi anni della Repubblica Popolare d'Ungheria, in seguito a una riforma agraria emanata il 17 marzo 1945, si confiscarono e redistribuirono le terre colpendo i latifondi superiori a cinquanta ettari e i conti e i principi Esterházy furono indotti a emigrare verso i paesi dell'Europa Occidentale. In alcuni casi intrapresero il viaggio portando con sé parte delle collezioni che nei secoli avevano riunito nei loro castelli, sovente furono costretti a vendere i loro tesori⁵⁴. Molti oggetti preziosi già provenienti dai conti Esterházy si possono trovare ancora oggi sul mercato antiquario. Già interessati ai lavori dei miniatori veneti tra Duecento e primo Trecento, i Wildenstein acquistarono dai nobili magiari sette vetri dorati (cat. 7, figg. 26, 32, 141-144, 147, 148, 150) probabilmente nel 1953, all'indomani della nomina di Louis Goldenberg a Presidente della galleria newyorkese⁵⁵. Forse fu Georg Swarzenski a consigliarli: solo un anno prima, ne aveva infatti ottenuto le fotografie e dovette avere un ruolo anche nel successivo passaggio di proprietà⁵⁶. Gli interessi di John Goelet, che li acquistò dai Wildenstein, erano in larga misura sovrapponibili a quelli dei conservatori del Museum of Fine Arts, fin dalla fine degli anni Cinquanta⁵⁷. Cresciuto nella scuola del Fogg Art Museum, di Edward W. Forbes (1873-1969) e Paul Sachs, Goelet aveva sviluppato fin dagli anni di Harvard un'accesa passione per l'arte

⁵² BOSTON 1940, pp. 62-63, cat. 208-210.

⁵³ Lo dichiarava Wolfgang Swarzenski, figlio della donna, in una lettera indirizzata al Museo nell'agosto del 1974 (Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*).

⁵⁴ Sulla collezione Esterházy di arti sontuarie si veda SZILÁGYI 1999; BUDAPEST 2006.

⁵⁵ Per le miniature si veda LEVI D'ANCONA 1957. Gli archivi della Wildenstein and Co. Inc. non sono aperti al pubblico e la corrispondenza interna al Museum of Fine Arts di Boston lascia intendere che non si è completamente sicuri che la data dell'acquisto sia davvero il 1953.

⁵⁶ Ottenute le fotografie richieste, il 18 dicembre 1952, Swarzenski rispondeva a un ignoto corrispondente: «Thank you very much for the photo of your early “églomisé”. They are fine and exceptionally interesting, veneto-byzantine 13th-early 14th Century. I had, through years, a sort of hobby of studying the rare examples of this kind. The next related examples (though less “byzantine”) are 4 plaques in the collection of the late Countess Sierstorpf in Eltville (Rhine) [cat. 2]. I have published these in a juvenile article “Venezianische Glasminiaturen des Mittelalters” in *Städel-Jahrbuch* V, 1926, p. 13 ff, pl. 14 – and then mentioned in an article “The Localization of Medieval verre églomisé” in *Journal of the Walters Art Gal.* III, 1940, p. 55....Naturally, I have never accomplished the study of this matter» (Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*).

⁵⁷ GOELET 2000.

indiana e islamica, ma di certo apprezzava anche il medioevo europeo. Acquistò le sette placche vitree e le donò al Museo nel 1973, quando avevano ormai raggiunto un valore di quindicimila dollari⁵⁸. Tra le sue donazioni, si ricordano una placchetta eburnea parigina raffigurante la Crocifissione, del secondo quarto del XIV secolo, la pedina eburnea con sovrano assiso in trono, probabilmente danese e dell'inizio del XII secolo, una valva di specchio francese con scene cortesi, dell'inizio del Trecento, lustri e altre ceramiche persiane⁵⁹. Il «gift of John Goelet in honour of Hanns Swarzenski», testimoniava ben più che una comunione di intenti, era il frutto di una duratura collaborazione che aveva contribuito a plasmare la fortunata stagione dei due più celebri musei d'arte del New England⁶⁰.

3. *Le perdite e l'oblio*

Alla luce dell'interesse per questi oggetti e del valore che la loro rarità contribuiva ad accrescere, è da escludere che negli ultimi secoli le perdite siano state ingenti⁶¹. Sebbene per produzioni in origine relativamente economica come questa non si debba sopravvalutare la rappresentatività delle fonti scritte, le poche probabili attestazioni negli inventari e nella trattatistica medievale rimandano, come si vedrà più avanti, a due specifiche tradizioni regionali, quella veneziana e quella umbra⁶². La produzione di vetri dorati, pertanto, potrebbe essere stata geograficamente limitata. Tuttavia, l'alternanza tra iconografie e stili standardizzati e altri piuttosto elaborati sembrerebbe suggerire l'esistenza di produzioni di massa, che a causa della fragilità del materiale si sono in gran parte perdute nei secoli. Il mercato che distribuiva questi prodotti doveva essere ampio, in grado di soddisfare le esigenze di una committenza e di una clientela molto varie per estrazione sociale, senso estetico e interessi intellettuali.

⁵⁸ Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*.

⁵⁹ KIANOVSKY 2000; PANCAROĞLU 2000.

⁶⁰ La nota che doveva accompagnare i doni fu indicata da Goelet medesimo (si veda la lettera di Robert C. Moeller a Merrill C. Rueppel, del 26 dicembre 1973; Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*).

⁶¹ Non si è potuto gettare nuova luce sulla sorte dell'*agnus Dei* già in collezione ab Esch'schen, che Georg Staffelbach riteneva databile al XIV secolo (STAFFELBACH 1951, p. 175, cat. 1). Per un ostensorio con *agnus Dei* in vetro probabilmente dorato si veda BRAUN 1937. Non esiste ancora uno studio che chiarisca l'entità della collezione di vetri dorati che a fine Ottocento era ospitata nel castello di Ambras, nel Tirolo austriaco (LUTHMER 1888, p. 27).

⁶² Si veda più avanti, paragrafo II.3.

Nessuna indagine di tipo quantitativo sembra fornire dati utili a precisare l'entità delle perdite. Gli studi su altri corpora di vetri medievali, ricordati più frequentemente nei documenti, può comunque suggerirne l'ordine di grandezza. Marco Spallanzani ha recentemente pubblicato i numerosi documenti fiorentini e pratesi che tramandano la memoria di vasellame vitreo smaltato di manifattura medio-orientale, i cosiddetti «vetri di Damasco», acquistati da una clientela alto-lucata nei principali porti italiani (Pisa, Genova e Venezia)⁶³. Lo studioso ritiene che «erano oggetti sottoposti a un uso più o meno costante e che col tempo quasi tutto è andato perduto»⁶⁴. Anche i bicchieri smaltati veneziani dovettero essere prodotti ed esportati in grande quantità tra Due e Trecento ma il numero di quelli ancora conservati, in stato frammentario o meno, non raggiunge la tripla cifra. Eppure, un pittore di bicchieri stabilitosi a Venezia, Gregorio di Nauplia, si impegnò nell'agosto del 1287 a dipingerne più di quattro mila in sei mesi di lavoro, al fine di saldare un debito che aveva contratto (fig. 5)⁶⁵. Un minore tasso di perdite dovettero conoscere i vetri islamici smaltati che giunsero in antico a Nord delle Alpi e che tuttora si conservano in Europa, entrati in possesso di istituzioni religiose che ne modificarono la funzione oppure legati in vario modo a famiglie reali⁶⁶. I vetri adattati al culto cristiano divennero per lo più reliquiari. Il censimento è stato condotto da Avinoam Shalem, che ha isolato sedici vetri⁶⁷.

Alcune considerazioni potrebbero indurre ad aggravare il bilancio relativo ai vetri dorati del gruppo considerato. Constatando che i manufatti sacri decorati con vetri dorati dovettero almeno in parte far parte dell'arredo liturgico degli altari, si potrebbe seguire Maurizia Vecchi nel censimento delle chiese e dei monasteri medievali scomparsi nella laguna superiore e in particolare a Murano, fin dall'epoca centro della produzione vetraria⁶⁸. Di certo la loro percentuale è superiore a quella delle chiese e monasteri scomparsi nella regione umbra, rimasta nei secoli, seppur a fasi alterne, sotto la protezione di Roma e a lungo parte dello Stato Pontificio. In Santo Stefano sorgevano sette cappelle e si conosce l'intitolazione delle due al fondo delle navate laterali, al Sacramento e alla Vergine. Sia in San Martino che in San Salvatore erano tre altari, nella chiesa del cenobio benedettino dei Santi Marco e Andrea cinque, come in san Giacomo Maggiore. Si può solo più immaginare l'entità dell'arredo di questi luoghi.

Il gruppo in esame conta cinquantotto placche e gli oggetti considerati dovevano mostrarne in origine, in base all'analisi dei programmi iconografici, almeno centotrentasette in totale, calcolo

⁶³ SPALLANZANI 2012.

⁶⁴ SPALLANZANI 2012, p. 44.

⁶⁵ ZECCHIN 1987, p. 8. CARBONI 1998, p. 101.

⁶⁶ SPALLANZANI 2012, pp. 42-43

⁶⁷ SHALEM 1998.

⁶⁸ VECCHI 1983, pp. 38-44.

che implica almeno una perdita di oltre la metà delle tessere vitree. Rispetto ai millesessantacinque smalti costantinopolitani censiti da Paul Hetherington, databili a un arco temporale di tre secoli, i vetri dorati dell'Italia settentrionale che qui si considerano non sembrano pochi, tenendo conto del fatto che la ricerca si limita al secondo Duecento e al Trecento e che Venezia, Padova, Milano e nessun altro centro di quell'ambito geografico erano la capitale di un vasto impero⁶⁹. Molto probabilmente il loro indice di sopravvivenza dovette essere più alto rispetto ai *cloisonnés*, perduti per il novantanove per cento, secondo lo stesso studioso. Gli oggetti decorati con vetri dorati offrivano infatti una quantità infima di oro da rifondere rispetto agli smalti orientali. Considerando il numero in modo assoluto, sembra però evidente che all'origine dell'oblio nel quale gli studi hanno relegato il gruppo di opere si trovino proprio le sue ridotte proporzioni. La varietà osservata al suo interno e la predilezione per l'analisi del *corpus* umbro (fig. 6) riescono al più a spiegare, su un piano qualitativo, la fenomenologia del pubblicato.

Nemmeno la nuova ricerca, pertanto, può usare questi vetri per «costruire una linea di svolgimento formale»: «stabilire dei campioni davvero significativi presuppone una conoscenza puntuale del contesto», che in questi casi è deficitaria⁷⁰. Nonostante le numerose perdite, i manufatti che rimangono sono comunque sufficienti per descrivere due periodi distinti della storia del vetro dorato in Italia settentrionale, in epoca bassomedievale. Le ricerche possono oggi ambire anche a una più chiara articolazione interna di questi momenti, come si vedrà nelle prossime pagine.

⁶⁹ HETHERINGTON 2008, pp 185-215.

⁷⁰ La citazione è tratta da DI FABIO 1991, p. 240.

II. Smalti, icone e reliquie

Fin dai primi studi di Pietro Toesca e Georg Swarzenski si era notato la matrice duecentesca dei vetri dorati blu e viola¹. Per Carlo Bertelli, l'icona atonita (cat. 3, figg. 34, 36, 67, 109) era vicina ai vetri della tomba di Clemente IV (cat. 1, figg. 7, 58, 97) per il dato paleografico, mentre secondo Paul Huber era la tipologia dei nimbi a tradire il rapporto diretto². I vetri trecenteschi, d'altra parte, sono stati collocati dagli studi talvolta nella prima metà del secolo, talvolta nella seconda. Le datazioni relativa e assoluta dei manufatti qui considerati possono rivelare uno scenario più preciso e articolato dell'origine e degli sviluppi del vetro dorato bassomedievale in Italia settentrionale. A un'osservazione ravvicinata delle placche, sembra che l'unità interna dei due sottoinsiemi, duecentesco e trecentesco, sia minata soprattutto da cesure individuabili su base stilistica. Si possono così individuare quattro capitoli: due veneziani, uno padovano e in ultimo uno veneziano-lombardo. A monte del passaggio tra le due tecniche sembrerebbe inoltre lecito collocare l'apporto di esperienze toscane.

Le poche testimonianze scritte di queste produzioni sembrano confermare la molteplicità delle applicazioni a cui si prestavano le placchette dorate e la stessa varietà dei procedimenti seguiti per produrle. Anche l'estrazione sociale dei probabili acquirenti sembra essere variabile, dal rango di re e regine a quello di monaci, passando per la nobiltà cittadina. Nel momento in cui la tecnica viene eccezionalmente usata in un contesto monumentale, nell'arca di san Fedele (cat. 14, figg. 65, 179-188), la funzione principale dichiarata da Cennini sembrerebbe significativamente provata:

«Un'altra maniera è di lavorare in vetro vaga, gentile e perlegrina quanto più dir si può, la quale è un membro di gran divozione per adornamento d'orlique sante. E vuole avere in sè fermo e pronto disegno»³.

¹ TOESCA 1908, nota 1 p. 249; SWARZENSKI 1926.

² BERTELLI 1970; HUBER 1975, p. 142.

³ Appendice B. Cennini non limita ai reliquiari le possibili applicazioni dei preziosi inserti. Introduce infatti così il CLXXVIII capitolo: «per due maniere si lavora in vetro cioè in nelle finestre e in pezzi di vetro i quali si mettono inn anconette, ovvero inn adornamenti d'orlique; ma diremo prima del modo delle finestre» (CENNINI 2019, pp. 254). I percorsi seguiti durante il medioevo dalle reliquie e dalle immagini sono indissolubilmente legati (VALENTI 2012, pp. 65-76). Come ricorda MEZZACASA 2017, p. 30, i reliquiari sono spesso menzionati negli inventari come «ancone», in questo modo ponendo l'accento più sulla forma che sulla funzione.

1. Fenomenologia delle produzioni

1.1 *Le origini: problema gotico, soluzione bizantina*

Lo studio dei più antichi vetri dorati settentrionali dispone di nuovi appigli cronologici che, basandosi su considerazioni stilistiche e iconografiche, permettono di posizionare con maggiore precisione questi relitti di più ampie produzioni sulla linea del tempo. Queste placche sembrano essere state concepite in un momento di intenso lavoro nel cantiere musivo marciano e di conseguenza i ricchi studi sul reliquiario veneziano per eccellenza si rivelano utili anche per il problema della datazione di questi esemplari. Grazie a recenti analisi chimiche, sembra possibile individuare il dibattito internazionale che questi artefici animavano e l'origine delle soluzioni che proposero i veneziani, senza apparentemente vendere i loro segreti tecnologici.

È noto da tempo che la data del 1268, morte di papa Clemente IV, costituisce per i vetri dorati un sicuro *ante quem*: l'uso dei due medaglioni per le chiroteche che erano indossate dalla sua salma non doveva lasciare dubbi a riguardo ai primi studiosi di questa tecnica (cat. 1; figg. 7, 58, 97). Tuttavia non si sapeva a quando potesse risalire la loro realizzazione. Anna Ballian data la comparsa della tecnica in Italia intorno alla metà del XIII secolo, all'epoca dei due tondi papali⁴. Il confronto con i mosaici della seconda cupola di Giuseppe dell'atrio della Basilica marciara fornisce più precisi appigli cronologici, dal momento che vi si può trovare la medesima tipologia di barba a ciocche, un dato che qui si assume come fortemente caratteristico (fig. 8)⁵. Già Carlo Bertelli aveva notato l'interesse degli artefici di queste placche per i tondi dei profeti nei mosaici del braccio settentrionale dell'atrio, ma il riferimento non ha avuto fortuna negli studi⁶.

L'attenzione degli artefici dei vetri per i mosaici marciari sembra un dato caratterizzante di questa prima fase, se si considera con attenzione innanzitutto l'iconografia di uno dei quattro perduti vetri Eltville, stilisticamente molto vicino ai due vetri viterbesi (cat. 2, figg. 9, 104). La stretta parentela della seconda venuta Sierstorpf è dimostrata dalle costituzioni robuste, dall'analogo gesto della mano destra, dal nimbo dal contorno dentellato. Il vetro sembra seguire l'iconografia del mosaico della grande nicchia centrale della facciata marciara, di datazione incerta ma eseguito prima della lunetta del portale di Sant'Alipio, datata al 1268 circa e raffigu-

⁴ BALLIAN 1997, cat. 9.31, pp. 328-329.

⁵ Sulla seconda cupola di Giuseppe si veda DEMUS 1984, p. 210, con datazione alla seconda metà degli anni Cinquanta e DORIGO 1993, pp. 62-64.

⁶ BERTELLI 1970, p. 75.

rante l'accoglimento a Venezia del corpo di san Marco nella Basilica (fig. 11)⁷. Il mosaico del portale centrale, rovinato e rifatto nell'Ottocento mantenendo il soggetto originale, è documentato da due miniature trecentesche (Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Marciano lat. 111/2116, f. 165v; Museo Correr, ms. I.383, f. 29) e da un telero di Gentile Bellini con la Processione in Piazza San Marco (Venezia, Gallerie dell'Accademia, fig. 10)⁸. Bellini mostra che il Cristo duecentesco era in piedi entro una mandorla sostenuta dai due angeli con le *arma passionis*. Agli estremi della lunetta erano due angeli, uno suonava la tuba e l'altro svolgeva un rotolo con i simboli del Sole, della Luna e delle stelle. In basso gli avelli a forma di ceste, contenevano da un lato i beati e dall'altro i dannati. Come sottolineava Letizia Caselli, sembra che le uniche scene della Seconda Venuta a rappresentare Cristo in piedi, anziché in trono, siano quelle di un ristretto gruppo di opere veneziane del secondo Duecento: oltre al mosaico, il verso della celebre croce di Chiaravalle Milanese (Milano, Tesoro del Duomo, figg. 94, 96), una miniatura sotto cristallo di rocca della croce del monastero di San Paolo, sul Monte Athos, e un cammeo in pasta vitrea dei Musei Vaticani⁹. L'elegante forma del petto di Cristo nel vetro Sierstorpf ricorda quella usata nella prima cupola di Giuseppe e può confermare l'interesse del suo artefice per i modelli musivi ipotizzabile grazie all'indizio iconografico¹⁰.

Se è pertanto legittimo datare i primi vetri conservati in base alle figure delle volte dell'atrio marciano, la forbice cronologica si stringe al terzo quarto del secolo, o meglio agli anni Cinquanta e Sessanta. La seconda cupola di Giuseppe è stata infatti autorevolmente ritenuta opera della fine degli anni Cinquanta e segna la ripresa della decorazione musiva nel braccio setten-

⁷ DEMUS 1984, p. 210. La lunetta del portale di San'Alipio, quello più a nord della facciata occidentale della Basilica, è l'unica che ha conservato i mosaici duecenteschi. Alle spalle del corpo del santo, rappresenta il nuovo doge Lorenzo Tiepolo (inizio Duecento-1275), sulla destra, con corno ducale e il rotolo del giuramento appena pronunciato, tenuto legato da un filo rosso. Tiepolo fu eletto sedici giorni dopo la morte del predecessore Ranieri Zeno (in carica dal 1253), avvenuta il 7 luglio 1268, e il mosaico è menzionato nella cronaca veneziana di Martin da Canal, *Les estoires de Venise*, scritta tra il 1267 e il 1275 (POZZA 2019; MUIR 1974, pp. 754).

⁸ CASELLI 2006. Il rifacimento (1836-1838) è dovuto a Liborio Salandri, su cartone di Lattanzio Queréna (1768-1853). Il telero, del 1496, è parte di una serie di nove grandi rappresentazioni dei miracoli della reliquia della Croce, commissionate ad alcuni dei più celebri pittori attivi in città e destinate originariamente alla sala grande della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.

⁹ Sulla croce lombarda, si veda da ultimo BENATI, DI MARTINO 2017, per quella atonita SPIANDORE 2014, cat. 3, pp. 347-352.

¹⁰ Per la prima cupola di Giuseppe, si veda DEMUS 1984, p. 209 e DORIGO 1993, pp. 61-62.

trionale dell'atrio, dopo un'interruzione ipotizzata dagli studi per spiegare lo scarto stilistico rispetto al primo ambiente con storie del padre di Gesù¹¹.

Recenti analisi su alcuni vetri dorati del gruppo duecentesco (catt. 4-5), gettano nuova luce sui procedimenti seguiti dagli artefici e descrivono una tecnica adatta solo agli orafi più abili¹². Le figure dei vetri londinesi, appartenenti alla fase successiva, possono talvolta sembrare verdi, per un inganno della visione e in particolari condizioni di luce (figg. 12, 13, 113, 116, 117, 119, 120). L'analisi rivela che sono dipinte con un pennello, dopo che un ossido d'argento è mescolato con un legante oleoso¹³. I dettagli interni sono quindi erasi dalla superficie con una punta, prima che una cottura in atmosfera riducente, a circa 600 °C, fissi il sottile strato metallico al vetro. Questa tecnica, nota come impronta d'argento (*silver stain*), era conosciuta in ambito bizantino fin dal IX o X secolo, quando si possono datare una serie di frammenti vitrei figurati e braccialetti conservati in vari musei e la già menzionata coppa di San Marco (figg. 3, 14-16)¹⁴. Nell'Europa occidentale, all'epoca, non doveva essere diffusa dal momento che i vetri analizzati sono gli unici esemplari noti, a eccezione dell'isolato caso della già menzionata mitra di san Raineri¹⁵. Il Trecento avrebbe consegnato a questo procedimento un posto tra le più fortunate innovazioni nel campo dell'arte della vetrata: la polvere d'argento sarebbe presto stata usata per dorare parti di pannelli in vetro chiaro (per questo è nota come giallo d'argento) oppure per rendere più chiari quelli scuri, rossi o verdi, al fine di creare motivi decorativi, capigliature o dettagli dell'abbigliamento senza dover unire altre lastre vitree con canaletti di piombo¹⁶.

¹¹ Demus riteneva che la pausa dall'impresa musiva fosse stata di venti o trent'anni. Ne hanno ridotto notevolmente la durata DORIGO 1993, p. 62 e KESSLER 2015, nota 2 p. 11. La decorazione seguì forse a breve distanza la realizzazione, nell'abside della campata, del primo monumento funebre di un doge eretto in basilica, quello di Marino Morosini, in carica dal 13 giugno 1249 alla morte, il 1° gennaio 1253 (CESSI 1934; ANTI 1955).

¹² ACETO *et al.* in preparazione.

¹³ VAGHI, VERITÀ, ZECCHIN 2010, p. 30.

¹⁴ Sulla tecnica dell'impronta d'argento si veda da ultimo HUSBAND 2019, p. 308. Sul frammento dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, proveniente da Aquileia, MANDRUZZATO 2012. Sul frammento di piatto del Metropolitan Museum di New York, WHITEHOUSE, PILOSI, WYPYNSKI 2000 (inv. 30.95.34). Sui braccialetti, ZANON 2013 (ritrovamenti turchi); BUGOI *et al.* 2014; BUGOI *et al.* 2016 (ritrovamenti rumeni). Le opere di Paolo di Taranto, misterioso lettore francescano ad Assisi alla fine del Duecento, potrebbero aver contribuito all'introduzione di questa tecnica in Italia, spiegando i metodi per produrre gli acidi indispensabili per ottenere l'ossido d'argento a partire dal metallo (MANDER 2016, pp. 321-322).

¹⁵ Si vedano le note 21 dell'Introduzione e 30 di questo capitolo.

¹⁶ La visione unitaria delle figure sarebbe così stata meno compromessa (DALL'ACQUA 2003, p. 697). Questo avanzamento è forse dovuto al recupero di un sapere straniero, al passaggio dall'ambito delle arti

Non è chiaro che cosa spinse gli artefici veneziani a usare questa tecnica bizantina emulando la pelle argentata delle più preziose oreficerie gotiche, diversi decenni prima che gli orafi senesi plasmassero la fortuna dello smalto traslucido su bassorilievo d'argento¹⁷. L'abbinamento tra incarnati argentei e capelli blu era stato meno raro tra gli smaltisti limosini che tra quelli mosani, ma i primi, diversamente dai secondi, assegnavano raramente a questi colori il compito di evidenziare la gerarchia delle figure rappresentate¹⁸. La più sontuosa combinazione tra il volto argenteo e la barba e i capelli dorati aveva precedenti sia nei centri degli angioini Plantageneti che a Costantinopoli: si pensi rispettivamente alla celebre placca con il ritratto del Conte Goffredo (1113-1151) e all'icona di san Demetrio del Tesoro Guelfo¹⁹. I versi di due tra i più celebri poeti siciliani della gloriosa epoca di Federico II (1194-1250), Giacomo da Lentini e Giacomo Pugliese, verosimilmente noti in terra veneta, comparando il viso della dama all'argento, intendevano probabilmente esaltarne la luminosità²⁰.

Queste corrispondenze spiegano la fortuna che l'impronta d'argento incontrò in Occidente e in particolare a Venezia. A monte dell'adozione della novità tecnica potrebbero invece esserci state esigenze più concrete. Il recupero della tecnica potrebbe avere avuto l'obiettivo di incollare

minori alle vetrate delle grandi cattedrali? Gli studi ritengono che le prime vetrate a presentare questa innovazione nacquero nell'Île de France o in Normandia, senza poter spiegare l'origine di questi primi esperimenti (vicino Oriente o trattati antichi? LAGABRIELLE 2017b, p. 108).

¹⁷ Di certo agli orafi che entravano in San Marco non potevano essere ignote le figure dai volti argentei delle porte ageminate della Basilica (PARIBENI 2009).

¹⁸ La croce Spitzer, datata al 1190 circa (Cleveland Museum of Art, inv. 1923.1051), è un'eccezione che di fatto conferma la regola (KLEIN 2007). Per i rari esempi mosani, si veda DURAND 1996.

¹⁹ La prima è datata agli anni che seguirono la scomparsa del Conte (Le Mans, Musée de Tessé, inv. 23-1), la seconda al primo Duecento (Berlino, Kunstgewerbemuseum, inv. W.3). Si vedano rispettivamente TABURET-DELAHAYE 1995 e LAMBACHER 2010. Nello smalto di Le Mans, l'oro era applicato in lamina sulla superficie.

²⁰ COLUCCIA 2014. BRUNETTI 2008, p. 594, nota 91, sottolinea che il riferimento al metallo nei siciliani si deve legare alla medesima sfera semantica del color di perla di Dante, poeta di grande «potenza visiva» (la citazione è da COLLARETA 2013, p. 345). Probabilmente Enrico Castelnuovo pensava anche a versi di questo genere, scrivendo che «frequentemente nei testi letterari, le nozioni di bello, di chiaro e di nobile sono strettamente legate, se non addirittura sinonime» (CASTELNUOVO 1994, p. 8). Per la luminosità del volto come attributo della santità, in relazione al «vultus igneus» dell'elevatio animae sancti Martini dipinta da Simone Martini ad Assisi (1315-1317 circa), si veda SEIDEL 1987, p. 123. Per la diffusione duecentesca di un dibattuto gruppo di *cloisonnés* bizantineggianti con incarnati grigio-perlaceo, si vedano BOSSELMANN-RUICKBIE 2018, pp. 97-99 (tesi siciliana) e HETHERINGTON 2019, pp. 23-26 (tesi costantinopolitana).

il metallo in maniera stabile sulla fronte del vetro, operazione per nulla semplice: qualora fosse stato applicato sul retro, non avrebbe infatti prodotto lo stesso effetto brillante, nel caso in cui il vetro non fosse stato incolore e trasparente. Nell'Europa di questo periodo si doveva tuttavia preferire ancora vetro scuro e in particolare il prezioso blu, il colore per eccellenza del gotico francese²¹. Il regno capetingio è dunque il luogo naturale dove cercare esperienze parallele a quelle che portarono alla realizzazione dei primi vetri dorati veneziani, nei primi anni del terzo quarto del Duecento.

Queste ricerche oltralpine si possono seguire dal 1240 circa, quando si data lo *jubé* della cattedrale di Bourges. Probabilmente il vescovo Philippe Berruyer (morto nel 1261), domenicano e membro della cerchia reale, decise che alle spalle delle statue degli apostoli e sul fondo dei rilievi della Passione che si disponevano sul tramezzo, fosse stesa una superficie scintillante costituita per intero da inserti vitrei (fig. 17)²². Sul fondo delle figure, i vetri erano inseriti in alveoli e dovevano essere blu, dietro alle scene erano quadrati, incolore e posati su una decorazione dorata a motivi fogliati e araldici, su un campo dipinto direttamente sulla calce. Sulla superficie dei medaglioni blu doveva già nel Duecento essere presente una decorazione dorata ma l'ampio restauro del 1653 non permette di distinguere gli inserti medievali da quelli moderni. Sophie Lagabriele sostiene che pochi anni più tardi, una doratura a mordente oleoso apparve nella decorazione dei quadrilobi dello zoccolo della Sainte Chapelle di Parigi, cappella del palazzo reale costruita a partire dal 1239 per volere di Luigi IX (1214-1270) per ospitare la sacra corona di spine (fig. 18, 19)²³. I quadrilobi, rovinati o completamente rifatti, ospitavano in origine figure dipinte di santi martiri e si disponevano a gruppi di tre nelle campate della navata e a gruppi di due nel coro. In totale quarantaquattro, alternavano un fondo dorato e il fondo in vetri blu che qui interessa, rimasto senza integrazioni in soli sette casi. La doratura con olio di lino sarebbe stata usata per dorare gli inserti vitrei con motivi araldici (gigli o castelli di Castiglia) e si conserva ancora solamente in un frammento del medaglione con san Giorgio, nella parete meridionale della controfacciata.

Se il dossale ligneo dell'abbazia di Westminster si deve ad artisti francesi, come sostenuto in ultimo da Michael Michael, sembra legittimo considerare la possibilità che la tecnica di doratura della Sainte Chapelle sia simile a quella londinese, studiata approfonditamente in occasione del

²¹ Non rimangono informazioni sul colore dei vetri papali, ma non si distinguono differenze nella scala di grigi delle fotografie rimaste. I vetri Sierstorpf erano invece blu (SWARZENSKI 1926, p. 13). Per il valore di questo colore nel Medioevo occidentale e veneziano si vedano rispettivamente PASTOUREAU 2000 e HILLS 1999, pp. 33ss.

²² LAGABRIELLE 2017a, p. 63.

²³ LAGABRIELLE 2011.

recente restauro dell'opera (fig. 20)²⁴. L'opera era correntemente ritenuta degli anni Settanta e Ottanta del secolo prima che, di recente, Paul Binski la retrodatasse agli anni Sessanta, in un momento più vicino, quindi, ai primi vetri dorati veneziani. La fronte è divisa in cinque parti, quella centrale e quelle alle estremità laterali sono occupate da strutture architettoniche in rilievo, che inquadrano immagini a figura intera dipinte a olio e molto deteriorate. Le due parti intermedie ospitano ciascuna quattro stelle a otto punte che dovevano contenere al loro interno scene dipinte, totalmente perdute nel riquadro destro. Al centro è Cristo tra la Vergine e Giovanni evangelista, all'estremità sinistra Pietro e tra il principe degli apostoli e Maria, entro le stelle, storie della Passione (Paolo, dall'altro lato, è completamente perduto). Le parti dipinte sono circondate da ampie porzioni con inserti vitrei, decorati con una grande varietà di procedimenti, talvolta molto rari, e con ampio ricorso agli strati dorati. Oltre agli inserti che simulano le vetrate delle strutture architettoniche, presentano dorature a mordente il fondo del pannello centrale e la superficie che circonda le stelle a otto punte (figg. 21-23). Queste parti sono infatti concepite rispettivamente come un tappeto di tessere di vetro blu ottagonali con un leone rampante al centro e come uno strato di vetro blu continuo con tralci di vite e di quercia²⁵. La fiera e i racemi furono dipinti a mano libera con il metallo. Il leone si conserva solamente in un vetro (nell'angolo in alto a destra), ma la sua ombra si percepisce in molte più tessere, resa visibile dall'erosione del supporto attuata dal mordente oleoso²⁶.

Anche a Parigi e Londra dunque, nel terzo quarto del Duecento, si stava cercando un modo per fissare l'oro al vetro colorato in massa e si aveva optato per procedimenti che permettessero di inglobare il metallo nella superficie solida. La più alta maestria nelle arti del fuoco sembrava tuttavia una prerogativa veneziana.

1.2 *La seconda fase dei vetri duecenteschi: il lento fluire della tradizione*

Una volta che il Duecento veneziano aveva imboccato la strada che conduceva alle risposte alle nuove esigenze decorative dell'Europa gotica, cercò di ottenere dall'impronta d'argento le massime potenzialità espressive. In due vetri di Zagabria (cat. 5) le possibilità della tecnica sono chiaramente osservabili (figg. 24, 25): la cottura della placca produce in corrispondenza dei contorni dell'impronta d'argento un'interazione tra le particelle del vetro e del metallo, osservabile

²⁴ MICHAEL 2014. D'altra parte è noto che il re Enrico III d'Inghilterra (1207-1272), mirava a ricreare nella nuova abbazia gli effetti decorativi dello scrigno di Luigi IX. Il dossale fu eseguito per l'altare maggiore della chiesa.

²⁵ SAUERBERG *et al.* 2009, p. 239; DAVISON 2009, pp. 260-261, 264.

²⁶ La natura potassica del vetro spiega l'effetto degli acidi grassi del mordente, che sciolsero per lisciviazione gli ioni dei metalli alcalini della superficie (piombo e potassio).

a occhio nudo nella forma di una linea che assume una brillante gradazione di verde chiaro e corre intorno al nimbo (fig. 21)²⁷. Alcuni dettagli grafici come il piumaggio del simbolo di Luca di Zagabria si caratterizzano per il colore verde olivastro e sono una conseguenza del medesimo processo: qui però è stata applicata una diversa pressione della punta, è diverso lo spessore del bordo dell'impronta e di conseguenza la tonalità del graffio. Nel volto di Andrea, la traccia argentea lascia il campo all'interazione ionica in corrispondenza dei lineamenti: occhi, naso e bocca appaiono così verdi (fig. 22)²⁸. La soluzione ricorda alcuni smalti mosani del XII secolo, che riempivano i tratti *champlevés* dei visi di rosso o di blu: si pensi alle placchette del busto reliquiario di papa Alessandro, realizzato forse nell'abbazia di Stavelot nel 1145 (Bruxelles, Musée royal d'Art et d'Histoire, inv. 1031)²⁹.

I vetri di Zagabria appartengono alla seconda fase della produzione duecentesca, per la quale non esistono termini cronologici certi. Gli unici dati che suggeriscono di considerare questi manufatti come opera di artefici dell'ultimo ventennio del Duecento, sono quelli desunti da dettagli stilistici, come il motivo a petali disposti a raggiera che riempie i nimbi (vetri del monastero di San Paolo (cat. 3, figg. 34, 36, 67, 109), di Bruxelles (cat. 6, figg. 29, 37, 134-139), e di Boston (cat. 7, figg. 26, 32, 141-144, 147, 148, 150) oppure le pose ingobbite delle figure del reliquiario di Bruxelles (fig. 29)³⁰. I recenti studi sulle origini della pittura veneziana hanno proposto una seriazione di un ridotto gruppo di tavole duecentesche basandosi sulla preziosa data del Crocifisso di Sant'Eustorgio (1288) e sui rapporti con le altre scuole regionali: una simile decorazione delle aureole è documentata solo a partire dalla fine degli anni Ottanta e ancora in uso intor-

²⁷ SWARZENSKI 1926, p. 14, osservava lo stesso fenomeno nei vetri di Eltville.

²⁸ I lineamenti dei vetri di Clemente IV, a differenza di quelli Sierstorpff, sembrerebbero scuri, questo potrebbe suggerire una mancata interazione e, di conseguenza, il colore viola delle due placche.

²⁹ DESCATOIRE, TIXIER 2017, p. 75.

³⁰ Gli inserti vitrei a losanga dell'icona di San Domenico Maggiore a Napoli, con l'immagine del santo titolare a figura intera, mostrano un modo alternativo di fissare l'oro su vetri scuri colorati in massa (PAOLINI 2004, p. 14). Rimangono due inserti, dei tre originari, in vetro verde scuro, a decorazione del nimbo. Gli elementi vegetali dorati furono dipinti sulla fronte delle placche e in seguito coperti da un sottile strato di vetro incolore. A queste losanghe si alternavano tondi in vetro incolore con motivi dorati sul retro (a missione) e strato finale di lacca e verde-azzurro (uno conservato su tre). Pierluigi Leone de Castris sembrerebbe datare l'opera all'ultimo quarto del secolo e attribuirlo a un pittore catalano (LEONE DE CASTRIS 1986, nota 29, p. 168). Gli inserti sarebbero d'altra parte da considerare nell'ambito dell'*atelier* orafo franco-angioino di Carlo II (1254-1309), come probabilmente quello a racemi dorati della Mitra di san Ranieri (L'Aquila, Curia Vescovile; ne rimane uno su due), che conserva peraltro gli unici esempi di vetri dorati con la tecnica veneziana eseguiti probabilmente lontano da Rialto (BLÖCHER 2012, cat. 33, p. 236-238).

no al 1300, quando si data la Madonna delle benedettine di Zara, in origine parte centrale di un trittico, proveniente dal locale monastero di Santa Maria Minore (Mostra permanente d'arte sacra; fig. 27)³¹. L'atteggiamento incurvato dei personaggi in collezione belga si riconosce d'altra parte in alcuni dei trentatrè disegni acquerellati con scene della vita di Cristo che chiudono un manoscritto, a uso genovese, delle *Supplicationes Varias*, un'antologia di testi di devozione francescana (Firenze, BML, ms. Plut.XXV.3; fig. 28)³². Valeria Poletto lo ha recentemente avvicinato al pittore della croce milanese e il lavoro è prezioso perché reca una data: 1293³³.

Grazie a queste coordinate cronologiche i vetri del Monte Athos, di Boston e di Bruxelles acquisiscono dei punti di riferimento, che confermano la collocazione in un contesto di imitazione dei modelli della miniatura bizantina, fiorita a Costantinopoli nell'ultimo terzo del secolo. Dopo oltre cinquant'anni di dominazione latina, nel 1261, le truppe imperiali riconquistarono inaspettatamente la capitale e con l'ascesa al trono di Michele VIII (1223-1282), primo esponente dei Paleologi, regnanti fino alla conquista turca (1453), si avviò la rinascita artistica che porta il nome della dinastia. Il plasticismo dei panneggi, che con pieghe fitte descrivono i volumi sottostanti, la vivacità narrativa e la coerenza della descrizione spaziale sono elementi caratteristici dei vetri di Boston riconducibili a illustrazioni auliche costantinopolitane di questo periodo, come quelle del Tetravangelo del monastero di Iviron (ms. 5), uno dei più grandi tesori del Monte Athos (fig. 33)³⁴. Le braccia fasciate in stretti mantelli di queste miniature sono comuni nei vetri del ciborio di Londra (cat. 4, figg. 63, 112-118, 121-123) e le terminazioni appuntite di alcuni svolazzi (Giovanni di Bruxelles, fig. 29) dichiarano gli stessi modelli della Bibbia bolognese di Gerona, capolavoro del cosiddetto 'secondo stile' (Gerona, Biblioteca Capitolare della Cattedra-

³¹ POLETTI 2010, cat. 68, pp. 462-466.

³² NEFF 2019.

³³ La posa goffa sembra derivare dalle figure degli affreschi di Sopoćani (fig. 30), del 1265 circa (LAZAREV 2014, fig. 438). Nel manoscritto fiorentino, «MCCLXXXIII Kalendis Januarius» recita l'iscrizione tracciata in oro sulla carta incollata all'interno della coperta: per VOLPERA 2017, nota 2 p. 107, si riferisce probabilmente l'anno di redazione del codice. Una seconda iscrizione poco leggibile relativa al computo della Pasqua (c. 388v) suggerisce il 1300 come termine *ad quem* per le indicazioni liturgiche contenute nel manoscritto.

³⁴ Per la concezione spaziale e l'ambientazione delle scene nella pittura di epoca paleologa si veda ora KORDI 2014, pp. 108-123. Per il Tetravangelo, che si trovava intorno al 1285 presso la nobile famiglia metropolitana degli Spanopulos (come si evince da una nota a c. 460v), si veda SPATHARAKĒS 1976, p. 87 e da ultimo MAXWELL 2014: la posa della figura di Giuseppe nella Natività di Boston ricorda da vicino quella della scena di Cristo e la Samaritana (c. 371).

le, ms. 10)³⁵: tra gli altri, il probabilmente coevo codice aureo del *Praxapostolos* (contenente gli atti degli Apostoli, le Epistole paoline e le Epistole cattoliche, fig. 31) dell'*atelier* metropolitano della Paleologa (BAV, Vat. Gr. 1208; fig. 28)³⁶. Il clima ormai dichiaratamente paleologo è evidente anche nelle miniature dell'icona atonita: le fisionomie degli arcangeli ricordano quelle dell'epitaffio di Tessalonica, realizzato probabilmente intorno al 1300 in questa città (Museum of Byzantine Culture, inv. Βυφ57; fig. 35)³⁷.

Gli indizi stilistici e i comuni riferimenti alla pittura e alla miniatura costantinopolitana precisano dunque la datazione alla fine del Duecento dei più tardi vetri dorati a impronta d'argento. L'uso di modelli comuni per il disegno delle figure è evidente in alcuni dettagli di queste opere e lascia pensare che le placche possano essere state realizzate all'interno di una sola bottega, o forse in pochi *ateliers* che lavoravano a stretto contatto. Il disegno interno dei nimbi, la stella sul *maphorion* ottenuta con tre graffi della superficie dorata, la forma e la disposizione dei piedi, la concezione delle architetture e la scelta di non nascondere completamente i lunghi ricci di Maria, sono elementi caratteristici che significativamente ricorrono. Si aggiunga a questi aspetti figurativi l'attenta osservazione della lamina d'argento del reliquiario di Bruxelles, che in corrispondenza delle nicchie pentagonali destinate ad accogliere i vetri copriva il legno: è decorata a stampo con motivi a crocette e puntini stilisticamente prossimi a quelli osservabili sull'icona atonita (figg. 36-37).

Tutto questo lascia immaginare che probabilmente a qualche decennio dalla messa a punto della tecnica bizantina, a Rialto si sia verificata una nuova fioritura della produzione di vetri dorati. La tradizione sarebbe stata valorizzata e aggiornata con i nuovi riflessi dello stile paleologo. Le occasioni decorative potrebbero allora essersi moltiplicate, offrendo una alternativa più esotica alle preziose miniature sotto cristallo di rocca. La tecnica sembrerebbe tuttavia essersi diffusa su larga scala poco tempo prima del tramonto: la nuova variante dei vetri dorati era già alle porte.

1.3 *La tradizione toscana a Padova*

Nella scultura di Nicola Pisano e Frate Guglielmo, si preferirono gli inserti di vetro dorato trasparente agli smalti colorati in massa³⁸. Gli effetti cromatici erano affidati unicamente agli strati di colore stesi sul retro delle placche. L'azzurro fu scelto nel pulpito per il Battistero di Pisa (1260), forse in quello per il Duomo di Siena (1265) e per le coperte dei libri tenuti dalle figure

³⁵ Sulla Bibbia di Gerona e il secondo stile si veda HOFFMANN 2013.

³⁶ D'AIUTO 2014, nota 29, p. 408.

³⁷ SCHILB 2009, pp. 251-258.

³⁸ PAOLINI 2004. Da ultimo, sui pulpiti, si veda CALECA 2019, sui loro modelli orientali TESTI CRISTIANI 2019.

a tutto tondo del parapetto della già menzionata scala d'accesso al pulpito di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia (1270, fig. 40). La lacca fu usata per gli stessi libri e nell'arca di san Domenico a Bologna (1267), in abbinamento con il verde (fig. 38). Una vernice gialla fu scelta, infine, per l'intarsio a motivi geometrici del parapetto pistoiese (fig. 39). In tutti questi casi, i colori furono resi brillanti da una retrostante lamina di stagno (dorato o meno). Il procedimento era semplice, la lamina d'oro era posizionata tra il colore e lo stagno, oppure tra il colore e il vetro, che sempre costituiva lo strato più esterno dell'inserito.

A partire dalla croce giottesca di Santa Maria Novella (1290 circa, fig. 41), gli inserti di vetro dorato in pittura, a decorazione delle aureole di Cristo, seguirono questa tradizione toscana, che prevalse su quella veneziana anche nella produzione dei manufatti trecenteschi qui considerati (fig. 36)³⁹. Tra i vari pigmenti che ebbero una lunga fortuna nel coprire il fondo delle rappresentazioni e delle *silhouettes* dorate, probabilmente il nero fu inizialmente usato da Frate Guglielmo a Pistoia e ripreso nella croce dei domenicani fiorentini. Giotto (1267ca.-1337) aveva infatti steso sul retro dei vetri di quest'opera giovanile uno strato di nero carbone a tempera grassa⁴⁰.

Non è chiaro se i vetri dorati trecenteschi in Italia settentrionale si possano collegare a queste ulteriori prove duecentesche. A differenza dei gruppi veneziani duecenteschi, queste opere non possono essere riunite in insiemi omogenei dal punto di vista stilistico, sebbene sembrano talvolta coeve e attribuibili a un unico centro o ambito culturale (a eccezione dell'anta di dittico di Baltimora, cat. 10, figg. 49, 54, 163-165, e dell'icona di Atene, cat. 16, figg. 51, 192-208, che sembrano appartenere entrambe allo stretto ambito di Lorenzo Veneziano). Queste impressioni si devono evidentemente bilanciare con la notevole sproporzione tra le conoscenze della pittura

³⁹ Per CIATTI 2015, p. 174, Giotto seguì piuttosto la tradizione di Westminster, dal momento che inserti simili si trovano anche in alcuni dipinti del Maestro di San Francesco, attivo ad Assisi in un momento di forte presenza oltralpina (per una recente retrodatazione delle vetrate più tarde che sono attribuite al pittore umbro, si veda CANNON 2017).

⁴⁰ Nella coeva croce romana della chiesa di Santa Maria Assunta a Cossignano (Ascoli Piceno; fig. 42), una delle stauroteche della custodia ascolana probabilmente donate da Niccolò IV (1227-1292), i bracci della potrebbero essere stati percorsi da otto teche allungate, quattro sulla fronte e altrettante sul retro, chiuse da vetri trasparenti su fondo colorato (MONTEVECCHI 2000, p. 21). Il rosso scuro che emergeva dagli inserti doveva ricordare un rubino o un granato mentre il nero intenso dell'impasto che riempiva alcune teche emulava l'onice, secondo la pratica suggerita da Cennini nel capitolo CLXXXII: «tolti di più colori macinati ad olio sì come azurro oltremarino, negro, verderame e laca e sse vuoi alcun vestire o riverscio che riprenda il verde, metti verde. [3] Se vuoi in laca, metti in laca; se vuoi in negro, metti in negro; ma soprattutto il negro avanza, che tti scolpisce le figure meglio che nessuno altro colore» (CENNINI 2019, p. 256).

veneziana duecentesca e quelle della pittura settentrionale del Trecento: più informazioni si hanno su un dato contesto storico, più facile sarà cogliere le più fini difformità stilistiche e dividere di conseguenza il materiale a disposizione in raggruppamenti ristretti. Sembra tuttavia che qualsiasi bottega di pittura di medie dimensioni disponesse, nel Trecento, delle competenze per realizzare vetri dorati secondo la tradizione toscana: diversamente, nulla suggerisce che i pittori e i miniatori veneziani del secolo precedente (e verosimilmente nemmeno quelli trecenteschi) padroneggiassero i segreti dell'impronta d'argento.

Il più antico testimone del nuovo secolo è la tavola con Crocefissione e Incoronazione della Vergine del Victoria and Albert Museum (cat. 8, figg. 43, 152, 153, 156), in origine parte centrale di un trittico e attribuibile a un artefice vicino al Maestro del capitolo di Pomposa (figg. 44, 45)⁴¹. La decorazione trecentesca della sala capitolare dell'abbazia di Pomposa (Ferrara) è stata in ultimo datata al secondo decennio del secolo e assegnata a un pittore formatosi a Padova durante l'attività di Giotto al Santo e nella cappella Scrovegni. Sembra che nella bottega giottesca il fascino per gli inserti dorati fosse cresciuto nel nuovo secolo⁴². La cuspide del Museo Bandini di Fiesole (Firenze), con Cristo Passo tra la Madonna e san Giovanni evangelista, potrebbe essere considerata la fotografia delle ricerche più avanzate di quell'ambito, nel secondo decennio del secolo (fig. 46)⁴³. All'epoca del trittico padovano di cui rimane la tavola di Londra, negli anni Venti, furono tuttavia realizzati anche i primi dittici reliquiario assisiati, di cui si avrà modo di parlare nel prossimo capitolo. I modelli che l'anonimo pittore seguì realizzando il manufatto con vetri dorati potrebbero dunque essere stati molteplici.

⁴¹ Da ultimo, sul pittore, si veda BENATI 2017, pp. 26-33, che lo ritiene identificabile con un certo Chejo o Cecco da Firenze, formatosi nella bottega giottesca al tempo del cantiere dell'Arena. Per confronti con il pittore del ciclo distrutto nella cappella del castello di San Salvatore presso Susegana (Treviso) e con il Maestro del refettorio di Pomposa, si veda MINARDI 2017.

⁴² Per il Crocifisso di Ognissanti si usarono tre tipi di inserti vitrei (PAOLINI 2004, pp. 16-17). Innanzitutto lastre incolori con foglie dipinte con oro in conchiglia sul retro, applicate su fondo colorato, rosso per tre di quelle oblunghe che corrono lungo il perimetro del nimbo, azzurro per le quattro che si alternano a queste e per i medaglioni al centro dei bracci della croce dietro il capo (ne rimane uno, convesso, che per le tracce di piombatura CIATTI 2015, p. 175, ritiene essere stato in origine uno specchio, come quelli usati nella decorazione degli Scrovegni). In secondo luogo, tondi blu dopo ogni lastrina oblunga (in tutto sei). Infine, tondi incolori nei bracci della croce del nimbo del Padre, nella cimasa, colorati di azzurro sul retro, graffiati ottenendo il disegno delle foglie e incollati su fondo oro in modo che il motivo emergesse.

⁴³ GNONI MAVARELLI 2011, cat. 8, pp. 38-39 (24 x 30 cm).

1.4 I vetri trecenteschi veneziani e lombardi

A partire dagli anni Quaranta i vetri dorati sembrano riacquistare un certo successo nel loro centro d'origine: Venezia. Cinque su otto dei manufatti considerati si possono collegare per via stilistica a pittori attivi in città e a particolari momenti del loro percorso.

Il dittico di Torino (cat. 9, figg. 47, 157-159) si data in relazione alla celebre pala feriale (fig. 48), firmata da Paolo Veneziano (documentato dal 1333 e morto prima del 1362) e dai figli Luca e Giovanni: la tavola fu commissionata per nascondere alla vista dei fedeli, durante i giorni non festivi, la celebre Pala d'oro, posta sull'altare maggiore della basilica di San Marco, e fu consegnata il 22 aprile 1345⁴⁴. I vetri dorati legati allo stile di Lorenzo Veneziano e i manufatti che decorano (cat. 10, figg. 49, 54, 163-165, cat. 16, figg. 51, 192-208) sembrano confrontabili con due opere datate del suo percorso: il polittico Proti, del dicembre 1366 (Vicenza, Duomo, fig. 50), e il trittico proveniente dall'antico ufficio veneziano della Seta, originariamente costituito da una Resurrezione (Milano, Museo del Castello Sforzesco, fig. 52), da due scomparti con san Pietro e san Marco, datati al novembre 1371 (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 221, 203; figg. 44-45) e da una dispersa Madonna col Bambino⁴⁵. Per datare l'anta di dittico di Baltimora è però indispensabile il rimando a un'altra opera. Si tratta delle figure di angeli reggicortina affrescate da Tomaso da Modena (1325/1326-*ante* 1379) per accompagnare il bassorilievo veneziano raffigurante la Madonna col Bambino, che in piedi sulle ginocchia di Maria cerca di prendere una farfalla (fig. 53). Il lavoro fu realizzato per la cappella trevigiana di Santa Maria delle carceri ed è conosciuto come Madonna del *pavejo*, nome veneto per l'insetto variopinto)⁴⁶. Gli studi collocano questo complesso in un momento di forti tensioni tra la Serenissima e il patriziato locale, nel 1355. Il dittico nato verosimilmente dalla collaborazione tra i due celebri pittori, Lorenzo e Tomaso, deve essere stato realizzato nel decennio che precede il polittico Proti, vista la vicinanza stilistica tra gli angeli e la figura dell'arcangelo Michele di Baltimora (fig. 54).

In un punto mediano tra la corrente più tradizionalista, legata a Paolo, e quella moderna, guidata da Lorenzo, si colloca l'artefice delle due placche conservate al Museum of Fine Arts di Boston, probabilmente acquistate da Richard Zschille (cat. 12; fig. 173). Le dimensioni delle tessere suggeriscono probabilmente un utilizzo analogo a quello dei vetri del tardo Duecento ma

⁴⁴ PEDROCCO 2003, cat. 16, pp. 170-173.

⁴⁵ Rispettivamente GUARNIERI 2006, cat. 20, 190-192; GUARNIERI 2006, catt. 39-40, pp. 208-211

⁴⁶ La cappella fu ampliata nel 1389 e si aggiunse l'intitolazione a santa Lucia, in seguito divenuta esclusiva. Altorilievo e angeli, opera di notevole valore simbolico perché commissionata dal nuovo podestà veneziano di Treviso, Lorenzo Celsi, non sono più uniti, a seguito di una travagliata vicenda conservativa. I dipinti tomaseschi si trovano nella cappella del Crocifisso, a lato di una più antica Madonna del *pavejo* (BELLIENI 2017).

lo stile e le epigrafi in greco testimoniano del contesto mutato. Per Dillian Gordon questi vetri erano molto vicini a quelli dell'icona ateniese, che per i colori vivaci delle stesure di fondo delle placche, blu, rosso e verde, potevano essere usciti dalla stessa bottega del dittico di Torino⁴⁷. Il cromatismo acceso potrebbe sembrare caratteristico di questa stagione dei vetri dorati veneziani, ma il basso numero di testimoni sopravvissuti impone di esimersi da facili conclusioni.

Proiettato verso l'arte della corte carrarese, il reliquiario di Pavia (cat. 13, figg. 55, 175, 176, 178) si può datare attorno agli anni Sessanta grazie al confronto con alcune figure femminili di Guariento, come la santa Giustina affrescata nella cappella maggiore della chiesa degli Eremitani (figg. 55, 56)⁴⁸. Agli stessi anni risale l'anconetta verosimilmente realizzata da Altichiero (cat. 11, figg. 75, 77, 169, 170), per le nuove ipotesi che tra poco si presenteranno: con questo manufatto, potrebbe aprirsi il capitolo della fortuna lombarda della tecnica, che fornisce le uniche due opere datate del gruppo considerato, eseguite a distanza ravvicinata. L'arca di san Fedele a Como (cat. 14, figg. 65, 179-188), in marmo di Musso e datata 1365, delega per intero ai vetri dorati il compito della figurazione, disponendo sui quattro lati del fronte del sarcofago una teoria di ventisette figurette a mezzo busto di santi e verosimilmente una *imago pietatis* (rimane solo Giovanni dolente), che in origine doveva trovarsi al centro in alto. Le figure sono in gran parte perdute, ognuna doveva essere separata dalla seguente da motivi vegetali e una lamina di stagno doveva assicurare lo splendore di questi inserti, riflettendo la luce attraverso le stesure colorate sul fondo del vetro dorato.

Il trittico firmato da Giusto de' Menabuoi e datato 1367 è l'unica opera decorata con vetri dorati che ricordi il nome dell'artefice (cat. 15; figg. 69-72, 189-191). Come nell'icona ateniese, gli inserti vitrei sono limitati ai pennacchi degli archi entro cui è inscritta l'opera di pennello, nel registro inferiore degli sportelli laterali⁴⁹. Come si vedrà a breve, l'opera fu probabilmente realizzata per una elevata committenza monastica, dopo che i lavori per il potente ordine degli

⁴⁷ GORDON 2002.

⁴⁸ L'iconografia e la forma del reliquiario potrebbero suggerire forse l'uso come pace, in analogia con altri manufatti decorati con vetri dorati a Venezia e Firenze, negli anni intorno al 1400 (cat. 13; fig. 6). Si veda il vetro del Metropolitan Museum of Art (inv. 17.190.845, fig. 57, DE NIRO 2011) o quello del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (PETTENATI 1978, cat. 11, p. 17).

⁴⁹ Dillian Gordon considerava l'icona di Atene un'opera commissionata da un «patron who wanted a luxury treasure he could not quite afford»: i vetri dorati sembravano smalti ma non lo erano, l'icona sembrava bizantina ma non lo era, la cornice e il dipinto sembravano veneziani ma non si poteva attribuirli a un pittore noto, il fondo oro sembrava lavorato con punzoni complessi ma in realtà il disegno inciso era stato ottenuto con un semplice strumento con punta a doppio cerchio, i rilievi sembravano in steatite ma erano banalmente in gesso (GORDON 2002, p. 215).

Umiliati (abbazia di Viboldone, Santa Maria di Brera) e per la nobile suor Isotta Terzago (tavola centrale, datata 1363, al Museo di San Matteo, Pisa) dovevano averlo già reso celebre nella Milano viscontea⁵⁰.

Diffusasi in Italia settentrionale forse anche grazie al fascino di cui godeva all'interno della bottega giottesca, questa variante tecnica del vetro dorato tenderà per tutto il Trecento settentrionale a prediligere il fondo nero e le placche trasparenti. La Crocifissione della tavola di Baltimora è realizzata su questo strato scuro, mentre le immagini di santi che la circondano, nello stesso vetro, hanno un fondo alternativamente verde e rosso. Si tratta dei colori vivaci scelti nel gruppo individuato da Dillian Gordon, forse un uso veneziano che nella cultura ambivalente di Lorenzo, da un lato legato alla Serenissima, dall'altro alla terraferma, vede limitata la sua applicazione. Il nero si alterna al blu nel reliquiario di Pavia, probabilmente per gli stessi molteplici riferimenti dell'artefice, mentre domina nei manufatti lombardi (nei vetri di Como e Parigi in combinazione con la lacca rossa). Il vetro trasparente, d'altra parte, oltre a proteggere la lamina d'oro, mostrava il vantaggio di permettere la lettura delle autentiche delle reliquie che potevano, come a Baltimora e in molti reliquiari umbri (fig. 6), essere inserite dietro alla stessa placca che costituiva il supporto della figurazione.

Nella maggior parte dei manufatti considerati, il vetro dorato rimane la tecnica principale della figurazione e sembrerebbe che solo nel secondo Trecento si diffonda l'utilizzo di inserti minori in dittici e icone dipinte, come testimoniano il trittico di Giusto e l'icona di Atene: in questo momento, le preziose lastre sono ritenute adatte a decorare persino i dipinti che richiedono agli artefici il loro più alto impegno.

2. *Gli artefici*

Non è semplice definire la varietà delle attività che si svolgevano all'interno delle botteghe che produssero le placche ad impronta d'argento e i vetri dorati trecenteschi considerati. La montatura dei vetri di Clemente IV ricorda quella che qualche decennio più tardi fissava le miniature sotto cristallo di rocca alla già menzionata croce del monastero atonita di San Paolo (cat. 1, figg. 7, 58, 97; fig. 59)⁵¹. Questo sembrerebbe suggerire che i primi vetri furono realizzati in una bottega orafa. Sembra tuttavia che vetri e montatura non fossero originariamente uniti e questo priva l'ipotesi del fondamento. Il ciborio di Londra (cat. 4), tanto nei modelli quanto nel-

⁵⁰ CASERO 2017, pp. 97-162.

⁵¹ Più sopra p. 26.

la tecnica, segue da vicino l'esempio aulico del Reliquiario del miracoloso Sangue detto di Beirut, dalla città in cui la tradizione vuole che sia abbia avuto luogo l'episodio da cui ebbe origine la reliquia (Venezia, Tesoro di San Marco; figg. 60, 61)⁵². Questo tipo di decorazione potrebbe tuttavia essere stato più diffuso di quanto non si possa dedurre dai manufatti conservati e oltre a ciò non si può escludere a priori che le botteghe orafe di Rialto ricevessero gli inserti vetri già decorati da altri specialisti. Il manufatto e il vetro, una volta definite le dimensioni dell'inserto, potevano essere lavorati in tempi e luoghi diversi. Nel momento dell'assemblaggio era infatti sufficiente inserire la tessera nell'incavo e fissarla, piegando i dentelli metallici del bordo. In alternativa si poteva usare uno strato di adesivo steso sul retro della placca, come sembra essere accaduto per il sant'Andrea di Zagabria (cat. 5; fig. 62). Alle stesse difficoltà conduce la familiarità stilistica della già menzionata decorazione delle lamine argentee fissate alla superficie del manufatto nel reliquiario di Bruxelles (cat. 6, fig. 37) e nell'icona atonita (cat. 3, fig. 36, peraltro già ritenuta da Italo Furlan opera dell'orafo *Gerardus*, seguace di Nicolas di Verdun giunto a Costantinopoli all'inizio del Duecento)⁵³.

L'impressione che tra le professionalità coinvolte nella realizzazione dei vetri dorati tardo-duecenteschi si contassero anche pittori solitamente impegnati nel campo della miniatura sotto cristallo di rocca non deriva unicamente dalla confidenza con il formato ridotto. Quando su una lastrina di vetro si deve disegnare una figura semplice, come un santo a mezzo busto con in mano un rotolo, non è necessario ricorrere a modelli da cui copiarla e la ricerca di confronti stilistici assume un valore particolare. Questo vale ad esempio per il ciborio di Londra, non certo un'opera d'eccezione, a giudicare dal materiale modesto, il rame. Le pose classicheggianti e le espressioni colloquiali sono tanto vicine a quelle del reliquiario del Duomo di Dignano da far pensare che sia all'opera il medesimo artefice (figg. 63, 64)⁵⁴.

L'ornato vegetale pone gli studi di fronte agli stessi interrogativi, come mostra il caso di Como (cat. 14, figg. 65, 179-188). I vetri dell'arca di san Fedele si possono attribuire a un artista vicino al Maestro del Messale Nardini (Milano, Biblioteca Capitolare, ms. II.D.2.32; figg. 65-66). François Avril collegò al manoscritto ambrosiano un gruppo di sei codici fatti realizzare da Francesco Petrarca (1304-1374) tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, con una decorazione aniconica assegnata a un miniatore milanese⁵⁵. Per lo stesso Maestro, in seguito Monica Donato ha proposto l'identificazione con un *Magister Benedictus* citato in una

⁵² POLACCO 2002, pp. 308ss.

⁵³ FURLAN 2002, p. 67.

⁵⁴ SPIANDORE 2014, pp. 100, 405-406, cat. 11.

⁵⁵ AVRIL 1990, pp. 7-16; MULAS 2005, p. 153; CASERO 2016, p. 263.

delle lettere del poeta del 1362, forse padre di Giovanni di Benedetto da Como, uno dei protagonisti della miniatura viscontea degli ultimi tre decenni del secolo⁵⁶.

Per l'icona atonita è d'altra parte molto probabile che gli artefici dei vetri abbiano richiesto l'intervento di un professionista esperto dell'illustrazione libraria: la mano responsabile delle miniature è la stessa che ha realizzato il prezioso Messale Reid (Londra, Victoria & Albert Museum, ms. 65; figg. 67, 68)⁵⁷. L'aspetto nordico e arcaizzante del vetro centrale ha più volte indotto gli studiosi a ritenere l'insieme il frutto di un assemblaggio avvenuto all'epoca delle miniature, ma al di là dello scarto stilistico tra le parti non c'è motivo di dubitare della concezione unitaria dell'opera⁵⁸. L'importanza del manufatto può senza dubbio aver richiesto i modelli più autorevoli per le figure principali, concedendo probabilmente a due specialisti affermati la massima libertà nella scelta stilistica.

Nel secondo Trecento sembra che tre celebri pittori siano direttamente coinvolti nella realizzazione di vetri dorati: Giusto, Lorenzo e Altichiero. Nessuna ragione valida induce a ritenere gli inserti vitrei del trittico di Londra (cat. 15, figg. 69-72, 189-191) opera di una bottega diversa da quella che dipinse le altre parti del manufatto. Sembra lecito considerare le figurette incise opera del direttore dell'*atelier*, e per quanto il precario stato conservativo lascia intendere andranno considerate come una rara testimonianza grafica di Giusto. Lo stesso vale per Lorenzo, di cui solo recentemente si è riconosciuta la mano nel disegno tardo (1370 circa) del Metropolitan Museum di New York (inv. 1975.1.256), probabilmente un progetto per un antependium ricamato (fig. 73)⁵⁹. Il disegno nitido, in pochi tratti, definisce uno stile disegnativo lontano da quello dell'artista fiorentino, più rapido e impressionistico. La passione di Lorenzo per l'incisione orafa (si pensi alla manifestazione massima delle ali screziate dell'angelo e al drappo d'onore della Madonna Lion, del biennio 1357-1359, fig. 74) e i suoi contatti con Tomaso trovano una importante conferma nei manufatti qui considerati (catt. 10, 16, figg. 49, 54, 163-165)⁶⁰. L'anconetta di Parigi (cat. 11, figg. 75, 77, 169, 170) rivela le capacità compositive tipiche di Altichiero, e verosimilmente nel campo pittorico si devono cercare i modelli diretti per la monumentale figura della Madonna e per il trono (affreschi di Viboldone del Maestro del 1349;

⁵⁶ DONATO 2001.

⁵⁷ WATSON 2011, cat. 19, pp. 122-125.

⁵⁸ WEIGAND 1943, p. 166; BETTINI 1968, p. 109; DEGEN 2003, cat. 20, pp. 419-427.

⁵⁹ GUARNIERI 2006, cat. 52, p. 219.

⁶⁰ Per il polittico GUARNIERI 2006, cat. 9, p. 180-181. Per la lavorazione delle superfici dorate in Lorenzo GUARNIERI 2015.

figg. 75, 76)⁶¹. La confidenza del veronese con il mezzo grafico è nota ed è celebre il suo ritratto di Petrarca nel manoscritto parigino con il *De viris illustribus* del poeta (BNF, ms. lat. 6069F, f. Av)⁶². Il retro della tavoletta sembra confermare l'attribuzione ad Altichiero, che gli studi ritengono formato nell'ambito della decorazione pittorica dei castelli nei pressi di Milano, voluti da Bernabò all'indomani della salita al potere: nel castello di Pandino (Cremona, 1361 circa; figg. 77, 78) si registra una inedita profusione di motivi geometrici, esagoni, rettangoli e poligoni complessi, abitati da figure più piccole con elementi vegetali al loro interno⁶³.

Nell'insieme, i manufatti considerati, siano opera di orafi, miniatori oppure pittori, non presentano cadute di stile dovute a un improvviso avvicendamento di artefici inesperti della bottega. Tutti gli oggetti si caratterizzano per un linguaggio controllato e una certa armonia delle parti, che lasciano immaginare botteghe ben organizzate in grado di padroneggiare le tecniche e di adattarle alle esigenze di una committenza variabile. Potrebbero quindi sorprendere le difficoltà di individuare, nei documenti coevi, un lessico preciso per definire la decorazione dei manufatti qui considerati.

3. *Occasioni decorative e lacune lessicali.*

Alcuni noti inventari centro-italiani restituiscono attestazioni antiche delle tecniche e della varietà tipologica dei manufatti sacri a cui i vetri dorati si potevano adattare. Quello del tesoro della chiesa francescana di San Fortunato a Todi, datato 1327, parla di «unam crucem de ligno vitratam et deargentatam» probabilmente riferendosi a reliquiari con vetri dorati⁶⁴. L'inventario di Bonifacio VIII (1230 ca.-1303) per l'anno 1295 offre una descrizione più accurata, registrando «unam iconam de opere veneticorum de una tabula in qua est figura maiestatis in medio et plures perle, alie in vitro ad aurum»⁶⁵: se si esclude che l'origine a Venezia sia riconosciuta grazie alla figura in trono, sembrerebbe probabile che l'immagine fosse decorata con l'ampiamente

⁶¹ Sul Maestro del 1349 si veda CERUTTI 2012, p. 164; Di SIMONE 2014, pp. 482-483; RAVALLI 2016, p. 154; CASERO 2017, pp. 27-29, 100-104.

⁶² Da ultimo, sul manoscritto, GUERINI 2019, da integrare per quanto riguarda le fonti iconografiche, con CENTANNI 2017, pp. 57ss.

⁶³ ROMANO 2013, p. 271-272.

⁶⁴ DE BENEDICTIS 1982.

⁶⁵ MOLINIER 1984, p. 54. L'inventario di Carlo V menziona «ung myroer d'argent doré, dont au doz est ung roy séant painct sur voirre», probabilmente dorato (LABARTE 1879, p. 220, n. 1942).

documentata filigrana⁶⁶. Fin dall'epoca medievale nella penisola si dovevano incontrare delle difficoltà nel momento di precisare gli aspetti materiali di questi oggetti. In mancanza di parole più adatte, si deve supporre che queste anconette fossero indicate in modo sintetico come il legno che ne costituiva il supporto: *tabulae*⁶⁷. Il citato inventario tudertino parla di «*tabulas invitratas*», probabilmente ancora con vetri dorati. L'inventario di Bonifacio VIII sceglie una descrizione più precisa della decorazione, con vetri oppure miniature sotto cristallo di rocca, circoscrivendo anche la funzione liturgica delle tre *tabulae* verosimilmente veneziane:

«Item tres tabulas ad ponendum supra altare, quando dicitur officium divinum; et clauduntur ad invicem; et in media tabula est ymago salvatoris coronantis beatam virginem, et dicte ymagine sunt de argento deaurato relevate. Et incircuito dictarum ymaginum sunt *cristalli ad modum exmaltorum* in quibus sunt figure sanctorum et aliorum⁶⁸. Item sunt inter dictos cristallos VIII perle rotunde et large, incastonate et circumdate multis parvis lapillulis. Et sunt supra caput dictarum ymaginum due grosse exmeralde et una in latere dextro, et supra dictas duas exmeraldas est unus saphirus parvus sive vitrum; in tabula vero dextra sunt VIII tabernacula, et in quolibet eorum est unum *cristallum sive vitrum ad modum exmati* [sic.]. In quibus sunt diverse figure; sunt etiam V lapides sive vitra diversorum colorum et due perle large et rotunde circumdate multis lapillulis, sunt etiam VI parve exmeralde et alie tres perle rotunde; in tertia vero tabula, qua est sinistra, sunt totidem tabernacula similia aliis, excepto quod vitrum unius sive cristallus est fractus, et est ibi una perla larga et quatuor rotunde et VI lapides sive vitra diversorum colorum et V exmeraldule parve; et dicte tabule sunt circumdate per totum laminibus de argento deauratis et sunt foderate extra de samito lucano, laborato ad compassus rotundos cum avibus».

Alla menzione del materiale del supporto, si poteva preferire l'evocazione dell'effetto d'insieme, creato ad esempio dalla sottile lamina metallica applicata sulla superficie del manufatto: in un inventario del 1395, si deve identificare «*quedam maiestas argenti supra deaurata*

⁶⁶ Sulla filigrana veneziana si veda CASELLI 2005; più in generale, sulla filigrana medievale, si veda ora BIANCHI, MITCHELL, AGRESTI 2015.

⁶⁷ Forse erano anconette con miniature sotto cristallo di rocca le tabule de anconis menzionate da un'aggiunta datata 1300 allo statuto del 1284 dell'arte dei cristalleri, che vietava di contraffare il prezioso minerale con il vetro («botoni, manici, roidi de botacelis et da ogli, tabule de anconis et de crucibus, et lapides ad legendum»; MONTICOLO 1914, p. 133).

⁶⁸ «Verba «ad modum ... et aliorum» addita sunt»: la nota è aggiunta nell'edizione romana che qui si trascrive (*Inventario* 1892).

cum multis reliquis diversorum sanctorum et [...] imago Salvatoris in una [...] et in alia Imago Beate Marie Virginis», con il dittico perugino oggi conservato nel convento di Santa Maria di Castello a Genova, che si menzionerà ancora più avanti (fig. 79)⁶⁹.

La prima menzione chiara di una variante tecnica del vetro dorato risale al 1334. Si tratta di un'aggiunta allo statuto dei cristallai che impone «de no far alcuna anconeta o cofaneto de vero [sic] blanco pento a oro, che contrafaza a cristalo»⁷⁰. Fino al trattato cenniniano non se ne avranno altre testimonianze⁷¹. Il passo sembra suggerire che nella gerarchia delle tecniche decorative veneziane, negli anni trenta del Trecento, le miniature sotto cristallo di rocca abbiano ormai effettuato un sorpasso sui vetri dorati, invertendo la gerarchia parlante dell'icona atonita (cat. 3, figg. 34, 36, 67, 109)⁷². La brillante quanto fragile stagione del vetro dorato medievale, però, come si è visto, non si è ancora conclusa.

4. *Monaci, sovrani e signori.*

Nelle catacombe romane, si è detto, i fondi di bicchieri e vasi con immagini dorate venivano murati sul fronte delle tombe. Grazie alla seconda vita di questi oggetti d'arte, si conoscono

⁶⁹ DI FABIO 1994.

⁷⁰ MONTICOLO 1914, p. 139. Il capitolo, il IX, datato 8 gennaio 1334, è inedito: Monticolo ne indica solamente il titolo dal momento che non trascrive le aggiunte posteriori al 1331. Il participio usato nel testo deriva chiaramente dal latino *pictura*, come dimostrano evidentemente le «penture a li muri» di un passo della *Navigatio sancti Brendani*, nella versione tradita da un testimone probabilmente veneziano tardotrecentesco (Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 158 inf.; TAGLIANI 2016, p. 201). Il significato della parola non sembra tuttavia privo d'interesse, se si considera un passo del *Roman de la rose* che gioca sulla polisemia delle «pointures», al contempo le pitture, le immagini della poesia, i ricami degli abiti più preziosi e le ferite inferte dalle frecce del dio Amore (SCHEIDEGGER 1983). Per il verbo dipingere e i suoi derivati, si veda da ultimo il glossario di Veronica Ricotta, con molti riferimenti (CENNINI 2019).

⁷¹ Non può essere verificata l'ipotesi di WOODFIN 2017. Lo studioso ritiene che il trattato noto come Pseudo-Kodinos, databile a poco dopo il 1347, registri l'applicazione della tecnica del vetro dorato ad alcuni abiti di rappresentanza della corte paleologa. La sua interpretazione delle immagini imperiali «ὕπὸ ὑελίου λεγομένου διαγλάστου» come finti smalti non gli sembrerebbe indicare altro all'infuori di vetri dorati, sebbene la tecnica non fosse di certo l'unica che a metà Trecento potesse surrogare gli antichi fasti dei *cloisonnés*: si veda BOSSELMANN-RUICKBIE, KLEIN 2018.

⁷² L'aggiunta allo statuto potrebbe alludere anche a lastre di cristallo decorate con figure in foglia aurea: sembra tuttavia meno probabile, dal momento che non rimangono testimoni veneziani di questo tipo di manufatti.

quindi gli *strata* della società capitolina che in epoca tardoantica potevano permettersi di appa-
recchiare le loro tavole così preziosamente: erano mercanti, tessitori e altri artigiani⁷³. Si trattava
di una produzione di massa, che cercava oggetti costosi ma non troppo: di valore nettamente in-
feriore all'argenteria. La situazione è meno fortunata per i vetri dorati dell'Italia settentrionale, a
conferma forse delle difficoltà incontrate nella ricerca di attestazioni documentarie delle varianti
tecniche. Si possono comunque avanzare nuove ipotesi.

Sul Monte Athos, in due antichi monasteri serbi, si conserva una serie di oggetti veneziani
grosso modo coevi e databili all'ultimo quarto del Duecento. Si tratta di un dittico (fig. 110) e
della già menzionata croce (fig. 59) con miniature sotto cristallo di rocca custoditi, come l'icona
con vetri dorati (cat. 3, figg. 34, 36, 67, 109), nella biblioteca del monastero di San Paolo, e del
cosiddetto dittico di Milutin, presso i monaci di Hilandar⁷⁴. Gli studi ritengono ormai da molto
tempo che il donatore di questi manufatti del Monte Athos sia il re serbo in persona, Stefano
Uros II Milutin (1282-1321)⁷⁵. Jadranka Prolovič propende d'altra parte per il suo fratello mag-
giore, Stefano Dragutin (1252-1316), re dei serbi dal 1276 fino all'avvicendamento al comando
con Milutin, nel 1282: Dragutin sposò in seconde nozze la veneziana Costanza Morosini e per
questo avrebbe avuto una certa familiarità con l'ambiente artistico di Rialto⁷⁶. Si è sempre
esclusa dal dibattito l'ipotesi che la regia delle donazioni spetti alla loro madre, la regina Elena
d'Angiò (?-1314). Eppure il suo interesse per le immagini sacre è noto, dal momento che
all'inizio dell'ultimo decennio del XIII secolo fece dono a papa Niccolò IV di una icona che an-
cora oggi si conserva del Tesoro Vaticano (fig. 80)⁷⁷. Suo cugino Carlo II d'Angiò (1254-1309)
si serviva nelle medesime botteghe, dove fece probabilmente acquistare due candelieri forse in
origine decorati con miniature sotto cristallo di rocca: li donò nel 1296 alla Basilica di San Nico-
la di Bari, dove ancora si conservano⁷⁸. Danilo II (?-1337), iniziatore di un celebre *corpus* di vite
di re e arcivescovi serbi, ricorda che la regina donò alla chiesa della sua fondazione, il mausoleo
di Gradac (sul monte Golija, nella Serbia sudoccidentale), icone in cornici dorate, con perle, pie-
tre preziose e numerose reliquie, tende tessute con fili d'oro, manoscritti e vasellame liturgico⁷⁹.

⁷³ HOWELLS 2015.

⁷⁴ SPIANDORE 2014, catt. 2, 3, 6, pp. 339-351, 363-371.

⁷⁵ DJURIČ 1960, p. 129.

⁷⁶ ПРОЛОВИЋ 2004, p. 150.

⁷⁷ RATLIFF 2004; D'AMICO 2006.

⁷⁸ SPIANDORE 2014, appendice A, pp. 553-559. Per altri manufatti attribuibili al medesimo ambito e di
probabile committenza angioina, si veda SPIANDORE 2014, catt. 8, 12, pp. 381-388, 409-415; appendice
A, pp. 553-559.

⁷⁹ Per una attenta ipotesi sulla genealogia della regina, si veda VUKOVICH 2013, p. 252, nota 16.

A partire dal X secolo, tra le élites signorili costantinopolitane, si era diffusa l'usanza di ritirarsi in una fondazione-monastero, in età avanzata: le spese per il patrimonio accumulato attraverso le elargizioni dello ktetor, il donatore, sarebbero state compensate dall'onorevole custodia della tomba da parte dei monaci e dalla continuità delle preghiere per l'anima sua e dei suoi prossimi⁸⁰. Nella costante ricerca di un'alleanza con gli imperatori bizantini, Milutin non si sottrasse a questa usanza e fece intraprendere la costruzione del suo mausoleo marmoreo a Banjska (Kosovo settentrionale). In questo contesto, la Deesis del monastero di San Paolo potrebbe rappresentare il dono di un sovrano serbo per il suo mausoleo di famiglia. Le scene di intercessione divina che ricorrono nelle icone e legature basso medievali potevano infatti esprimere la preghiera del donatore per la salvezza della propria anima⁸¹. All'epoca di Milutin, Hilandar era uno dei principali centri culturali della corte. Il rapporto di Milutin con Danilo II risale almeno agli inizi del Trecento e la lunga carriera ecclesiastica del biografo ufficiale del re ebbe inizio proprio nel monastero, dove fu igumeno durante gli attacchi catalani del 1307-1309 e fino al 1311⁸².

Il complesso di San Paolo, probabilmente già proprietà del monastero di Xéropotamou, venne restaurato negli ultimi decenni del XIV secolo, dopo un lungo periodo di crisi, e in quell'occasione potrebbero esservi stati trasferiti da Hilandar i tre oggetti veneziani che li ancora si conservano⁸³. Un atto del 1329 è infatti l'unica testimonianza superstite della continuità della vita monastica dopo la fondazione nel XII secolo e descrive gli edifici come ormai in rovina. Il cantiere fu intrapreso in modo congiunto da due monaci serbi, appartenenti a importanti famiglie feudali, Gerasim Branković e Antonije Bagaš. Tra il 1365 e il 1381, Branković rappresentò in più occasioni presso la corte serba gli interessi della comunità di Hilandar, di cui faceva all'epoca parte, ed è menzionato per l'ultima volta nel monastero nel 1382. Il rinato monastero di San Paolo è per la prima volta menzionato nel marzo del 1385, quando Bagaš, divenuto igumeno, ottenne per la comunità il ricco monastero della Vergine Mésonisiotissa, sulle rive del lago di Castoria (odierna Grecia). Il restauro dovette pertanto essere eseguito tra il 1382 e il

⁸⁰ CIRKOVIĆ 2018, p. 126.

⁸¹ Lo dimostrano le iscrizioni che accompagnano la Deesis in alcune legature georgiane in argento dorato databili tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo (VELMANS 1981, pp. 121-124). Il significato non è differente se gli intercessori sono i principi degli apostoli, come avviene in una di queste «Voi che il Signore chiamerà sul trono il giorno del Giudizio siate gli intercessori dell'anima miserabile di Giovanni Mtbevar-Safareli, amen».

⁸² VUKOVICH 2013, p. 249, nota 2. Sulle strutture difensive erette da Milutin si veda FANELLI 2014, p. 45.

⁸³ Суботић 1983, pp. 254-258.

1385. Forse grazie alla mediazione di Brankovič, gli oggetti veneziani poterono essere concessi alla biblioteca del monastero, che continuò da allora e per tutto il XV secolo ad accrescere la sua collezione libraria grazie ai doni dei monaci, dei regnanti e nobili serbi.

Ad ambito monastico potrebbero essere appartenuti in antico anche le placche duecentesche di Boston (cat. 7, figg. 26, 32, 141-144, 147, 148, 150). Potrebbero esser state in origine inserite, come il vetro dorato con l'aquila dell'evangelista Giovanni, in un dittico simile a quello che lo storico georgiano Ekvtime Takaishvili (1863-1953) vide in Svanezia (Georgia nordoccidentale), nella chiesa di Santa Barbara del villaggio di Murkmeri, durante la missione del 1910 (fig. 81)⁸⁴. Con il nuovo orientamento della mercatura veneziana, dovuto alla fine della presenza crociata sulla costa siro-palestinese e alla caduta di San Giovanni d'Acri (1291), il centro del commercio anatolico si era spostato verso il Mar Nero. Le basi del commercio veneziano si erano stabilite alla foce del Don, sulla costa bulgara e sulla costa anatolica orientale (Trebisonda)⁸⁵. Dal momento che i percorsi dei missionari seguivano solitamente le rotte commerciali, non si deve escludere che il prezioso dittico veneziano sia giunto in Georgia attraverso queste regioni.

Papa Clemente IV era di certo sensibile al potere delle immagini e probabilmente era solito scegliere con cura il programma iconografico delle vesti liturgiche che indossava⁸⁶. Tuttavia l'acquisto per le sue chiroteche dei due vetri con san Marco e san Giovanni Battista, già incastonati nelle due montature orafe oppure no, non si può spiegare con delle ipotesi concretamente argomentabili (cat. 1, figg. 7, 58, 97)⁸⁷. A precise indicazioni di un committente sembra invece da ricondurre la scelta del vetro dorato e graffito per i pennacchi dell'altare londinese di Giusto de' Menabuoi (cat. 15, figg. 69-72, 189-191). Sviluppando le osservazioni di Nicolò Rasmò (1909-1986), Andrea De Marchi proponeva che il trittico potesse essere stato precocemente

⁸⁴ MACHABELI 2016, p. 99. La presenza francescana in Georgia risale al 1233, quando vennero fondati due monasteri (NEW YORK 2004, p. 450; BROOKE 2004, p. 146).

⁸⁵ CONCINA 1997, pp. 100-101.

⁸⁶ Come è noto, con bolla del 28 marzo 1266 proroga per un triennio il privilegio, concesso da Innocenzo IV, di usare il ricavato delle elemosine per la decorazione della basilica di San Francesco ad Assisi (SBARAGLIA 1765, pp. 76-77). Sebbene Francesca Pomarici abbia di recente ribadito le sue riserve, gran parte degli studi hanno riconosciuto il suo stemma con il giglio inserito in una losanga negli archivolti del transetto nord (LAMETTI, MAZZASETTE 2012, p. 35; POMARICI 2016, nota 21 p. 171). Per il corredo di Clemente IV, di cui faceva parte anche un sigillo con gigli, si veda PIFERI 1996.

⁸⁷ In relazione alla scelta del Precursore, che si era ritirato nel deserto e aveva condotta una vita di isolamento, vale forse la pena ricordare il favore che in più occasioni il pontefice dimostrò verso gli ordini eremitici degli agostiniani e dei celestini (GUTIÉRREZ 2007, pp. 23, 33, 36, 67; HERDE 2000, p. 460).

condotto in Tirolo⁸⁸. La pala d'altare di primo Quattrocento dell'abbazia di Stams, nel Tirolo austriaco, riprendeva infatti la composizione e nel 1816 il trittico giungeva al principe Ludwig von Oettingen-Wallerstein probabilmente dalla collezione del conte Joseph von Rechberg a Mindelheim, nella Baviera meridionale⁸⁹. Come ricorda Andrea Casero, l'indicazione topografica «[Ju]stus pinxit in Mediol» sembra inoltre indicare una esecuzione per un destinatario non milanese. Nel 1367, anno del dipinto, alla ricerca del consolidamento dei rapporti con alcune delle principali famiglie di area germanica, Bernabò Visconti (1323-1385) ottenne le nozze del primogenito Marco con Isabella di Baviera-Landshut e quelle di sua figlia Taddea con Stefano di Baviera-Ingolstadt⁹⁰. Due anni prima, d'altra parte, aveva dato in sposa la figlia Verde a Leopoldo III d'Austria. Il rilievo dato alle storie dell'infanzia di Maria, con protagonisti Anna e Gioacchino, si potrebbe adattare bene, secondo Casero, a una coppia in cerca del primo erede maschio, come l'ultima di queste tre. La scelta delle tre figure di sante in abiti principeschi nel pannello centrale del trittico, di fronte a san Paolo, Giovanni Battista e Pietro, potrebbe dunque non essere casuale. Margherita e Caterina, infatti, sono nomi assai diffusi nell'albero genealogico degli Asburgo e Verde battezzò così due delle sue tre figlie⁹¹.

Una nobile committenza lombarda sembra avvalorata dalla presenza di Ambrogio, patrono di Milano, e del Battista, santo particolarmente venerato dai Visconti (si pensi al ciclo di affreschi di Albizzate, Varese)⁹². Sebbene a Santa Maria di Brera Giusto avesse dipinto un frate umiliato in abito bianco (Milano, Accademia di Brera, aula di Scenografia), l'ordine seguiva la regola benedettina, come probabilmente i due monaci a lato del trono nell'Incoronazione di Londra⁹³. Nella regione non mancava un'antica abbazia benedettina intitolata al Battista, con una piccola cappella, oggi di proprietà privata, decorata da affreschi lacunosi databili alla metà del secolo: sulle pareti dell'abbazia di Vertemate erano infatti Storie di san Benedetto, nell'abside un'Incoronazione di Maria⁹⁴. Non è da escludere che il trittico di Giusto fosse stato in origine destinato a questo ambiente.

⁸⁸ RASMO 1965, p. 64; DE MARCHI 2002, pp. 21-22.

⁸⁹ Il confronto tra i due dipinti fu proposto per la prima volta da SEMPER 1906, pp. 393, e ripreso, prima di RASMO, da LONGHI 1928 (pp. 10, 13, 20 nota 12), e di recente da CASERO 2017, p. 165ss.

⁹⁰ Probabilmente con finalità votiva in occasione del felice matrimonio della figlia, Bernabò donò alla Cattedrale di Losanna, nell'estate di quello stesso anno, durante un viaggio in Savoia, delle statuette d'argento che lo ritraevano insieme a sua figlia Taddea (*ibidem*).

⁹¹ Le due sorelle di Leopoldo III si chiamavano proprio Margherita e Caterina (*ibidem*).

⁹² Per il ciclo varesotto, databile all'ultimo quarto del secolo, ZARU 2016, p. 390.

⁹³ CASERO 2017, tav. XVI, p. 96.

⁹⁴ CERUTTI 2012.

L'anta di dittico di Lorenzo e Tomaso (cat. 10, figg. 49, 54, 163-165) è più problematica dell'opera giustesca, ma rimanda forse a un ambito signorile non lontano. Si è a lungo ritenuta un dono destinato alla cappella di San Venceslao nel castello imperiale di Karlstejn, costruito a una trentina di chilometri da Praga a partire dal 1348, e a sostegno di questa tesi si leggeva l'aquila nera del quadrilobo sotto la Crocifissione, ancora visibile negli anni Settanta⁹⁵. È noto fin da inizio Ottocento che Tomaso aveva inviato in Boemia un dittico e un trittico firmati che ancora si conservano nel castello. Sebbene lo stemma dell'anta americana sia ormai perduto, nuovi indizi sulla committenza meritano di essere considerati.

Si tenga conto della fortuna che ebbero le pose dei dolenti. Maria tiene i gomiti stretti al busto tirando verso l'alto i lembi del *maphorion*, che si gonfia in pieghe molli sulle anche: Georg Swarzenski notava le medesime forme nella Crocifissione della collezione Thyssen-Bornemisza di Lugano (fig. 82), che si può datare all'ultimo quarto del Trecento dal momento che ricorda i tardi modelli di Altichiero, come quello del transetto sinistro della chiesa di San Zeno (fig. 83)⁹⁶. Nel vetro Thyssen, anche Giovanni ripete l'interpretazione di Baltimora, alzando i palmi aperti rivolti in avanti. Queste idee paiono originali e sembra più facile che venissero inizialmente usate nel manufatto che, tra i due, era valutato di più: molto probabilmente, vista la paternità di Lorenzo e Tomaso, quello americano.

Sembra dunque lecito chiedersi se Lorenzo e Tomaso abbiano inviato la loro opera a un committente che abitava a Verona⁹⁷. All'epoca, in terra scaligera, l'aquila nera era l'arme di Rizzardo Sambonifacio (1330-1394 circa), di un'antica famiglia comitale e marchionale, documentata dalla metà del X secolo⁹⁸. Il nonno di Rizzardo, Vinciguerra I (anni Sessanta del Duecento-1317), era sepolto presso i francescani di San Lorenzo a Vicenza e il padre di quest'ultimo, Lu-

⁹⁵ GIBBS 2012, p. 222.

⁹⁶ SWARZENSKI 1940, p. 60; CASTELFRANCHI VEGAS 1999, p. 38. Per l'affresco, PICCOLI 2010, pp. 113-115, 187, tav. 63.

⁹⁷ I primi contatti noti di Lorenzo con l'ambiente veronese risalgono al 1356, l'anno che era leggibile nel Settecento in una tavola firmata «Laurentius pinxit», all'epoca a Verona e di cui si ignorano le sorti (MAFFEI 1732, col. 150; GUARNIERI 2011, p. 23). A questo periodo, si data la sua Madonna dell'umiltà, commissionata da Cangrande Della Scala (1332-1359) e dalla moglie Elisabetta di Baviera (1329-1402) per i domenicani di Sant'Anastasia.

⁹⁸ REINA 2018, p. 171, nota 702. Soggetto di un celebre madrigale di Jacopo da Bologna, il rapace doveva giocare un ruolo chiave nell'immaginario araldico degli anni Cinquanta e Sessanta, quando nel mezzo delle guerre e delle tensioni sociali che travagliavano la penisola, la speranza nella discesa di un imperatore giusto, animata dallo studio del Dante politico, moltiplicava i riferimenti al nobile uccello (CARACI VELA 2014, pp. 49-51).

dovico d'Angiò (forse 1224-1283), prototipo dell'aristocratico guelfo e negli ultimi anni podestà di Reggio, nella chiesa francescana locale, dove risiedeva, in un «pulcherrimum mausoleum» costruito a spese del Comune⁹⁹. Il fatto che la metà dei santi dipinti da Tomaso nel manufatto di Baltimora si possano legare alla devozione francescana induce a non escludere che il committente possa essere stato un membro di questa famiglia. D'altra parte, la cronologia del manufatto e la presenza dei santi Cosma e Damiano, santi guaritori, inducono a domandarsi se Tomaso non possa aver lavorato al dittico nella Bologna della seconda letale ondata pestifera, che si diffuse in città tra il 1360 e il 1363¹⁰⁰. Potrebbe trattarsi di un dono, auspicio di buona salute, commissionato a Lorenzo e Tomaso da una famiglia veronese da più di un secolo amica dei mendicanti.

L'ipotesi veronese sembra valida dal momento che l'artefice della Crocifissione di Lugano sembra attento ai preziosi vetri dorati di un manufatto probabilmente collegabile all'ambito scaligero, o comunque ai loro modelli diretti. La cornice con margherite del vetro Thyssen sembra infatti copiare il motivo precedentemente usato in un ambito verosimilmente aulico: la si trova infatti nel vetro del Musée du Moyen Âge di Parigi (cat. 11, figg. 75, 77, 169, 170), qui attribuito ad Altichiero¹⁰¹. Lo stile elevato della Maestà parigina sembra condurre al più esigente ambito signorile, al pari dell'elegante epigrafe che corre dietro alla cuspide del trono: «Regina celi et terre, Mater omnium». Gli studi sembrerebbero riconoscere il giovane pittore veronese nell'équipe chiamata a decorare il già menzionato castello di Pandino (figg. 78, 84), residenza di Bernabò e della moglie Beatrice della Scala, soprannominata Regina (m. 1384)¹⁰². Sorge il dubbio, non risolvibile, che la seconda riga dell'epigrafe possa essere letta come un doppio senso, senza sottintendere in modo necessario il sostantivo *mortalium*, il genere umano¹⁰³. Oltre che alla canonica celebrazione della Madre di Cristo in contrapposizione a Eva, il vetro poteva ambire al ritratto dell'ambiziosa signora scaligera, che diede al marito tredici figli¹⁰⁴.

⁹⁹ ALLEN 1910, p. 129; VARANINI 2017.

¹⁰⁰ DONDARINI 2007, pp. 885, nota 28.

¹⁰¹ Per CASTELFRANCHI VEGAS 1999, nota 2, p. 39, «certi dettagli decorativi della cornice e dell'aureola della Vergine [di Parigi] sono riscontrabili proprio anche in area umbra e sempre nella cerchia di Puccio [Capanna]».

¹⁰² Più in alto, nota 63 p. 41.

¹⁰³ Come un passo dell'egloga petrarchesca *Parthenias*, il distico potrebbe ricordare la preghiera *Salve regina*, che chiudeva da metà Duecento le preghiere di compieta («Salve, regina, mater misericordiae, / vita, dulcedo et spes nostra, salve»; FENZI 2013, p. 39).

¹⁰⁴ SOLDI RONDININI 1989. L'ombra di un letterato di corte potrebbe proiettarsi su questo gioco di parole: Francesco Petrarca doveva essere assai prossimo a Bernabò, che lo scelse come padrino del

5. *Il corpo di san Fedele e il suo culto civico*

Le vicende che portarono all'erezione dell'arca di San Fedele a Como (cat. 14, figg. 65, 179-188) non sono note e la committenza dell'opera non è documentata (cat. 14). Attraverso lo spoglio delle fonti sette e ottocentesche e un'attenta lettura del verbale della traslazione (fig. 85), è tuttavia possibile avanzare nuove ipotesi sulle circostanze di natura politica che portarono alla creazione del prezioso scrigno.

In primo luogo si delinea un'animata contesa per le reliquie del santo, documentata per l'età dei Lumi, tra la collegiata comasca e il monastero benedettino dei santi Fedele e Carpofo ad Arona, sul Lago Maggiore. Primo Luigi Tatti (1808-1881) traeva dal vescovo di Novara Carlo Bascapè (1550-1615) la dubbia notizia che «addita postea fuere aliorum Martyrum corpora, Fidelis, Carpophori, studio, ut aiunt, cujusdam Abbatis, qui Comensis erat»¹⁰⁵. Per il Bascapè, l'abate avrebbe posto le reliquie dei santi Fedele e Carpofo, trasferite da Como, in un altare minore, dal momento che quello principale era già consacrato ai santi Gratignano e Felino. A Tatti era anche nota un'anonima vita di san Fedele pubblicata a Milano nel 1610, che datava il passaggio al 1350. Il giorno della traslazione che portò alla costruzione dell'arca comasca, il 4 giugno 1365, fu indetta una grande processione guidata dal vescovo. Il popolo e il clero vi accorsero numerosi. Così Tatti raccontava l'evento, interrogandosi sulla verosimiglianza delle fonti appena menzionate:

«Terminata che fu, collocò il Vecovo l'Arca sopra l'Altare maggiore di detta Chiesa, in guisa però, che non era d'alcun ostacolo a Sacerdoti, che vi celebravan la Messa; perchè sostenuta da quattro colonnette lasciava loro libero l'Altare, acciocchè vi esercitassero le solite funzioni. Intorno a quest'Arca gira un bel fregio intrecciato di varie figurine di Santi, e massime degli Appostoli, e da alcuni fiorami fatti all'antica, e sopra tal fregio si legge in lettere Gotiche la seguente iscrizione [...] Non solo trovò il nostro Vescovo nella sua pri-

primogenito, Marco. Per i soggiorni del poeta a Milano e Pavia, che fu all'origine dell'umanesimo lombardo, si veda DELMORO, LUCCHINI 2017, p. 73, nota 9. In occasione del Battesimo di Marco, Petrarca compose una dotta epistola augurale, che a posteriori dimostra chiaramente quanto fosse stimato il lavoro dei poeti, alla corte di Regina e Bernabò (PACCA 1998, III.29): i versi furono accompagnati dal modesto dono di una patera d'oro, mentre i padrini del secondogenito Ludovico, ovvero il marchese di Ferrara, quello di Mantova e la Repubblica bolognese, non badarono a spese regalando un bacile d'argento sul quale stava una coppa d'oro piena di perle, pietre preziose e anelli, sei coppe d'argento dorato e una più grande col piede di cristallo, molti drappi intessuti d'oro e zibellini (HORTIS 1874, pp. 139ss.).

¹⁰⁵ BASCAPÈ 1993 (1612), I, p. 77; TATTI 1734, p. 95.

ma tomba la maggior parte dell'ossa del Santo, ma (sebbene spolpato) ve lo trovò tutto; onde per testimonianza di quella verità ordinò, che fossero intagliate sopra una lastra di piombo queste precise, e formali parole: *Hic jacet totum, integrum corpus S. Fedelis Martyris*»¹⁰⁶.

Dopo sedici anni giungeva la replica del gesuita milanese padre Zaccaria:

«Dove questo Scrittore [Tatti] ne mette la traslazione da Como l'anno 1350, io trovo una pergamena del 1259, vale a dire di un secolo prima, (e darolla interamente copiata nel terzo libro di questa Storia) contenente alcune Costituzioni in pieno Capitolo dall'abate Corrado Bossi stabilite¹⁰⁷; nella qual pergamena si dice: *Ad honorem Dei Patris Omnipotentis, beatorum Sanctorum Graciniani, Felini, Carpofori, Fidelis jacentium in dicto Monasterio*. E così più antiche carte Capitolari di quel Monistero fossero a noi pervenute, come simil cosa vi avremmo trovata. Perciocchè che in sì fatte carte nel Capitolo comprovate uso fosse di que' Monaci di porre i nomi di questi quattro Martiri, chiaro appare anche nel 1321 da altra carta, che comincia: *in nomine Domini, beatissime Virginis Marie, Sanctorum martyrum Gratiniani, Filini, Carpofori, Fidelis, omnium Sanctorum*. Similmente comincia lo stromento del possesso, che l'anno 1488 a nome di Mons. Callagrani presero della Badia Mons. Jacopo da Volterra, e Francesco del Bosco: *Omnipotentis Dei Salvatoris ec. Divorumque, ac gloriosorum Gratiniani, Filini huius Venerabilis Monasterii de Arona Ordinis S. Benedicti patronorum, ac Carpofori, Fidelis omnium Sanctorum Martyrum, quorum omnium Corpora in Ecclesia dicti Monasterii sunt condita [...]*. Ma pel quintodecimo secolo oltre l'accennato stromento del 1488 quale più singolare memoria può volersi di quella, che l'industria del P. Manchisio ci ha conservata? Ella è un'antica carta del 1489, in cui si narra, come in quell'anno a' due di Giugno furono per ordine di Monsignor Girolamo Callagrani Abate Commendatario riposti dal Nunzio del Papa nella nuova Cappella i Corpi de' Santi martiri Carpoforo, e Fedele; e ciò, ch'è da considerarsi, si è, che tra testimoni dal pubblico Notajo ivi riferiti siccome presenti vi è il Venerabile Prete Signor Pietro di Carcano da Milano, Canonaco della Chiesa di S. Fedele di Como»¹⁰⁸.

¹⁰⁶ TATTI 1734, p. 112. Sull'importanza dell'integrità del corpo dei santi si veda TOMASI 2012, pp. 148-149.

¹⁰⁷ ASTo, Sezione Corte, Abbazia dei Santi Graciniano e Fillino di Arona, mazzo 6, doc. 72.23.

¹⁰⁸ ZACCARIA 1750, p. 20-28:20.

Fino a questa data i resti erano conservati in un «sepolcro [...] in ambiente assai poco decoroso»¹⁰⁹. La nuova sistemazione fu invece all'interno di un «sarcofago di marmo che il Mons. Commendatario ha fatto appositamente intagliare ed ornare di artistici rilievi». In occasione del compimento della chiesa milanese di San Fedele, nel 1576, forse a causa dell'incuria che le reliquie avevano nuovamente incontrato, Carlo Borromeo (1538-1584) le fece trasferire nella capitale. Padre Zaccaria proseguiva che non si poteva sostenere che

«e Comaschi, ed Aronesi abbiano i Corpi de'Santi Martiri, cioè e gli uni, e gli altri qualche parte precipua, e singolare. Perciocchè quelli ugualmente che questi pretendono di tutti averli pressocchè interi, e trattene solo alcune piccole particelle alla pietà de' divoti congedute»¹¹⁰.

Le modalità dell'arrivo ad Arona di corpi santi da Como sono ignote. Per quanto riguarda san Carpofo, come suggeriva il conte Giorgio Giulini (1714-1780), tra i fondatori della moderna storiografia lombarda, si può seguire la testimonianza di Goffredo da Bussero, che parlando di san Maurizio e dei suoi compagni, nominava quelli che furono martirizzati a Como e nel suo territorio, cioè oltre ai santi Cassio, Esanto, Licinio, Severo e Secondo, anche lo stesso Carpofo, conteso come Fedele tra le due città. Aggiungeva in seguito che due di questi corpi furono dati al monastero di Arona: «Sed horum duo corpora ad monasterium de Arona data sunt»¹¹¹.

Negli anni dell'erezione dell'arca, il monastero di Arona, «un'abbazia in tutto e per tutto milanese» (a cominciare dall'ambito diocesano) toccava il culmine della floridezza¹¹². Pertanto, non si deve escludere che la messa in opera dell'arca sia dovuta all'accendersi della controversia con l'abbazia vergantina. D'altra parte lo spirito ribelle dei comaschi non si spense nel corso del Trecento e seppe talvolta opporre una certa resistenza alla costruzione dello Stato visconteo, da sempre interessato all'abbazia di Arona¹¹³. Non è forse privo di interesse che l'alleanza tra i Visconti e i signori della città lariana era stata da pochi anni suggellata dal matrimonio di Enrica,

¹⁰⁹ ZACCARIA 1750, p. 98.

¹¹⁰ ZACCARIA 1750, p. 24.

¹¹¹ GIULINI 1760, p. 176. GOFFREDO DA BUSSERO 1974, p. 229c. MEDONI 1844, pp. 41-42.

¹¹² Un abate probabilmente milanese, Federico Terzago (1352-1370), aveva modificato radicalmente i metodi di gestione del patrimonio fondiario dei benedettini, privilegiando i contratti di affittanza a canone fisso e in denaro. Si è notato che la conversione a questo modello è sovente motivata da esigenze di liquidità, dovute alla volontà di apportare migliorie che richiedono un impegno economico notevole (PIROVANO 1992, pp. 113-116).

¹¹³ GRILLO 2017, p. 79, 240.

una delle figlie illegittime di Bernabò, con Lotario, figlio di Franchino Rusca (al comando dal 1313 al 1335)¹¹⁴.

La menzione del Popolo nel verbale della traslazione del corpo di Fedele, accanto a quello del vescovo, Stefano Gatti, doveva tradurre un ideale di concordia civica promosso dal culto del santo. Il testo dell'epigrafe corre lungo il bordo del sarcofago e termina con quattro righe sul prospetto laterale sinistro. Le fazioni comasche dovevano negli anni Sessanta rivendicare una certa autonomia rispetto al governo spirituale cittadino, se fu necessario un energico intervento dell'ordinario diocesano in persona per impedire che si tenesse in Duomo un'assemblea pubblica per discutere dei mai sopiti conflitti di Parte¹¹⁵. Grazie alle ricerche di Stefania Duvia è possibile delineare più precisamente le forme di vincolo sociale che costituiscono il clan di cui facevano parte alcuni canonici di San Fedele¹¹⁶. I legami di sangue e gli interessi economici dovevano formare all'interno del gruppo un intreccio inestricabile. Allamano, l'esponente più in vista della famiglia di giurisperiti dei Crescenzano, doveva possedere una certa autorevolezza in seno al capitolo, se riuscì a imporre Luchinus, suo figlio, come prevosto di San Fedele, probabilmente a partire dal 1367¹¹⁷. L'interesse per il fasto delle chiese cittadine dimostrato attraverso i lasciti testamentari di questo gruppo di persone, all'indomani di un forte calo demografico imputabile a diverse epidemie, lascia intuire la grande vivacità economica del Popolo comasco¹¹⁸.

La chiesa madre dell'Ordine degli Umiliati, Santa Maria in Rondineto, avrebbe ospitato di lì a poco una seconda tomba di un esponente della prestigiosa famiglia dei Rusca, oltre a quella monumentale di Franchino (nato tra 1260 e 1280 e morto nell'agosto del 1339), oggi al Castello Sforzesco (fig. 86)¹¹⁹: qui si sarebbe infatti fatto seppellire Lotario, morto nel 1386¹²⁰. Se dovesse trovare conferma la proposta di identificare il beato Giovanni da Meda, leggendario fondatore dell'Ordine degli Umiliati, con uno degli esponenti dei Rusca più in vista sullo scorcio del XII secolo, allora le tombe dei Rusca in quella chiesa potrebbero essere state persino tre: il coper-

¹¹⁴ Franchino II nacque dall'unione probabilmente intorno al 1360 (GRILLO 2017, p. 268).

¹¹⁵ L'evento è ricordato da ROVELLI 1808, pp. 237-238. Probabilmente nemmeno il rapporto con i celestini era sereno. Matteo de Planisio, per la seconda e penultima volta abate generale dell'Ordine fino al 1363, sarà addirittura scomunicato nel 1367 (MAGRINI 2005).

¹¹⁶ HEERS 1976; LEVEROTTI 1999.

¹¹⁷ MONTI 1913, pp. 313-315, doc. CLXXXII; DUVIA 2017, p. 87.

¹¹⁸ In un momento di grave crisi demografica e probabilmente produttiva, la ricchezza della società comasca si deve misurare senza dimenticare un significativo parametro, il reddito pro capite (FRANCESCHI, MOLÀ 2005, p. 188).

¹¹⁹ Sulla tomba di Franchino si veda da ultimo PESCARMONA 2015 e GRILLO 2017, p. 268.

¹²⁰ BALLARINI 1619, p. 259.

chio conservato in Santa Maria di Loreto apparteneva infatti al sarcofago del misterioso santo, è databile al XIII e proviene da Rondineto¹²¹. L'arca di San Fedele potrebbe dunque aver giocato un ruolo fondamentale nel tentativo del vescovo e del Popolo di rendere più equilibrata la distribuzione dei simboli del potere in città.

¹²¹ ALBERZONI 1997; ANDREWS 2000, p. 25.

III. Materiali e botteghe.

Come si evince da quanto precede, lo studio parallelo delle due varianti tecniche permette di colmare le lacune della comprensione di fenomeni storici diversi e apparentemente lontani nel tempo. L'economicità della tecnica trecentesca permette così di spiegare le modeste possibilità dei committenti che dovettero richiedere, per esempio, il ciborio di Londra (cat. 4, figg. 63, 112-118, 121-123), che come si è visto non sembrerebbe un'opera d'eccezione, considerato che il metallo usato è il rame, anziché l'argento o l'oro. Questo è possibile dal momento che i materiali di partenza erano i medesimi. Il fatto che Cennini, formatosi a Firenze, abbia dimenticato il capitolo dell'impronta d'argento potrebbe essere dovuto anche alla vistosità del fenomeno umbro, non necessariamente determinante nel diffondersi della tecnica trecentesca in Italia settentrionale. La coincidenza temporale tra la scomparsa di questa tecnica più antica e il diffondersi di quella più moderna, suscita interesse, sebbene il problema sia destinato a rimanere aperto. Nuove ipotesi sulla già menzionata placca dell'orafo Bertuccio impongono, in conclusione, una riflessione ulteriore sulle professionalità coinvolte nella realizzazione dei vetri dorati.

1. *Il valore della tecnica cenniniana*

Lo studio del *corpus* umbro di vetri dorati e della pittura fiorentina del Trecento consentono di conoscere indicativamente il prezzo dei materiali usati nella decorazione di questi manufatti medievali e delle tecniche necessarie a unirli. Di conseguenza si può far luce sul valore che si doveva attribuire a queste immagini di piccolo formato. L'assenza di documenti veneziani che menzionino il prezzo dei manufatti del gruppo qui considerato rende necessario un'analisi di questo genere.

Le indagini chimico-fisiche eseguite sui vetri conservati nel Museo Diocesano di Recanati hanno fornito informazioni più precise sulla lamina metallica usata in un ridotto gruppo di dotti-reliquiari umbri, realizzati nel primo Trecento (fig. 87)¹. Il piccolo catalogo, composto probabilmente da manufatti prodotti in serie, è stato legato fin dagli anni Ottanta al Sacro Convento di Assisi e alla figura di un frate francescano, Pietro Teutonico, che avrebbe diretto l'attività, convalidato le reliquie e distribuito gli oggetti (figg. 6, 88): l'artefice è infatti menzionato nel

¹ ARTIOLI *et al.* 2006.

già citato inventario di San Fortunato di Todi². Il dittico conservato a Melbourne, un tempo nella collezione Oppenheimer e con stemmi di famiglie probabilmente fiorentine ancora leggibili, sembra avvalorare l'ipotesi della destinazione privata di alcuni di questi manufatti³. I vetri di Recanati furono probabilmente prodotti a Venezia, sono spessi 2,5 mm circa e la lamina d'oro ha uno spessore di circa 2 micron. La quantità di oro delle foglie è quindi maggiore sia di quella delle tessere musive altomedievali che di quella usata per le dorature in scultura e pittura, tra Due e Trecento⁴. Un'eccessiva finezza le avrebbe infatti rese troppo fragili e il lavoro di incisione sarebbe stato impossibile anche per la mano più delicata. Diversamente da quanto ci si potrebbe attendere, la quantità del metallo costituisce tuttavia la componente minoritaria del costo stimabile delle lamine. Studiando i contratti dei pittori tra Trecento e inizio Cinquecento, si è

² Il documento parla di «tabulas invitratas diversis ymaginibus cum multis imaginibus quas fecit frater Petrus Theotonicus». Il fenomeno umbro, in riferimento a cui Hugh Hudson parlava di «mass-produced» souvenirs realizzati per i pellegrini e di un vero e proprio «pilgrim market», rimane poco approfondito (HUDSON 2010). Alcune novità possono forse derivare dallo studio dei rapporti tra Pietro Teutonico e un confratello, Francesco Bartoli. Entrato nell'ordine nel 1312, Bartoli fu inviato a Perugia per studiare teologia: nel 1316 continuò gli studi a Colonia, dove conseguì il titolo di baccelliere della stessa materia e raccolse oltre a cinque teste delle undici mila vergini, reliquie di san Gereone e dei suoi compagni martiri. Le prime sono presenti, a differenza delle seconde, in diversi reliquiari del corpus umbro. L'arcivescovo rilasciò al frate attestazione di autenticità il 16 settembre 1317 (SENSI 1997, pp. 678-681). L'anno successivo Bartoli fu a Parigi, dove ricevette in dono dalla principessa Bianca, figlia del santo Luigi IX, reliquie dei capelli e dell'abito di quel sovrano. Gli studiosi di francescanesimo sono propensi a credere che il Bartoli fosse a conoscenza del fatto che Pietro Teutonico aveva raccolto testimonianze di eventi miracolosi che avevano avuto luogo a inizio Trecento alla Porziuncola (SCHNEIDER 2013). Se come è stato supposto Bartoli avesse usato il lavoro per il suo *Trattato sull'Indulgenza della Porziuncola* (il cosiddetto *Perdono*), redatto negli anni Trenta, allora la comune attenzione per le reliquie potrebbe derivare da una collaborazione su più fronti (BRUFANI 2016, pp. 124, 132, cat. 4.2).

³ Si è recentemente discusso dei possibili destinatari del dittico di Melbourne, l'unico reliquiario del gruppo a presentare stemmi familiari antichi, in occasione del convegno losannese *Art et Économie en France et Italie* (ottobre 2017). Forse già nel Trecento, i proprietari appartenevano a una potente famiglia della classe dirigente fiorentina.

⁴ JAMES 2006, pp. 45-46, usa lo spessore delle lamine d'oro osservato da Marco Verità per calcolare approssimativamente la quantità di metallo prezioso usato nei mosaici di Hagia Sophia (VERITÀ 2000, p. 68); NERI 2016, p. 87, desume la media di 0,4 / 0,2 µm dalla misurazione di trentatré tessere a foglia d'oro provenienti da Roma, Ravenna e Milano. Per lo spessore delle lamine del grifo e del leone bronzei di Perugia (1281) e della Cappella degli Scrovegni, si veda TRAVAINI 2005, pp. 149-150: le misure sono rispettivamente da 0,6 a 1 µm e da 1,2 a 1,8 µm.

notato infatti che il prezzo dell'oro cresceva mentre quello delle foglie rimaneva stabile⁵: il loro costo dunque rappresentava più il costo del lavoro dei battiloro che quello del metallo in sé, che di conseguenza doveva essere limitato. «Sappi che l'oro che ssi mette in piani, non se ne vorrebbe trarre del ducato altro che cento pezzi, dove se ne trae ccientoquarantacinque», scrive Cennini nell'ultima parte del suo *Libro* (capitolo CXXXIX): sapendo che, approssimativamente, il ducato pesava solo un centigrammo in più del fiorino, ossia 3,54 g, sembrerebbe semplice calcolare il valore della lamina⁶. Questo passaggio ha quindi portato gli studiosi a considerare il prezzo delle dorature in ducati e fiorini (monete d'oro) e il fatto che nei pagamenti registrati nei contratti noti le foglie (i «pezzi» di Cennini) erano segnate sempre in pacchetti da cento o in loro multipli ha confortato l'uso di queste unità di misura⁷. Ducati e fiorini erano tuttavia soprattutto una moneta di conto, non invece moneta sonante usata per acquistare le lamine. Per questa ragione si deve piuttosto considerare il prezzo delle lamine in lire e soldi argentei: al tempo del contratto di Pietro Lorenzetti per il polittico di Arezzo (1320), è stato calcolato che cento foglie costavano 3 lire e 5 soldi, nel contratto stipulato da Jacopo di Cione per gli affreschi del Palazzo dei Giudici e dei Notai (1366) il valore è di 3 lire e 7 soldi: a Firenze nel secondo decennio del secolo uno staio di grano (non troppo diverso da quello senese di 24,36 litri) costava in media 11 soldi e 7 denari (1 lira = 20 soldi = 240 denari), tra 1354 e 1367 14 soldi e 10 denari e il decennio successivo 29 soldi e 2 denari⁸. Il costo delle lamine per un vetro dorato sembra pertanto piuttosto ridotto.

I vetri di Recanati rivelano che lo sfondo delle scene, con una spessa stesura a corpo del colore, era realizzato con l'azzurrite e non invece con il ben più caro azzurro oltremarino, come in-

⁵ Costanti dovevano rimanere anche le dimensioni dei quadrati venduti dai battiloro (*battioro* a Venezia) e la frode, come spesso avviene nel campo delle arti preziose, era sempre dietro l'angolo. La riforma del 1403 allo statuto degli orefici cercava di porre rimedio alle astuzie dei fiorentini: stabiliva una multa di 12 denari per coloro i quali avessero venduto lamine di dimensioni eccessivamente ridotte. Si specificava infatti che il lato delle lamine quadrate di oro puro non doveva essere inferiore alla misura che è «più nona parte e meno octava parte d'un braccio» e ogni foglia di oro di meta o di argento non doveva essere inferiore alla lunghezza che è «maggiore l'octava parte e minore la settima parte del braccio sopra detto» (il braccio fiorentino equivaleva a 58 cm circa; CIASCA 1922, p. 371). L'oro di metà è probabilmente ciò che in Francia era chiamato *or parti* e in Germania *Zwischgold* e si otteneva saldando a freddo per battitura una sottilissima lamina d'oro su una d'argento, più spessa (FREZZATO 2003, p. 303).

⁶ TRAVAINI 2005, p. 149. Discutevano il passo cenniniano anche BOMFORD, DUNKERTON, GORDON, ROY 1989, p. 22.

⁷ O'MALLEY 2005, pp. 50-51.

⁸ O'MALLEY 2005, tabella 2A, pp. 52-53. Per il costo del grano, si veda TOGNETTI 1995, tab. 1, p. 281. Per lo staio senese si veda VALENTI 2018, p. 37.

vece prescrive Cennini e le tracce dei vetri di san Fedele a Como lasciano immaginare sul retro delle placche (cat. 14, figg. 65, 85, 179-188)⁹. Lo studio dei contratti stipulati tra i pittori e i loro committenti, tra Trecento e inizio Cinquecento, mostra che il prezzo indicato da Cennini per il lapislazzuli, di otto fiorini per oncia, era forse eccessivo¹⁰. I dati registrano prezzi che vanno da meno di uno a cinque fiorini l'oncia. L'azzurrite, che aveva inferiori costi di importazione e lavorazione, era venduta a libbre e poteva costare tra uno e tre fiorini¹¹. Il prezzo di un oltremarino di media qualità era quindi dodici volte superiore a quello dell'azzurrite più cara e la scelta tra i due minerali poteva modificare notevolmente la spesa per un vetro dorato.

Cennini precisa anche quale tipo di vetro si debba usare in questa varietà di oggetti. «Tolli un pezzo di vetro bianco che non verdeggi, ben netto, senza vesciche»¹². Il vetro bianco, ossia decolorato aggiungendo nell'ambiente di cottura la pirolusite, un ossido di manganese, il cosiddetto sapone dei vetrai, era molto probabilmente il «vitrum clarissimum velut crystallum» che Teofilo (libro II, capitolo XIII) prescriveva per le tessere di mosaico dorate e doveva essere uno dei più economici¹³. Negli statuti comunali di Bologna del 1389 i «ciati gambasini viridis», bicchieri verdi di Gambassi (Firenze), e quelli «albi cristalini», ossia decolorati (probabilmente più pesanti), costavano tra 1 e 3 denari l'uno e un valore leggermente superiore sembra registrato nel libro di conti della fornace fiorentina appartenuta a Carlo di Marco di Uberto Strozzi, all'indomani della purga medicea del 1434 che portò all'esilio del suo celebre cugino Palla (1372-1462)¹⁴. Dal libro si ricava il prezzo del vetro bianco: cento bicchieri bianchi costavano una lira e sette denari (ossia quasi due denari e mezzo l'uno), mille bicchieri normali 13 lire e 10 denari (ossia poco di più, poco più di tre denari l'uno)¹⁵. Nel 1441, l'orafo Piero di Giovanni di Piero, dichiara di dover pagare nel gennaio che verrà per «otto vetri azuri», il colore più costoso forse anche perché importato da Venezia, 16 soldi piccioli, ossia quattro quinti di lira, cioè 192

⁹ CENNINI 2019, p. 256 (cap. CLXXXII).

¹⁰ O'MALLEY 2005, pp. 66. L'oncia fiorentina, un dodicesimo della libbra, equivaleva a 28,295 g nelle tavole dello scienziato granducale Lorenzo Magalotti (https://brunelleschi.imss.fi.it/cimentosite/glossario_TAVOLE.html, consultato il 25/02/2020).

¹¹ I lapislazzuli erano importati dall'Afghanistan, mentre l'azzurrite, chiamata nei contratti «azzurro di Magna», «azzurro di Alamagna» o «azzurro tedesco», prevalentemente dalla Germania meridionale, dall'Austria e dalla Slovacchia (O'MALLEY 2005, pp. 66-68).

¹² CENNINI 2019, p. 255.

¹³ CANNELLA 2006, pp. 338-341. Per i più tardi vetri bianchi prodotti dalla confraternita Gesuati si veda SCHIAPPARELLI 1908, pp. 120, 129. Per l'ossido di manganese, si veda LAUTIER 2008, pp. 15-16, 274.

¹⁴ CHINNI 2017, p. 170.

¹⁵ ASF, Carte Stroziane IV, 65, f. 711.

denari, cioè 24 denari l'uno¹⁶. È noto che il vetro nelle botteghe degli orafi era soprattutto usato negli ultimi secoli del medioevo per fingere le pietre preziose, è quindi probabile che non fossero troppo grandi¹⁷.

Cennini descrive bene come applicare la foglia d'oro al vetro e il procedimento non era troppo diverso da quello usato per le tessere musive. In questo caso tuttavia si prevedeva che un secondo strato di vetro proteggesse la lamina e da ciò deriva il nome comunemente usato per questo tipo di dorature, dette «a sandwich». Un documento dell'Opera del Duomo di Orvieto, datato 1362, attesta che il terziario francescano Giovanni di Buccio Leonardelli, «pictor et magister vitri et operis mosaici», venne pagato 3 lire e 20 soldi al giorno, nel sistema del denarius di Cortona, per aver speso tre giorni a Monteleone a far scuola al giovane Nucciarello, nipote di un magister Consiglio, «ad mictendum folia auri in vitro pro mosaico»¹⁸. Per queste tessere, l'artefice poteva verosimilmente permettersi un incollaggio dell'oro meno resistente che nei vetri dorati e il metodo era tra i più noti, diffuso a partire dal III secolo a.C. e sopravvissuto ai secoli¹⁹. Imparare a dorare il vetro doveva invece essere più complicato e quindi più costoso se si volevano scegliere altre strade. Jean d'Outremeuse, storico e cronista liegese autore, intorno al 1390, di una celebre raccolta di ricette per la lavorazione e falsificazione delle pietre preziose, in un capitolo dedicato al vetro, considerato come una gemma, tramanda diversi metodi di doratura²⁰: procedimenti a freddo, con la foglia o a mordente, a caldo, come quello orientale della coppa di San Marco (fig. 3, conosciuto a Costantinopoli, Corinto, in Siria ed Egitto), persino con surrogati come il cosiddetto oro musivo (l'autore è il solo a descriverne l'applicazione al vetro).

Tuttavia, la tecnica dell'incollaggio poteva ancora nel Quattrocento veneziano essere descritta attraverso procedimenti inattuabili, che potevano risultare plausibili solo per la similitudine con altre tecniche artistiche. Un *Tractatus mosaici* contenuto in un manoscritto di ricette vetrarie che si conserva a Oxford propone niente meno che la lavorazione in amalgama con il mercurio, in analogia con i metodi di doratura ad amalgama sui metalli²¹. Può forse stupire l'ignoranza dei

¹⁶ GUIDOTTI 2011, p. 134.

¹⁷ CANNELLA 2006.

¹⁸ Per il sistema cortonese si veda MANCINI 1969.

¹⁹ CANNELLA 2006, pp. 348-349.

²⁰ Jean d'Outremeuse conosceva bene le pratiche veneziane, come ha dimostrato CANNELLA 2006. Come ricorda CANNELLA 2006, pp. 28-37, la sua raccolta sarà presto conosciuta in Italia settentrionale: un manoscritto di quest'opera appartenne a Pietro Villa di Chieri, già proprietario di un bicchiere smaltato del gruppo Aldrevandin, conservato a Ratisbona (Museen der Stadt, inv. K 1966/91; BONN 1988, cat. 104, pp. 150).

²¹ SECCARONI 2010, p. 30.

procedimenti non solo di Jean d'Outremeuse, ma anche di quelli di Cennini, senza dubbio più facili da seguire per un artefice non troppo esperto: questo conferma la sfortuna che il *Libro* dovette incontrare già pochi decenni dopo la sua stesura e a pochi chilometri da Padova, dove fu probabilmente redatto. La sorte avversa aveva persino fatto pensare all'autografia del manoscritto Laurenziano, come noto il più antico dello *stemma codicum*, al quale l'anziano pittore avrebbe lavorato nell'ombra di una cella del carcere fiorentino per debitori, detto delle Stinche.

Il documento orvietano e le incertezze del compilatore veneziano lasciano supporre che l'incollaggio della lamina metallica, più che i materiali di partenza, costituiva la componente più significativa del valore di un vetro dorato. A fronte dell'economicità dei materiali, sembrerebbe che il pregio delle placche trecentesche risiedesse dunque nella capacità di evocare aulici modelli pittorici e soprattutto nelle capacità grafiche dell'incisore. Nell'analisi dell'osservatore novecentesco, tuttavia, questi aspetti possono facilmente passare in secondo piano, dal momento che non sembrano utili per giungere a una comprensione globale del fenomeno. Se la storia delle produzioni finisce per sostituirsi *in toto* alla storia dei manufatti, è inevitabile perdere di vista l'organizzazione del lavoro che li ha creati, dei luoghi di incontro degli artefici e dei loro eventuali rapporti. In questo caso, si finisce per credere che la tecnica cenniniana sia stata *necessariamente* più fortunata e non si cercano le ragioni di questo successo.

2. Una tecnica più fortunata

Al momento in cui sembrerebbero collocarsi gli ultimi vetri a impronta d'argento, tra la fine del Duecento e il primo quarto del Trecento, si è soliti far risalire i primi numeri del *corpus* umbro e altre placche meno conosciute ma non meno interessanti. L'ipotesi di rapporti di queste opere e dei loro artefici con Venezia è stata finora eccessivamente sottovalutata e potrebbe contribuire a rinnovare la geografia artistica in questa stagione fondamentale del vetro dorato, quando la varietà più fortunata trionfò sulle alternative disponibili.

I dittici del Teutonico sono poco più di quindici e solamente uno e poche altre placche che dovevano in origine decorare manufatti di questo tipo si conservano attualmente in Umbria (figg. 6, 88). La produzione di vetri di questa regione, che comprendeva anche altri oggetti dell'arredo liturgico, è stata raramente studiata da un punto di vista interregionale. Le ricerche hanno conosciuto una grande accelerazione da quando è stato osservato che i vetri dell'oggetto perduto del più volte menzionato inventario tudertino, probabilmente un dittico, sono stati riconosciuti nelle lastrine conservate, in un assemblaggio ottocentesco, nella Pinacoteca Comunale

di Todi (fig. 88)²². I cinque vetri dell'altare del Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia, analoghi per stile e dimensioni, provenivano dal medesimo dittico di «*tabulas invitratas*»²³: lo testimoniavano la presenza dell'aquila, simbolo del comune tudertino, e un secondo inventario del tesoro di san Fortunato, che citava le due scene principali del reliquiario. Teobaldo Pontano, minorita, vescovo di Assisi dal 1296 al 1329 e committente di Giotto per la cappella della Maddalena, era molto legato alla natia Todi e al convento di San Fortunato, dove trovò rifugio nel 1319 a seguito di una grave rivolta ghibellina²⁴. Il prelado fondò una cappella in San Fortunato, anticamente dedicata a san Francesco, e per l'altare commissionò un prezioso dossale che è andato perduto in epoca imprecisata²⁵. Se si considera anche che la cappella della Maddalena è una delle tre cappelle angioine della Basilica Inferiore e che nei reliquiari è assegnata una casella d'onore ai resti del nuovo santo Ludovico (1274-1297), canonizzato nel 1317, è legittimo supporre che il vescovo possa essere il committente dei reliquiari²⁶. L'occasione in cui lui o i suoi rappresentanti potrebbero aver ricevuto le reliquie del santo francese, con il preciso incoraggiamento a diffonderne il culto in Italia, poté forse giungere all'indomani della traslazione di Marsiglia, l'8 novembre 1319, quando prima che il corpo del frate e vescovo fosse posato nel nuovo contenitore, re Roberto assegnò ai nobili riuniti alcune reliquie²⁷. In molti ricevettero i

²² DE BENEDICTIS 1982.

²³ DE BENEDICTIS 2010, cat. 22, p. 90.

²⁴ LUNGI 1988, p. 134.

²⁵ MONCIATTI 2010, p. 937.

²⁶ GARDNER 2015. Analogamente, il vescovo poté dirigere l'inchiesta del Teutonico sui miracoli della Porziuncola: fedelissimo a Bonifacio VIII, Pontano aveva senza dubbio interesse a rilanciare il Perdono, dopo che il Caetani aveva annullato lo stesso privilegio che il suo predecessore dimissionario, Celestino V, aveva concesso alla chiesa di Santa Maria di Collemaggio (L'Aquila; D'ACUNTO 2010, p. 321).

²⁷ LUCHERINI 2015, p. 1385. Non sembra che i dittici assisiati abbiano costituito la prima apparizione della tecnica nella bottega di frate Pietro. Sembra più antico il singolare tabernacolo con zampe leonine di bronzo del Museo di Santa Maria degli Angeli, che riutilizza, montate su uno scheletro ligneo, le fasce a rosette di un cofanetto eburneo verosimilmente bizantino, databile tra il IX e il XII secolo (BOLGIA 2012, pp. 154-158). I vetri dorati che occupano i timpani dell'oggetto sono attribuiti al frate e per via delle reliquie di martiri romani di epoca paleocristiana (sono in questo caso assenti le reliquie francescane mostrate nei successivi dittici), Claudia Bolgia non esclude che possa essere un dono papale (BOLGIA 2012, pp. 154-158). Le zampe leonine potrebbero forse collegare il manufatto a una committenza angioina, già suggerita per i manufatti baresi citati nel capitolo precedente. Anche la coppia di candelieri che si conserva nel Museo del Tesoro di Assisi, probabilmente della stessa bottega veneziana, presenta questo motivo. Per la sua ricorrenza nell'ambito angioino si veda la tesi di dottorato di Mirko Vagnoni (VAGNONI 2008). Per un altro caso di alta committenza monastica legata ai reali, nell'ambito del vetro

resti dell'angioino: il papa Giovanni XXII (1249-1334), la Chiesa di Tolosa, diversi re e principi di Francia, di Sicilia e di altre dinastie. Considerato il ruolo centrale giocato dai francescani nella diffusione del suo culto, è molto probabile che una parte di quei tesori fu consegnata anche a Michele da Cesena (c. 1270-1342), che alla cerimonia doveva essere presente²⁸. La nuova pace francescana era finalmente raggiunta con l'auspicio degli angioini, dopo i roghi di quattro ribelli spirituali, arsi due anni prima a Marsiglia.

Pietro Teutonico potrebbe aver ricordato la produzione veneziana di vetri dorati, ritenuti nel Duecento degni del corredo funebre e del tesoro di un papa, adatti a essere donati da potenti signori e forse persino da sovrani. Sembrano suggerirlo alcune analogie stilistiche, come la tipologia dei nimbi e la dimensione sproporzionata delle mani²⁹. Il già menzionato dittico perugino di Santa Maria di Castello a Genova, per i confronti con le miniature di San Domenico, sembrerebbe coevo al gruppo del frate, sebbene non ne faccia parte (fig. 79)³⁰. Potrebbe condurre a ipotizzarne il rapporto con la serie veneziana per via indiretta, dal momento che è difficile che sia stato realizzato ignorando completamente ciò che con tanta fortuna si produceva nel cuore dell'altro ordine mendicante, ad appena ventiquattro chilometri di distanza. I vetri genovesi rappresentano il fulcro del dittico, attorno al quale sono disposte le trentadue caselle con le reliquie dietro cristallo di rocca. Raffigurano a sinistra una Madonna in trono col Bambino, a destra Cristo in trono benedicente: l'abbinamento delle due Maestà, risulta forse significativamente vicino all'iconografia del dittico probabilmente decorato in origine dai sette vetri di Boston³¹. Ekvtime

dorato, si veda il reliquiario probabilmente realizzato per i benedettini di Bury Saint Edmunds, recentemente prestato al Victoria and Albert Museum dall'abbazia di Douai. Il vetro centrale rappresenta una Crocifissione. Per il culto di Saint Edmunds e la sua promozione da parte dei reali inglesi, si veda RUDDICK 2013, pp. 296-297.

²⁸ Sull'intesa tra Michele da Cesena e il papa si veda GAGLIARDI 2010, p. 86.

²⁹ Dittici veneziani con rilievi in steatite, come quello conservato al Museo Diocesano di Recanati raffigurante la Natività, la Presentazione al tempio e figure di santi a mezzo busto, si devono probabilmente mettere in relazione con la serie di Pietro Teutonico (VOLBACH 1947, fig. 15). Il reliquiario mostra la stessa organizzazione della superficie esposta dei dittici umbri, nell'alternanza tra le autentiche, le reliquie e le placche figurate e anche la carpenteria potrebbe ricordarli, con una sottile cornice rossa che racchiude un tralcio a pastiglia. Il tema della Presentazione è insolito per un dittico che mostra le stesse reliquie della serie umbra, quelle legate ai santi francescani, il legno della croce e un prezioso frammento del velo di Maria, e potrebbe rappresentare l'indizio di una vita precedente delle placchette di steatite e del dittico-reliquiario (per il valore delle reliquie tessili in questo ambito, si veda adesso JOLLY 2019, p. 17).

³⁰ DI FABIO 1994.

³¹ Si veda la scheda relativa.

Takaishvili ricordava infatti presso la famiglia Nijaradzé a Mestia un ritratto del Salvatore in vetro dipinto estratto da questo dittico³². La coppia santa potrebbe però essere stata più comune di quanto si possa supporre, al centro dei dittici devozionali e dei dittici reliquiario bizantineggianti di questo periodo³³.

Da Messina, all'epoca delle vicende considerate in collegamento diretto con Venezia, giunge un indizio che lascia supporre che la tecnica che trovò maggior fortuna, fino a guadagnare la stima di Cennini, iniziò precocemente a essere applicata anche per inserti figurati. Fin dal 1175 in città era documentata una comunità di veneziani e ancora nel secondo Duecento, tra la laguna e il capoluogo peloritano fiorivano i rapporti commerciali: a quest'epoca si possono datare sette vetri dorati in parte frammentari, poco noti e conservati a Novara di Sicilia (Messina; fig. 89)³⁴. Probabilmente dello stesso artefice (locale?) dei già menzionati vetri pubblicati da Robert Forrer (fig. 4), la serie presenta sette santi a mezza figura realizzati nella tecnica cenniniana³⁵. Colpisce la probabile contemporaneità con il fiorire a Venezia della variante a impronta d'argento.

Questa serie potrebbe dunque costituire l'anello mancante di una catena di trasmissione di saperi tecnici che si manifesta attraverso un numero limitato di sopravvivenze. La comunità degli attori coinvolti in questa vicenda potrebbe includere artefici veneziani, toscani e siciliani, perfettamente inseriti nelle rotte commerciali che da Costantinopoli portavano a Parigi e Londra. A causa del carattere di massa che molto probabilmente assunse il fenomeno umbro, poco più di un secolo dopo la prima apparizione veneziana nota, Cennini non riteneva più che valesse la pena menzionare la più antica variante dei vetri dorati, ovvero quelli a impronta d'argento.

La dialettica tra artefici e committenti sembrerebbe essere stata molto più articolata in laguna che ad Assisi, inserita nel quadro di un'economia di mercato che poteva forgiare grandi ricchezze o destinare all'oblio più totale. Per vagliare la possibilità che un celebre orafo abbia avuto

³² MACHABELI 2016, p. 99.

³³ Anche la lamina argentea decorata a motivi geometrici potrebbe derivare da modelli comuni, bizantineggianti o ciprioti (FRINTA 1981).

³⁴ Furono trovati negli anni Novanta da Caterina Ciolino dentro un cofanetto eburneo dipinto, proveniente dalla ex chiesa di Santa Maria La Novara (CIOLINO 1994).

³⁵ Si veda p. 17. La larghezza del vetro di Boston è analoga a quella di un pendant conservato a Londra, ritenuto di ambito basso-renano e databile agli anni Settanta del Quattrocento (Victoria and Albert Museum, inv. C.78-1931). Per un pendaglio in smalti geometrici su supporto in rame (Tessalonica, Museum of Byzantine Culture, inv. BKO 247/22β), già ritenuto di epoca paleologa e che doveva essere applicato a un velo per cadere sulle tempie, si veda ANTÖNARAS 2013, p. 189, tav. 23, che lo ha recentemente retro-datato (ANTÖNARAS 2019).

successo producendo anche vetri dorati, si deve tornare alla già citata iscrizione di «Magister Bertudius aurifex venetus».

3. La bottega di un orafo

L'interessante placca che recava l'epigrafe fu esposta a Manchester nel 1857, rappresentava un Doge, forse in coppia con il leone marciano e probabilmente a lato delle due figure di una Visitazione, Elisabetta e Maria³⁶. L'iscrizione posta al di sotto delle immagini di questo strano manufatto perduto, «Magister Bertudius aurifex venetus me fecit», non sembrerebbe dunque interessante solamente per lo studio della fortuna ottocentesca dei vetri dorati veneziani, ma anche per una loro più articolata contestualizzazione.

Nuovi spunti di riflessione giungono dalle vicende di personaggi del più alto rango, membri della famiglia reale inglese. La corrispondenza del principe Edoardo (1284-1327), re dal 1307 alla deposizione (1327), fornisce infatti gli strumenti per proporre l'ipotesi di un legame tra questa opera e il già menzionato vetro, con l'immagine del levriero in corsa, trovato durante gli scavi al priorato di La Grava (1973-1986; fig. 90), negli anni Novanta conservato al Luton Museum insieme agli altri reperti e al momento non più reperibile. Gli archeometristi del British Museum, analizzando la spilla a quell'epoca, riconobbero un'analogia tecnica con le placchette della collezione londinese (cat. 4), che come ora è noto appartennero alla seconda fase del vetro dorato veneziano a impronta d'argento³⁷.

Edoardo sembrava intrattenere una relazione cordiale con la più giovane delle sorelle, Maria di Woodstock (1279-1332 circa), alla quale scrisse in sette occasioni³⁸. Se alcune di queste lettere sono semplicemente *litterae de statu*, altre rivelano un alto grado di familiarità tra i due. Il 7

³⁶ Si veda p. 16. Sebbene non si possa escludere del tutto che anziché il leone marciano, il felino sia un emblema della corona inglese (AILES 2003, p. 84; SHENTON 2003; VACHON s.d., consultato il 18 gennaio 2020), si vedano le interessanti considerazioni di Silvia Pasi, che ricorda che fino al 1300 la rappresentazione del doge, in un contesto narrativo o pseudo-narrativo, è legittimata solo in connessione con san Marco (PASI 1996, p. 347): a differenza dei sovrani orientali, la sua carica è elettiva e governa in quanto *primus inter pares*. Per l'uso bizantino di inviare manufatti con il ritratto dell'imperatore come dono diplomatico, si veda il caso dello smalto inviato da Costantino VII (905-959) al califfo omayyade di Cordova, Abd al-Rahman III (889-961) (SOUCEK 1997, pp. 408-409; HETHERINGTON 2008, II, p. 33; HATOT 2017, p. 26).

³⁷ Lettere citate alle note 32, 33 dell'introduzione.

³⁸ *Letters* 1931, pp. 16-17, 106, 108, 114-115, 124, 134; HAMILTON 2006, p. 16.

settembre 1304 le inviava un levriero. La settimana successiva, la supplicava di scrivere al priore di Bath sollecitandolo a ottemperare a una richiesta che il Principe gli aveva fatto in rappresentanza del figlio del suo cavaliere John di Weston. Lo stesso giorno le scriveva che aveva avuto il permesso del re di farle visita ad Amesbury, ma per via del debutto dei lavori parlamentari, non sapeva quando suo padre avrebbe potuto convocarlo. Il 25 settembre non si scusava per una mancata visita ma per i problemi sopraggiunti nell'invio dell'organo e delle botti di vino che le aveva promesso. I suoi agenti londinesi, inaspettatamente, non avevano trovato vino buono e lo strumento si era rotto durante il trasporto. Già riparato, sarebbe stato presto rispedito. Poco più di due settimane prima, le inviava in dono un levriero.

All'altra sua cara sorella, Elisabetta (1282-1316), contessa di Olanda, Hereford ed Essex, sembra che Edoardo abbia scritto almeno sei volte in quell'anno e nel successivo, ma altre quattro lettere la riguardano da vicino³⁹. Il tono è talvolta familiare e colloquiale, in una lettera del 10 agosto 1305 non si rivolge a lei con l'usuale formula «noble dame sa treschere soer», ma con le più intime parole «bele soer», forse anche per il tema delicato (la difesa di una sua nobile protetta, accusata di aver avvelenato il marito). Edoardo ed Elisabetta dovevano condividere la grande passione per i levrieri, un tema ricorrente nell'epistolario⁴⁰. Il 15 settembre 1304, il Principe le scrisse chiedendole di mandargli il suo, un esemplare bianco, dal momento che ne aveva uno bianco e bello anche lui e nutriva il forte desiderio di avere dei cuccioli da loro.

La corrispondenza, dunque, rivela innanzitutto i nomi delle sorelle più care di Edoardo, Maria ed Elisabetta, gli stessi delle sante raffigurate sulla placca di Bertuccio. Il fatto che i levrieri fossero particolarmente apprezzati a corte per le loro doti di cacciatori non è di certo una novità, si pensi alla loro non trascurabile presenza, al seguito del sovrano, già nell'arazzo di Bayeux e al trattato di William Twich, cacciatore del re, databile verso il 1315-1320⁴¹. Il cane sulla spilla di Luton, verosimilmente di manifattura veneziana, sembrerebbe tuttavia da considerare alla stregua di un emblema familiare, sintesi efficace di esperienza vissuta e di riconoscibile autocelebrazione: è infatti isolato e in posa atletica al centro del vetro⁴². Giovanni di Gand (1340-1399), duca di Richmond dal 1342 al 1372 e duca di Lancaster dal 1361, usava infatti una spilla con l'animale e suo figlio Enrico IV (1367-1414), re d'Inghilterra dal 1399 alla morte, indossa-

³⁹ *Letters* 1931, pp. 14-15, 70, 75, 111, 116, 120, 127, 132-133, 158; HAMILTON 2006, p. 12-14.

⁴⁰ *Letters* 1931, pp. 11, 83, 116-117.

⁴¹ Sull'arazzo si veda da ultimo PROVERO 2019 e per il rilievo simbolico della caccia nel ricamo BROWN 2009, pp. 26 ss. Per il trattato TWICH 1956; per una più estesa storia dei levrieri in Inghilterra in epoca medievale si veda il recente RUSSELL 2018, pp. 21-26.

⁴² Più in alto, p. 4.

va una collana composta da esemplari di questa razza⁴³. L'ingresso ufficiale del levriero nell'araldica reale sembrerebbe più recente, la sua ostentazione è celebre a partire da Enrico VII (1457-1509), fondatore della dinastia dei Tudor⁴⁴: si pensi ad esempio alla cappella del sovrano nell'abbazia di Westminster oppure a quella del King's College di Cambridge⁴⁵.

Se vetri dorati veneziani non dovevano mancare oltremarina, non si può forse escludere che l'immagine perduta di Manchester fosse uno di questi, realizzato con la tecnica dell'impronta d'argento⁴⁶. La spilla potrebbe essere stata voluta dalla stessa committenza di dignità regale che frequentava il priorato di La Grava tra Due e Trecento. Maria di Woodstock fu la prima delle Lady trecentesche del monastero, dal 1305 fino alla morte, quando la proprietà fu nuovamente

⁴³ AILES 2003, p. 96, nota 60. Sulla funzione dei collari e delle collane distintive in Inghilterra si veda WARD 2016.

⁴⁴ RUSSELL 2018, p. 27, fig. 2.2.

⁴⁵ Nell'Ottocento era motivo di dibattito la sua derivazione dalle armi della moglie, Elisabetta di York (1466-1503), piuttosto che da quelle dei genitori, Margherita di Beaufort (1443-1509) e Edmondo Tudor (1427-1456), che avrebbero ricevuto il diritto all'effigie una volta divenuti Conti di Richmond (BARRINGTON 1843, p. 60). Oggi si propende per la seconda possibilità (HICKS 2007, p. 65) ma la questione dell'origine dell'emblema rimane dubbia: è vero che negli anni delle lettere del principe Edoardo che sono state menzionate, periodo a cui può risalire la spilla, suo padre creava Giovanni di Bretagna (1266-1334) Conte di Richmond (1306). Non si dimentichi però, a favore di una prima introduzione nell'emblematologia dei Lancaster, che a partire dal 1338, a La Grava, dimorava una donna di quella famiglia: Maud, nata tra 1308 e 1316 e morta nel 1377 (BAKER 1981, p. 338). Lady Lancaster sposò nel 1327 William, nipote di una più anziana sorella di Edoardo II, Giovanna d'Acra, e sarebbe diventata nel 1359 cognata del già menzionato Giovanni di Gand, che sposò sua sorella (edwardthesecond.blogspot.com/2016/04/maud-of-lancaster-countess-of-ulster.html, consultato il 25/02/2020). Il levriero bianco è rimasto una delle dieci bestie della regina Elisabetta II, realizzate per illustrare la sua genealogia durante l'incoronazione del 1953 e oggi conservate al Canadian Museum of History di Gatineau (Canada; PRESTWICH 2007, p. 361).

⁴⁶ Sembra improbabile che la placca fosse eseguita nella tecnica di due smalti poco noti, realizzati forse a imitazione dei *cloisonnés* bizantini: uno *champlevé* parte di una collezione privata milanese alla fine degli anni Ottanta e quello simile del Museo Lia di La Spezia. Questi smalti risparmiano dalla bulinatura le linee che circondando gli alveoli disegnano le figure, con un effetto simile a quello degli smalti orientali: un visitatore inglese dell'Ottocento li avrebbe forse confusi per esemplari greci. Il primo, databile alla metà del Duecento, raffigura una Deesis con san Marco ed è in chiaro rapporto con il modello della lunetta marciata di analogo soggetto (DORIGO 1989). Il secondo, probabilmente coevo e inserito in un piatto di manifattura moderna, replica precocemente l'Ingresso in Gerusalemme della Pala d'Oro (DE BENEDICTIS 2006).

sottoposta alla custodia di un procuratore della badessa di Fontevrault, dalla quale dipendeva⁴⁷. Entrata nel 1285 come novizia nell'abbazia di Amesbury, anche questa dell'ordine angioino, la principessa avrebbe amministrato i possedimenti del priorato con pieni poteri. L'apprezzamento per gli smalti del Continente è provato da altri tre reperti rinvenuti negli scavi di La Grava: una coppia di candelieri limosini, databile al quarantennio a cavallo del 1300⁴⁸, e la placca smaltata con cristogramma risparmiato, forse applicata in origine su un'icona o una croce (fig. 91). Lo scenario appena delineato condurrebbe ancora una volta a non sottovalutare l'importanza degli scambi commerciali che univano l'Inghilterra e Venezia, ancora onorati nel dicembre del 1325 dal principe ormai salito sul trono: con regio decreto proibiva infatti a tutti di molestare i veneziani e concedeva loro sicurezza in tutte le terre del regno⁴⁹.

Gli studi hanno da tempo delineato la figura dell'orafo veneziano Bertuccio, che firma e data al 1300 la porta bronzea alla sinistra della centrale nella facciata di San Marco (figg. 92, 95)⁵⁰. Considerando il testo della firma, «MCCC Magister Bertucius aurifex venetus me fecit», sembra probabile che l'artefice si identifichi con l'autore della placca di Manchester. Il nome ricorre anche su una stauroteca aniconica in cristallo di rocca conservata a Santa Croce a Firenze e firmata «Bertuci me fecit de Venecia reb», che Susanne Brugger-Koch e Hahnloser collegavano a quella di Santa Stefano a Montefioralle, presso Greve in Chianti (Firenze; fig. 93)⁵¹. Se il responsabile di queste opere fosse uno solo, una serie rilevante di nuove questioni si imporrebbero nel dibattito sull'oreficeria veneziana a cavallo tra i due secoli. Si verrebbe infatti a configurare l'attività di un orafo nel campo dei vetri dorati nella città che circa cinquanta anni prima aveva probabilmente dato i natali alla nuova produzione, come testimoniano i due vetri di Viterbo (cat. 1, figg. 7, 58, 97, 128). La sensibilità lineare tipica del mestiere si nota bene d'altra parte nei vetri di Zagabria (cat. 5) e in particolare nelle pieghe minute e arrotondate del pannello di san Gregorio (fig. 128), non molto lontano dagli abiti di uno dei massimi capolavori dell'oreficeria europea di epoca gotica: la croce di Chiaravalle Milanese, datata solitamente all'ultimo quarto del Duecento, con una lunga vicenda critica e con una recente proposta di collocazione cronologica più alta (Milano, Museo del Duomo; figg. 94, 96)⁵². Si vedano in particolare le figure degli oranti del verso, che come gli altri personaggi sullo stesso lato costituiscono l'aspetto più origi-

⁴⁷ Per il ruolo di Mary nella promozione della cultura si veda BAREFIELD 2002.

⁴⁸ BAKER 1981.

⁴⁹ DAL BORGO 2016, p. 58.

⁵⁰ Su Bertuccio si veda da ultimo GEREVINI 2015, p. 262. Sulle porte marciane in particolare, POLACCO 1990 e FAVARETTO 1998.

⁵¹ HAHNLOSER, BRUGGER KOCH 1985, pp. 114-115, catt. 85, 108; GARDNER 2001, p. 18.

⁵² L'ipotesi è di BERTELLI 2017, p. 38.

nale del manufatto e per Carlo Bertelli anche il più veneziano⁵³. Osservando con attenzione le fisionomie delle figure lombarde e di quelle di Bertuccio, non sembra fuorviante pensare che siano stati seguiti i medesimi modelli per entrambe le serie: la barba è soffice e rotonda, la fronte scavata e un taglio che parte dall'attacco degli occhi infossati giunge fino allo zigomo (figg. 95-96)⁵⁴. D'altra parte rimane aperta la questione dell'attività duecentesca dell'*aurifex venetus*, la sua fama non doveva essere di poco conto se alle soglie del nuovo secolo fu incaricato di realizzare uno degli ingressi principali del reliquiario marciano, simbolo del dogado⁵⁵. Una carriera all'altezza di opere come la croce milanese e alcuni dei vetri dorati più antichi qui considerati, potrebbero forse giustificare un tale successo.

Realizzati innanzitutto con una tecnica complessa e difficile da imitare fuori da un contesto altamente specializzato, i vetri dorati settentrionali rimasero nel Trecento un prodotto economico. Il valore dei manufatti che decoravano, determinato prevalentemente dalle capacità dell'artefice, era notevolmente accresciuto se si trattava di reliquiari, che mostravano i sacri resti dietro le lastre di vetro o di altri materiali trasparenti (come la lamina di corno della tavola di Bruxelles, cat. 6, fig. 134). La fortuna che l'impronta d'argento dovette portare ai primi produttori veneziani di vetri dorati, probabilmente tra gli orafi più esperti in città, valicò i confini nazionali e si può misurare sugli itinerari battuti dalle navi da commercio del dogado. Fin dal primo Trecento, una produzione locale, nata nei fondaci, nei campi e nelle calli di un grande centro internazionale, aveva potuto conquistare i livelli più alti della committenza europea.

⁵³ BERTELLI 2017, p. 37.

⁵⁴ La complessità del processo della fusione bronzea è nota e richiedeva competenze diverse. L'autore del modello in cera non necessariamente era la stessa persona che lo gettava in bronzo. I fabbri e gli orafi, responsabili di questa seconda parte del lavoro, sono gli unici a essere ricordati dalle sporadiche iscrizioni che attestano la paternità di questi manufatti medievali. Gli scultori autori del modello rimangono sempre nell'anonimato (PACE, POLLIO 2003, p. 469).

⁵⁵ Per l'ipotesi di un'origine centro-italiana dell'orafo, si consideri il ricordo di un *Robertus aurifex* tra i superstiti della diaspora da Sulmona (L'Aquila) seguita alla battaglia di Tagliacozzo (1268), che pose fine al dominio svevo in Italia meridionale (MATTIOCCO 2015, p. 40; su Tagliacozzo, CANACCINI 2019). Sull'oreficeria sulmonese duecentesca si veda MATTIOCCO 1968, pp. 362-373, 379-392. Sugli eventuali rapporti tra la croce di Chiaravalle e l'oreficeria dei centri ai piedi dei Monti marsicani si veda il confronto tra le mani del Battista e dell'angelo della Croce santa di Veroli (INTORCIA 2009). Alcuni dei caratteri occidentali difficilmente identificabili dell'orafo del recto della croce milanese, come ad esempio il volto leonino del Crocifisso, che «non ha tracce del patetismo bizantino», cercherebbero utili confronti nella scultura monumentale di ambito centro-meridionale (BERTELLI 2017, p. 35): si pensi ad esempio alla Fontana delle Novantanove cannelle (BOLOGNA 1997, tav. 9b p. 46).

Conclusioni

Due tecniche diverse ma identificabili, per via dei comuni materiali di partenza, come vetri dorati, hanno dato luogo in Italia settentrionale, tra Due e Trecento, a una produzione su larga scala di manufatti decorati con placchette figurate. Rimane un gruppo ridotto di testimoni, che se considerati simultaneamente permettono di osservare da un punto di vista inedito il campo delle arti preziose a Venezia, in misura minore a Padova e in Lombardia.

La tecnica più antica si esprime in una serie duecentesca di placchette prevalentemente di dimensioni ridotte. Il procedimento è noto come impronta d'argento e si dovette adattare all'impiego in questi inserti di manufatti sacri a Venezia, negli stessi decenni in cui, nell'ambito della corte capetingia, si stavano cercando delle soluzioni utili a inglobare motivi dorati sulla superficie di lastre di vetro blu. La datazione agli anni Cinquanta o Sessanta dei manufatti di questa fase si deduce dal confronto con le figure dei mosaici marciari. In un secondo tempo, alla fine del Duecento, si colloca la maggior parte delle testimonianze superstiti di questo primo sottoinsieme di vetri dorati, le più celebri e studiate nel secondo Novecento. Il clima stilistico è ormai cambiato e la rinascita della corte paleologa a Costantinopoli assicura all'Occidente un serrato confronto sul piano artistico.

La tecnica verosimilmente più moderna, che sembrerebbe apparire in Italia settentrionale a partire dal terzo decennio del Trecento, è più semplice e resa celebre dal capitolo che le dedica interamente il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini. Non sono chiare le sue origini duecentesche ma sembrerebbe che si debbano cercare negli ambienti toscani legati a Nicola Pisano, frate Guglielmo e Giotto. Dopo un breve episodio padovano, anche questa variante sembra diffondersi ampiamente a Venezia, usata per decorare lastre di vetro di dimensioni maggiori, inserite in dittici, trittici e anconette devozionali. Con il coinvolgimento di celebri pittori come Altichiero di Zevio, Giusto de' Menabuoi e Lorenzo Veneziano, la tecnica sembra toccare il punto più alto della gerarchia delle arti medievali. In questo momento conosce anche l'unica applicazione monumentale che si registra in Italia settentrionale, l'arca di san Fedele di Como, immagine del culto civico tributata a questo martire, forse già all'epoca in risposta alla pretesa di autenticità del corpo del santo avanzata dall'abbazia benedettina di Arona, sul Lago Maggiore.

Di fronte alle scarse notizie documentarie legate ai vetri dorati medievali e all'ampia varietà dei probabili committenti e acquirenti delle opere qui considerate, si sono analizzati i costi delle componenti materiali della tecnica cenniniana, meglio nota agli studi. Se creare una placchetta seguendo questo procedimento era economico, non si deve escludere che il grande prestigio che è documentato dai più tardi manufatti qui considerati derivi da altri componenti dell'opera, co-

me l'abilità grafica dell'artefice. Tuttavia, una logica corporativa (Cennini era pittore come probabilmente gran parte degli artefici dei vetri trecenteschi), non può forse spiegare efficacemente la completa omissione dal *Libro dell'Arte* della tecnica dell'impronta d'argento: la grande fortuna dei reliquiari umbri deve avere avuto un ruolo nella scelta operata dall'artista valdelsano. Alcuni vetri probabilmente perugini e messinesi, databili tra fine Duecento e primi decenni del secolo successivo, mostrano tuttavia che tra i vari centri della penisola esisteva una comunicazione più intensa di quanto gli studi solitamente ritengano, nell'ambito del vetro dorato medievale.

L'impronta d'argento sembra aver avuto una scarsissima fortuna lontano da Venezia, forse per la complessità del procedimento. Il ricordo di una strana placchetta esposta a Manchester nell'Ottocento e il ritrovamento negli scavi di La Grava di due placchette probabilmente veneziane pone il problema dell'attività dell'orafo Bertuccio nella realizzazione di vetri dorati, aprendo a un dibattito intorno alle professionalità coinvolte in queste produzioni.

SCHEDA

I. Medaglioni del corredo di Clemente IV (figg. 7, 58, 97)

Viterbo (?), San Francesco alla Rocca, tomba di Clemente IV

Terzo quarto del XIII secolo.

Oro e perle. Vetro probabilmente blu o viola con impronta d'argento per gli incarnati, le tuniche e la staffa di san Giovanni), il libro; lamina d'oro applicata in superficie, probabilmente per il pallio, la barba e i capelli dei santi, i nimbi e le epigrafi.

S[anctus] Mar//cu/s

S[anctus] Joh[anne]s // Bat[tis]ta

I due medaglioni raffiguranti san Marco e san Giovanni Battista si conoscono grazie alle fotografie eseguite a fine Ottocento, quando il corredo funebre di papa Clemente IV in San Francesco alla Rocca fu portato alla luce durante la discussa apertura della tomba¹. La squadra degli scopritori era composta da due dipendenti del Municipio, accompagnati dal celebre scultore viterbese Silvestro Zei². Nelle trattative con l'autorità statale, la città aveva guadagnato una suggestiva sede per il suo Museo Civico, la chiesa di San Francesco³. Si scelse pertanto di destinare al Museo sia l'arca che il prezioso corredo, accuratamente separato dalle ossa del papa⁴. Forse per il clamore che si sollevò, i preziosi oggetti furono tuttavia depositati nuovamente nella tomba e rimasero così occultati.

I vetri dorati sono fissati in una montatura circolare con bordi a filo ritorto e ventiquattro perle e pietre alternate, le prime con perni perpendicolari al piano del medaglione (in quello con il Battista ne manca una), le seconde in castoni ad anelli. Alcuni gruppi di tre granuli disposti a trifoglio si posano fra una perla e la successiva, lungo il bordo esterno del tondo. Altri germogli sono allineati al filo ritorto più interno e lasciano supporre che la decorazione superficiale doveva in origine essere più ricca. Le placche vitree sono fissate con un'incastonatura bassa a nastro e risultano danneggiate lungo il bordo: i segni abbreviativi che inaugurano le epigrafi, sopra le

¹ BERTELLI 1969, con rassegna dei principali articoli che i quotidiani dell'epoca dedicarono all'accaduto.

² Autore dei busti di Vittorio Emanuele II, Garibaldi e Cavour, inaugurati rispettivamente il 5 giugno 1881, il 1° giugno 1884 e il 6 giugno 1886 e tuttora nel Prato Giardino (BRANNETTI 1980).

³ Sulla nascita dei Musei Civici in Italia, si veda CARDONE 2012.

⁴ BERTELLI 1969, p. 61, nota. Sul sigillo che fa parte del corredo, si veda da ultimo PIFERI 1996 e PIFERI 2016.

due S, sono quasi completamente tagliati da una lacuna così come le dita della mano di san Marco. È illeggibile anche la porzione in alto a destra del vetro del Battista, poco sopra l'epigrafe, e il vetro con san Marco presenta almeno due fratture, la maggiore parte dall'alto e tagliato il braccio destro del santo termina sull'arco inferiore, la minore ha forma triangolare e sale dalla prima verso destra, attraversando il capo della figura.

Marco e Giovanni sono rappresentati a mezza figura e di tre quarti, con nimbi dal bordo dentellato e rivolti il primo verso destra e il secondo verso sinistra. Dovevano quindi essere fissati rispettivamente sul guanto destro e sinistro. Il margine inferiore della figura segue l'andamento circolare del vetro, ricordando la forma chiusa di una figura modellata a rilievo e saldata alla superficie di un manufatto orafa. Il gesto dei due personaggi, dalla corporatura massiccia, è simmetrico e suggerisce una loro funzione intercessoria: il braccio è proteso verso l'esterno del vetro, la mano è aperta, il palmo rivolto verso l'osservatore e le dita dritte e unite in quella direzione.

San Marco è raffigurato come un uomo di mezza età, con barba corta e riccioluta, capelli corti a caschetto e capo rivolto in alto a destra, probabilmente verso la figura divina che si immaginava al centro della coppia di santi⁵. Il collo robusto a forma tronconica è avvolto dal girocollo aderente della tunica, da cui partono tre brevi pieghe rettilinee ed elementari. La manica cade lasciando scoperto l'avambraccio alzato e sul fianco si stringe il lembo inferiore del pallio. Nella destra fasciata dal mantello l'evangelista regge un codice di grandi dimensioni, di proporzioni allungate e con la legatura decorata a reticolo e coperta di gemme tonde. Dietro il bordo inferiore del libro, l'ampio lembo che cade dalla spalla si piega a metà, e la porzione sinistra si alza mostrando sotto al bordo spezzato l'ombra del soppanno, realizzata con una rimozione pressoché completa della lamina, come nella manica della tunica.

San Giovanni Battista guarda davanti a sé e nella sinistra impugna una sottile asticella che termina poco sopra la spalla. L'estremità superiore non è più leggibile a causa del pessimo stato conservativo del vetro in quest'area ma nell'attributo si deve forse riconoscere una semplice staffa con terminazione crociata. Come il compagno veste tunica con poche pieghe rigide e pallio stretto in vita, che copre all'antica anche la spalla destra. La tunica ha scollo a W, lascia scoperto l'avambraccio alzato ed è tagliata in verticale da un laticlavio puntato con una fila di graffe.

Quando nel 1899, in risposta a un'interrogazione di Filippo Rossi sul primo numero de *L'Arte*, si pubblicarono le fotografie del corredo funebre di Clemente IV, sulla medesima rivista, si avviava la fortuna critica dei manufatti⁶. Secondo Pietro Toesca, per imitare i nielli, si riprese a

⁵ I soggetti dei due medaglioni non sono tra quelli più consueti per delle chiroteche (CAPITANIO 2007, pp. 223, nota 8. p. 228): al momento della produzione è possibile che potessero essere adattabili a varie funzioni.

⁶ *Relazioni*, pp. 15-16; ROSSI 1898; L'ARTE 1899.

graffire foglie d'oro sotto vetro secondo la maniera antica, ma senza rivestirne il rovescio con un secondo strato: i vetri dorati non ne avevano più bisogno, dal momento che erano inseriti in altri oggetti, come nei dischi ritrovati nel mausoleo di papa Clemente IV, «con disegno di fattura romana del Duecento», e nelle riquadrature del pulpito del Duomo senese⁷. Scrivendo del celebre dittico di Berna (Historisches Museum, inv. N. 301), realizzato probabilmente negli anni Novanta per il re Andrea III d'Ungheria (1265-1301), Toesca metteva in guardia da troppo affrettate seriazioni su base stilistica: «lavori di oreficeria in filigrana e con gemme sono talvolta ricordati in inventari antichi come di provenienza o di genere veneziano ma ciò non basterebbe di certo a confermare l'origine a Venezia del dittico di Berna, poiché cristalli e filigrane erano lavorati anche altrove»⁸. La prova della venezianità dell'opera erano con tutta probabilità le miniature.

Il riconoscimento dell'origine veneziana dei due medaglioni si deve a Carlo Bertelli, che alla fine degli anni Sessanta giunse a questa conclusione considerando la montatura analoga a quella dell'anello dello stesso corredo, «il quale è chiaramente veneziano» (fig. 101)⁹. Secondo lo studioso, «nell'arte veneziana essi costituiscono un'esperienza non secondaria, poiché dichiarano, specialmente nel san Giovanni, di conoscere non soltanto modelli toscani, ma anche nordici, del tipo dell'altare conservato nel monastero di Aghiu Pavlu sull'Athos» (cat. 3). Un anno più tardi Bertelli confermava che i disegni per le placche atonite potevano essere stati forniti da un artista straniero (il celebre frontespizio della *Historia Anglorum* di Matthew Paris, con disegni del francescano William, lo portava a domandarsi se fosse un inglese). Anche i modelli per le filigrane dell'icona provenivano dall'estero, erano senza dubbio renani e il manufatto doveva datarsi al terzo quarto del Duecento (i patti tra Venezia e l'imperatore Michele VIII, del 1265 e del 1268, spiegavano la preferenza per questi decenni)¹⁰. L'ipotesi costantino-

⁷ TOESCA 1927. Lo studioso aveva già espresso sinteticamente la convinzione venti anni prima: «Per quanto appare dalla riproduzione (ibid.) i due vetri possono essere attribuiti ad artista romano del XIII secolo» (TOESCA 1908).

⁸ TOESCA 1952, pp. 16-17, articolo scritto su sollecitazione di Giuseppe Fiocco (1884-1971), che insieme allo studioso ligure aveva visitato il Museo svizzero, rimanendo affascinato dall'agio con cui all'epoca si potevano studiare i preziosi tesori ivi conservati (FIOCCO 1952).

⁹ BERTELLI 1969. Nonostante Pietro Toesca propose per primo l'ipotesi lagunare per l'opera, allo studioso ligure l'anello non sembrava altrettanto «chiaramente veneziano» (TOESCA 1927, p. 1113, nota 60, pp. 1146-1147).

¹⁰ Bertelli trovava nella miniatura veneziana echi del grafismo gotico del Nord, ad esempio nei panneggi ritratti dell'Epistolario di Giovanni di Gaibana, la cui Ascensione seguiva a suo avviso il modello inglese (BERTELLI 1970, nota 15, p. 76). Nel disegno di frate William, la figura di Enrico I

politana di Herber aveva datato il manufatto al primo decennio del secolo, mentre Bertelli lo riteneva alquanto più tardo, «evidentemente della stessa officina» della croce e del dittico dello stesso monastero. La filigrana dell'anello papale era un'opera veneziana assai precoce e il legame paleografico dei vetri del corredo con le placchette minori dell'icona lo confermava. Più che il confronto con i tondi dei profeti nei mosaici del braccio settentrionale dell'atrio marciano e oltre alla filigrana, le particolarità della montatura dei vetri continuavano a far propendere per Venezia. Oltremontano e forse inglese doveva sembrare anche l'elegante andamento lineare delle due figure, forse non lontano dall'«interpretazione inglese del gotico luigiano» che in quegli anni Carlo Volpe riconosceva nel transetto destro della Basilica di San Francesco ad Assisi¹¹. Quaranta anni più tardi, incastonature e filigrane del corredo sembravano a Letizia Caselli ampiamente diffuse nel Duecento veneziano. Per la studiosa, il fatto di avvolgere le pietre entro castoni a catenella, simulando piccoli petali, o di circoscriverli entro filo ritorto come nell'anello, testimoniavano «una fase della filigrana vicina ai moduli mosani con l'ornato floreale delle morule a rilievo affondato»¹².

I due vetri ricordano vagamente la pittura delle catacombe e l'ininterrotta frequentazione di questi luoghi di culto nell'antica capitale potrebbe aver avuto un ruolo nella ripresa bassomedievale della tecnica per medaglioni colorati in massa e con soggetti sacri¹³. L'artefice del Battista sembra seguire esplicitamente i modelli dei mosaici marciani, come dimostra la barba nettamente separata dai lunghi baffi, tipica del Primo Maestro dell'Orazione (fig. 98) e simile a quella dello stesso personaggio sul fronte della croce di Chiaravalle milanese (figg. 94, 96)¹⁴. Il Battista potrebbe discendere da figure come quella di Geremia (fig. 99), nella parete nord del braccio occidentale mentre la seconda cupola di Giuseppe e quella di Mosè offrono il confronto più stringente per la barba di Marco (figg. 8, 100)¹⁵. Le analogie con la Seconda Venuta Sierstorpf seembrano tali da ritenerla della stessa mano (costituzioni robuste, gesto della mano destra, disegno a ciocche della barba, nimbo dal contorno dentellato; cat. 2).

indossa un anello nella mano sinistra, probabilmente di forme più modeste rispetto a quello di Enrico di Blois, ritratto forse dallo stesso monaco intorno alla metà del secolo, nella famosa pagina con i gioielli di Saint Albans (Londra, BL, ms. Cotton.Nero.D.I, cc. 146-147; GABORIT-CHOPIN 1991, p. 214, fig. 4; GUASTELLA 1995, p. 87

¹¹ VOLPE 1969.

¹² CASELLI 2009, p. 217. Per un esempio di questa varietà si vedano TOUSSAINT 2016, pp. 32-42: 32.

¹³ OSBORNE 1985. Vetri dorati sono tuttavia documentati anche ad Altino (Venezia; <https://www.restituzioni.com/opere/gruppo-di-quattordici-gemme-e-un-vetro-dorato/>, consultato il 25 febbraio 2020).

¹⁴ DEMUS 1984, tav. 4; CASELLI 2017, p. 65.

¹⁵ DEMUS 1984, tavv. 63, 65, 334.

Recenti studi sull'oreficeria siciliana inducono a non sottovalutare i modelli svevi per le montature auree del corredo papale e anche la filigrana a vermicelli del retro dell'anello potrebbe avere avuto modelli meridionali (fig. 103). Come nota Claudia Guastella, il laboratorio reale palermitano attivo in epoca normanna e sveva alternò nel tempo soluzioni diverse per fissare le gemme sui manufatti più preziosi: alle incastonature basse a nastro verticale circondato da un cordoncino, del tipo del Razionale di Roma (fig. 102), si potevano ecletticamente sostituire quelle alte e sagomate della corona di Costanza d'Aragona o della spada imperiale di Vienna, oppure si potevano scegliere quelle ad anelli delle borchie del manto di Ruggero II, della legatura di Capua e delle stauroteche di Cosenza e Napoli, più vicine al tipo osservabile nel corredo papale¹⁶. Le due montature viterbesi sembrano molto simili a quelle, arricchite da volute in filigrana tra le perle, delle miniature sotto cristallo di rocca della croce veneziana del Monte Athos: questo ne dimostra la fortuna nell'ambito dell'arte orafa lagunare.

Bibliografia: ROSSI 1898; L'ARTE 1899, p. 283; TOESCA 1908, p. 249, nota 1; TOESCA 1927, p. 1121; BERTELLI 1969, p. 59; BERTELLI 1970, pp. 75-76; BERTELLI 1972, nota 9 p. 639; DEL CIUCO 1994, pp. 39ss; GUASTELLA 1995; CASELLI 2009, pp. 217-222.

¹⁶ GUASTELLA 2006, p. 293.

2. *Quattro placche con Annunciazione (A), Ingresso a Gerusalemme (B), Crocifissione (C), Seconda Venuta (D) (figg. 9, 104)*

Già a Eltville am Rhein, collezione Sierstorpf.

Terzo quarto del XIII secolo.

Vetro blu con impronta d'argento e lamina d'oro applicata in superficie, non facilmente distinguibili dalle fotografie, d'oro per il *maphorion*, l'incarnato dell'angelo, la sua tunica, le sue penne, lo scettro, la base della colonna, la facciata del ciborio, il pavimento della corte (A); i mantelli di Cristo e del discepolo, le tuniche dei giovinetti, la palma, il manto steso per terra (B); la croce, l'arco fogliato, forse il perizoma (lamina quasi completamente perduta), i capelli, la barba, i nimbi, i mantelli di Maria e Giovanni, l'incarnato degli angeli (C); i mantelli, le aree interne ai nimbi, le ali, la tuba, gli avelli, i beati, la lancia, l'asta e la spugna (D). Le lamine d'argento sono forse usate per l'incarnato di Maria, la sua tunica, il mantello di Gabriele, i suoi capelli, il piumaggio, le rocce, la colonna (A); gli incarnati, la tunica di Cristo, le mura di Gerusalemme, i capelli del discepolo e dei giovinetti, la mula, le rocce (B); gli incarnati, i capelli, le tuniche, il terreno (C); gli incarnati, i capelli, la croce del nimbo, la corona di spine, il rotolo, i dannati (D).

L 0,2; placche A, B e D: H 5,7, L 4,8; placca C: H 5,5, L 4,4.

Le placche vennero distrutte durante il secondo conflitto mondiale, probabilmente nel confronto tra le *Schutzstaffel* e la Terza Armata statunitense, all'indomani della caduta del Palatinato, alla fine del marzo 1945¹. Dovevano appartenere alla collezione della Contessa Bertha von Stumm-Halberg, vedova di Adalbert von Francken-Sierstorpf, di una famiglia di grandi feudatari della Slesia. La notevole raccolta, su cui manca uno studio monografico, era forse ospitata sulla Königsclinger Aue, nella villa progettata da un promettente architetto locale, Wilhelm Kreis, poi fedele collaboratore di Albert Speer². Non è noto a quando risalga l'entrata delle placche nella collezione. Le uniche immagini che se ne conservano sono le fotografie in bianco e nero pubblicate nel 1926, a corredo del pionieristico articolo di Georg Swarzenski³.

Le quattro placche avevano una forma quadrangolare e un profilo rettilineo per tre lati, curvi-

¹ SWARZENSKI, NETZER, ENGLAND 1986.

² La collezione era costituita da dipinti, sculture e arti decorative, con un discreto nucleo di statue lignee dal Due al Quattrocento, e sarebbe stata dispersa alla 456ª asta di Lempertz (Colonia), tra l'11 e il 14 novembre 1959 (*Forthcoming Sales* 1959, p. 418; LEMPERTZ 1959).

³ SWARZENSKI 1926b.

lineo per il lato superiore, che dopo pochi millimetri montava in alto a disegnare una semicirconferenza. Ogni placca potrebbe essere inscritta in piccolo rettangolo, leggermente più alto che lungo.

A. L'Annunciazione aveva luogo sulla soglia di un esile ciborio, con un trifoglio e la parte superiore di una bifora sul fronte, coronato da una fila di merli. Una colonna con alto basamento divideva le due figure. Gabriele avanzava su un terreno accidentato con la gamba sinistra in avanti, avvolto in un ampio mantello con svolazzo posteriore. Benediceva con il braccio destro teso e piuttosto corto, per non invadere lo spazio riservato alla Madonna. Con la sinistra teneva lo scettro gigliato e l'ala corrispondente era girata verso l'alto. Capelli lunghi portati indietro e corporatura tozza, l'angelo era ritratto di profilo e aveva un nimbo a cordone ritorto. Non si riescono a percepire i lineamenti del volto di Maria e le pieghe della parte bassa della tunica, che verosimilmente si apriva sul suolo lasciando coperti i piedi. La Madonna, il capo leggermente inclinato e con un nimbo a cerchio semplice, con la sinistra teneva stretti in vita i due lembi del *maphorion*, dal quale usciva la mano destra con palmo rivolto in avanti in segno di accettazione. Il mantello disegnava così una sagoma che metteva in luce i volumi nascosti delle braccia e cadeva fino alle ginocchia con poche pieghe rettilinee.

B. La scena si svolgeva come di consueto di fronte alle mura della città. Gesù e il suo discepolo occupavano la parte sinistra della composizione, ne costituiva il fulcro la mano benedicente, protesa verso il giovane salito sulla palma per staccarne una foglia. La mula procedeva a testa bassa, la coda tra le gambe, e calpestava con le zampe anteriori il panno che il giovane inginocchiato in basso a destra, sotto al suo compagno, aveva buttato sulla via e ancora teneva per un capo. Alla destra le mura. Cristo, di profilo, era a cavalcioni sull'equino, secondo l'uso germanico, non di lato, in accordo alla tradizione bizantina e serba⁴. Capelli increspati e tirati all'indietro, aveva barba spessa e nimbo crucesignato, con le aree interne dei tre bracci riservate. Tratteneva il mantello sulla groppa della mula perché non si trascinasse per terra. Alle sue spalle era un discepolo in piedi, scalzo e in posizione statica, ritratto da un punto di vista frontale e con il capo rivolto verso la città. Era completamente avvolto nel mantello che tratteneva in vita con la destra, con atteggiamento analogo all'Annunciata.

C. Gesù aveva un corpo gracile e scavato, il capo infossato tra le spalle e le ciocche dorate divise a trecce e disordinate. Il grande perizoma, annodato sul fianco destro, scendeva fino a mezza coscia mentre il lembo pendente di destra era più lungo. La gamba sinistra disegnava una curva centrifuga e il piede, perduta l'articolazione della caviglia, era inchiodato sotto al destro,

⁴ BOSSETTO 2015, p. 42, che rimanda in nota al Salterio di Augusta (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 2640, f. 7v; WOLF 2005, cat. 59, p. 175).

con contrapposizione a chiasmo dei due talloni. La croce aveva proporzioni massicce e un arco con palmette la sormontava (si era perduta la porzione triangolare di lamina posta tra il polpacchio destro e il perizoma). Il fregio correva lungo il perimetro superiore della placchetta e proteggeva i due angeli a mezza figura che si disperavano sopra ai bracci, senza ali, avvolti negli ampi mantelli nei quali affondavano i tristi profili. Maria, leggermente sovradimensionata rispetto al Crocifisso, soffriva per la morte del Figlio abbandonando il pesante capo sulla mano sinistra portata al collo. L'avambraccio era molto corto, la metà di quello destro, fasciato in modo stretto e chiuso sul petto, dove col pugno Maria tratteneva piegandolo lo spesso mantello. Giovanni, gambe in avanti e busto all'indietro, sembrava volersi istintivamente allontanare dall'accaduto. In cerca di conforto, poggiava la guancia sul lembo di mantello che saliva sulla spalla destra, trattenuto con il braccio destro completamente fasciato e portato all'altezza della clavicola. Con la mano sinistra gonfiava le pieghe all'indietro all'altezza del bacino, con la stessa preoccupazione di non far cadere l'abito. Le tuniche al contrario, si allargavano ampiamente sul suolo e coprivano i piedi. I nimbi erano tutti a cordone ritorto.

D. Un Redentore slanciato era in piedi al centro del vetro, incedeva energicamente, il capo di tre quarti rivolto a sinistra e il braccio destro levato a indicare le stigmate, a palmo aperto. Aveva un nimbo crucesignato e vestiva un mantello portato sulla spalla sinistra che lasciava scoperta la destra e il torso, mostrando le piaghe del costato. Era circondato dalle *arma Passionis* e la corona di spine era appesa al centro della croce latina a doppia traversa, tenuta nella sinistra. L'angelo di sinistra suonava la tuba, quello di destra, l'angelo astroforo dell'Apocalisse, svolgeva il rotolo con i simboli del sole, della luna e delle stelle (Apocalisse 6, 12). Entrambi erano di tre quarti, l'ala interna girata verso l'alto, quella esterna dritta lungo il corpo fino quasi a terra, le tuniche non erano troppo lunghe e lasciavano scoperte le caviglie. L'area interna dei tre nimbi era dorata e il perimetro era dentellato. In basso, i due avelli, simili a ceste di vimini, ospitavano ciascuno due figure che uscivano implorando la giustizia divina con le mani fasciate nel mantello.

Come suggeriva Georg Swarzenski, le placche dovevano in origine fare parte di un ciclo più ampio di storie cristologiche: non è probabile che l'Annunciazione fosse l'unica scena a rappresentare gli inizi della vicenda, dovettero esserci altri episodi a essa contigui, prima di giungere alla Passione e alla Seconda Venuta. Anche la variazione dimensionale della placca con la Crocifissione e il fregio di palmette che ne percorre il bordo superiore, assente negli altri vetri, deponevano a favore di un programma più sviluppato. Alla luce di queste osservazioni, è possibile supporre che i vetri fossero parte di un piccolo trittico, che esibiva un ciclo cristologico analogo a quello del trittico di Alba Fucense (fig. 108) o a quello di cui facevano parte le ante già in col-

lezione Schiff-Giorgini⁵.

Dai tipi agli abiti, dalla resa stilizzata del terreno e della pianta all'architettura e alle caratteristiche iconografiche, tutto lasciava pensare alla seconda metà del XIII secolo. Il panneggio di Giovanni richiamava sicuramente lo stile più tipico dello *Zackenstil* sassone mentre la seconda venuta sembrava disegnata da modelli più recenti o da una mano diversa. Una conferma della prossimità all'arte bizantina viene innanzitutto dai gesti di Maria e Giovanni sotto la croce, parte di una lunga storia della rappresentazione del dolore in ambito orientale, ben delineata da Henry Maguire⁶. La mano poggiata sotto al mento con il palmo rivolto verso il basso è uno dei modi di esprimere un profondo sentimento di sconforto, a partire almeno dal IX e fino al XIV secolo. Ne esistono testimonianze anche nella pittura veneziana (croci di Gazzada e della chiesa parrocchiale di Seget, fig. 107), nel corpus di miniature sotto cristallo di rocca (croci di Pisa e Coimbra, fig. 111) e a Torcello, nel rilievo marmoreo con Kairos murato nella scaletta dell'ambone della cattedrale, proveniente forse dalla terza San Marco, costruita nella seconda metà del XI secolo (fig. 106)⁷. È antico anche l'atto di portarsi un lembo del mantello alla guancia, probabilmente con il medesimo significato. Questi gesti si adattavano senza dubbio molto bene alle scene evangeliche, per il contegno che li caratterizzava, e a quell'epoca dovevano essere ancora riconoscibili con facilità. Una conferma dell'origine in un contesto in contatto diretto con l'arte bizantina, viene dalle aureole dei personaggi della Crocifissione e da quella di Gabriele, bordate da un motivo a cordone ritorto. La forma non è lontana da quella osservabile negli affreschi di Dečani e intorno al clipeo dell'apostolo del Museo Archeologico di Istanbul, frammento di architrave proveniente dalla chiesa del monastero della Theotokos Pammakaristos (Fethiye Camii), datato all'inizio del XIV secolo (fig. 105)⁸.

Nelle quattro scene si rileva l'intenzione di misurarsi con una delle prove della grande pittura della Penisola, la rappresentazione delle figure di profilo. Fino almeno dai mosaici dell'Agonia nel giardino, a Venezia il nuovo tema era proposto all'attenzione degli addetti ai lavori e tornò di grande attualità con le Storie francescane prima e con la cappella di Enrico Scrovegni poi⁹. L'angelo annunciante Sierstorpff dimostra forse i buoni risultati di un lungo esercizio naturalistico, come già notava Swarzenski. «Quel desiderio di smussare la forma» che caratterizza il gu-

⁵ SPIANDORE 2014, cat. 7, pp. 373-380; appendice G, pp. 591-593.

⁶ MAGUIRE 1977, pp. 140-151.

⁷ POLETTO 2010, cat. 12, pp. 309-310; COZZI 2016.

⁸ Il rilievo, inv. 71.148, è discusso recentemente in BARSANTI 2014, p. 21; per la profilatura a cordone nella scultura alto medievale si veda TAGLIAFERRI 1981, nn. 273, 334, 364-365, pp. 181-182, 221-223, 244-246, tavv. LXVII; XCVIII e CXII.

⁹ DEMUS 1984, II.2, tav. 3.

sto veneziano sembrerebbe tradito dal profilo superiore dei vetri¹⁰. Il riferimento a Venezia è più preciso nell'idea nordica di intrecciare le gambe del Crocifisso, soluzione che Cristina Guarnieri già osservava nel dossale di San Marcuola¹¹. Nel complesso più probante per la tesi lagunare risulta però il confronto della *Parousia* con il perduto mosaico della lunetta del portale maggiore di San Marco (fig. 10), che si attribuisce unanimemente al Duecento. Anche qui Cristo era in piedi e mostrava le piaghe e le stigmate, circondato dagli strumenti della Passione. Nel vetro, beati e dannati erano forse distinti dall'uso di due metalli diversi e gli avelli erano trasformati in ceste di vimini¹². L'iconografia non lascia dubbi sull'origine delle placchette.

Bibliografia: SWARZENSKI 1926; SWARZENSKI, NETZER, ENGLAND 1986, cat. 52, pp. 140-141; DE BENE-DICTIS 1999.

¹⁰ MINAZZATO 2006, p. 16. Il profilo sembra simile a quello delle tavolette dei Musei Civici di Pesaro, già attribuite alla fase giovanile di Paolo Veneziano (GIARDINI 2000; PEDROCCO 2003, p. 211).

¹¹ GUARNIERI 2007, p. 161. Per il dossale si veda POLETTO 2010, cat. 54, pp. 422-424.

¹² CASELLI 2006, p. 60.

3. Icona con Grande Deesis (figg. 34, 36, 67, 109)

Monte Athos, Monastero di San Paolo, Biblioteca, inv. 10.

Ultimo quarto XIII secolo.

Legno, coperto da lamina d'argento con resti di doratura e decorazione a stampo (anche sul retro), pietre e perle (quarantasei incastonate nell'area coperta dalla lamina), doppia cornice in filigrana semplice a palline (con quaranta pietre e perle alternate alle volute). Vetro blu e viola con lamina d'oro applicata in superficie, per il mantello del Pantocratore, la croce del suo nimbo, il globo, le finiture del trono, il suppedaneo, i bottoni della legatura, le epigrafi, i capelli e la barba di tutti i personaggi, il nimbo degli apostoli e verosimilmente l'orlo delle loro scollature (rimane solo in due tuniche su cinque); impronta d'argento per gli incarnati, le tuniche, i libri, i piani del trono e il suo basamento. Miniature sotto vetro, perline dorate per il fondo delle figure.

H 35 L 27,5 L 2,8.

I[ēsou]s // C[hristo]s

S[anctus] / Tho//mas

S[anctus] // I[o]ha[nne]s

S[anctus] // Si//me//on

S[anctus] // Ta//de//us

S[anctus] // Fi//li//pus

L'icona raffigurante una Grande Deesis con apostoli è costituita da una tavola lignea rettangolare¹. Al centro è collocato il vetro viola con il Pantocratore, a figura intera e su un trono architettonico dall'insolita sezione esagonale. Benedicente alla latina con la destra e con il globo del mondo nella sinistra, il Salvatore è affiancato dalla Madonna, sulla sinistra, e da san Giovanni evangelista, sulla destra, miniati a figura intera ed entrambi in atteggiamento di oranti. Due arcangeli miniati in alto e una teoria di apostoli a mezzo busto entro clipei ottagonali, intorno, completano il programma.

L'icona disponeva di una sottile cornice esterna con impresso un motivo a treccia inscritto in due filamenti rettilinei a cordone ritorto. Quasi completamente perduta, ne rimane un breve tratto lungo il lato verticale destro, in alto. I quattro listelli lignei che costituiscono il supporto di questo fregio presentano un discreto stato conservativo e pochi fori dovuti ai tarli. Il listello del lato verticale sinistro si è però fratturato nell'estremità inferiore e dal tratto mancante, di 4 cm

¹ ONASCH 1993, pp. 83-84.

circa, si vede la tavola sottostante. Si sono perdute alcune pietre incastonate tra la cornice esterna e la doppia cornice filigranata che separa il Pantocratore, le figure miniate e i cinque vetri con i santi a mezzo busto, in origine quattordici. La doratura della lamina d'argento si è ampiamente perduta ma si conserva bene in corrispondenza dei vetri che sono mancanti e che per un certo periodo dovettero proteggerla. Non si conservano più il lato destro del quadro interno della cornice filigranata e i due lati obliqui che inferiormente lo collegavano al lato inferiore del quadro esterno, dissimulando le giunture delle quattro lastre vitree trapezoidali che proteggono le miniature. La lastra di sinistra presenta una frattura che corre dalla cornice in filigrana fino alla giuntura obliqua con il vetro inferiore. Nella fascia orizzontale in basso, al di sotto delle figure miniate si è perduta gran parte delle perline e il colore dominante è di conseguenza il bianco della pergamena. Tra il quadro interno della doppia cornice e il vetro centrale si trova una cornice in rame analoga a quella esterna: se ne è tuttavia perduto il lato inferiore.

In questa Deesis l'evangelista sostituisce la figura del Precursore². Il Pantocratore, in posizione frontale, dagli zigomi illuminati con la biacca, benedice con la destra alta, divarica la gamba destra mentre tiene la sinistra in asse con il busto. L'ampio mantello è portato sopra la spalla e il braccio sinistro, si piega sulla coscia creando un soffice giaciglio per il codice, che pur di esibire il globo Cristo lascia in equilibrio precario, seppure sdraiato sul dorso. La soluzione sembra piuttosto rara³. Nella discesa del lembo superiore, le curve dorate si adagiano con intenzione prensile sopra il taglio del libro assicurandone la stabilità. La morbida tunica, dai contorni mossi come il mantello, rivela le principali articolazioni del corpo e ricade sul suppedaneo aprendo le pieghe e lasciando scoperte la punta dei piedi nudi.

La Madonna e Giovanni hanno proporzioni allungate e un incarnato dalle ombre rosso-brune, sono ritratti di tre quarti, rivolti verso Cristo e chinano leggermente il capo. Lei veste un *maphorion* blu, orlato da un filo bianco e con le tre stelle tipiche delle icone della *Theotokos*⁴.

² ANDALORO 1970, p. 109-110, nei casi in cui il Battista è sostituito da un altro santo parlava di Deesis locali.

³ Nel caso del *Liber Vitae* di New Minster e Hyde Abbey (Londra, British Library, ms. Stowe 944, f. 6r) c'è una buona ragione per lasciare la presa. La scena ritrae un'intercessione divina e alla destra di Cristo, il posto d'onore, sotto la Madonna, è insolitamente collocata la regina Emma. Il Redentore, che benedice con la destra, apre allora la mano sinistra, portando la sua protezione anche al sovrano Cnut, posto sotto san Pietro (GAMESON 2011). Per un altro esempio si veda l'avorio della legatura inv. B 98 dello Schnütgen Museum, dove Cristo deve benedire due martiri, Vittore e Gereone (BEER 2011). Nel vetro però il Pantocratore lascia la presa con l'unico fine di tenere il globo, che potrebbe essere stato espressamente richiesto dai committenti.

⁴ HODNE 2016, p. 255.

Nell'estremità inferiore il manto disegna un orlo spezzato percorso da un fregio in biacca con frange pendenti. Sotto il *maphorion*, un chitone grigio perla con ombre blu e verdi rivela le gambe longilinee della figura. Dalla tunica spuntano le calzature nere che poggiano su un suppedaneo in lamina dorata con decorazione a reticolo rosso, uguale a quello sotto i piedi nudi di Giovanni. L'evangelista regge con la sinistra la manica larga della tunica blu chiaro, che altrimenti scivolerebbe fino al gomito denudando con poco decoro l'avambraccio destro alzato in preghiera. Sopra la veste, che nonostante l'ampia scollatura avvolge stretta il corpo affusolato, il giovane dai capelli corti e castani indossa un mantello rosaceo. I due arcangeli, visi pallidi e folta chioma riccioluta, fulva e trattenuta da un cerchio, occupano il registro superiore, rappresentati come dignitari di corte e posti idealmente alle spalle del Pantocratore. Tengono nella destra un'asta d'oro con estremità gliata e nella sinistra un globo crucifero, dorato uno e bianco l'altro. Per una prima banda del piumaggio e la veste dell'angelo di sinistra si scelgono rispettivamente l'amaranto e il blu, viceversa per il suo compagno, che indossa anche un loros dorato e gemmato. Il resto delle piume è bianco e le penne esterne del colore dei capelli. I tre apostoli nei lati verticali, Taddeo e Filippo a sinistra, Giovanni a destra, si rivolgono verso il centro dell'icona con gesto di intercessione. Taddeo e Giovanni sono due anziani con barba riccia e curata e nascondono una mano sotto al mantello dorato, in segno di riverenza. Il secondo tiene nella destra un codice, del primo non si può intuire il gesto per il degrado della lamina. Filippo è un giovane imberbe e tiene nella sinistra un rotolo, come Tommaso, che rivolto a sinistra, sembra interloquire con il suo vicino. Simone è un anziano che tiene nella destra un codice e si rivolge verso sinistra. Non è certo che la serie mantenga la successione originale, è anzi improbabile se si accetta l'ipotesi che a ogni vetro blu dovesse seguire un vetro viola, analogamente alla sequenza del ciborio del Victoria & Albert Museum (cat. 4).

Organizzata come la legatura di un manoscritto, nel corso del Novecento e del nuovo secolo l'icona è stata considerata da pochi studiosi, che ne hanno inizialmente supposto la realizzazione in ambito bizantino⁵. In un secondo momento si è diffusa la tesi veneziana, che gode ancora oggi del più ampio seguito⁶. I lampi di biacca che illuminano gli zigomi sembrano ricordare i mosaici dell'atrio marciano mentre l'idea di porre l'immagine principale al centro di una doppia cornice e il motivo della treccia a due capi vengono forse da modelli miniati veneziani come la Crocifissione del Messale Reid (Londra, Victoria & Albert Museum, ms. 65, f. 27r), già attribuita al «valido artigiano» del dittico di San Paolo sul Monte Athos (fig. 110) e datata all'ultimo

⁵ DÖLGER, WEIGAND, DEINDL 1943; HAHNLOSER 1985, cat. 20, p. 84.

⁶ RADOJČIĆ 1956; SPIANDORE 2014, cat. 1, pp. 333-337.

quarto del Duecento (fig. 68)⁷. Il carattere oltralpino del Pantocratore, spesso ritenuto opera della Francia del Nord oppure mosana, offre di fatto una conferma dell'origine dell'opera: è ormai da tempo chiarito il rapporto degli orafi e degli scultori lagunari con i maestri settentrionali⁸. Non stupirebbero la presenza e l'utilizzo a Venezia di un antico libro di modelli francese o mosano per la figura più importante⁹. Se per Italo Furlan le miniature palesavano lo stile e l'iconografia tardocomneni della Crocifissione di Zica (Kraljevo, Serbia), è piuttosto ai modelli miniati della seconda metà del secolo che si collegano le figure allungate degli oranti dell'Athos. Al miniatore del Messale Reid e ai suoi allievi si devono molto probabilmente attribuire le miniature dell'icona. Come nel manoscritto, le facce sono allungate e scarne, le sopracciglia poco arcuate e molto vicine agli occhi quasi triangolari. Dall'angolo interno degli occhi parte un lungo solco che scende fino alla bocca, imprimendo a tutte le figure un'espressione di pena, e il *maphorion* ha un profilo a tre denti e dal suo margine inferiore pendono frange. Con il cosiddetto dittico di Milutin (Hilandar), il dittico e la croce di San Paolo (fig. 59), che a questo tradizionalmente si collegano, l'icona condivide quindi più della semplice origine veneziana. Lo dimostra anche la decorazione della lamina che è applicata alla tavola, che presenta il medesimo stile geometrico, a crocette e puntini, senza tuttavia che sia possibile individuare l'uso dei medesimi stampi. Alla luce di queste osservazioni, il motivo a petalo disposto a raggiera intorno al capo delle figure conferma il riferimento ai pittori su tavola di fine Duecento, che ottengono i raggi sia applicandoli a rilievo sia intagliandone i solchi sulla superficie della tavola, prassi desunta forse della pittura ad affresco (Madonna allattante della Basilica marciana, Annunciata dell'Ermitage, Madonna delle benedettine di Zara, fig. 27, croce di Santa Maria in Trivio a Roma, dossale di San Marcuola)¹⁰.

⁷ Per i lampi di luce sui visi sei mosaici si veda POLACCO 1994, p. 195; DJURIČ 1997, p. 192. Per il Messale, NEFF 1993, p. 9; WATSON 2011, cat. 19, pp. 122-125. Per gli oggetti veneziani conservati nei monasteri di San Paolo e di Hilandar sul Monte Athos, si veda da ultimo SPIANDORE 2014, catt. 2, 3, 6, pp. 339-352, 363-372.

⁸ BETTINI 1968, pp. 109-110; BERTELLI 1969, p. 59. Il tralcio fruttato della legatura in argento sbalzato del Tesoro marciano (inv. 142), molto preziosa nello studio del contributo reno-mosano all'oreficeria veneziana, sembra dipendere da modelli più moderni e vicini a quelli del coronamento della cassa di San Suitberto a Düsseldorf (CLEMEN 1894, pp. 137ss). La tipologia delle foglie è però tradizionale, analoga a quella del secondo filatterio di Saint André, dell'*atelier* di Hugo d'Oignies (Musée des Arts anciens du Namurois - Trésor d'Oignies, inv. TO 11; crf. DIDIER, TOUSSAINT 2004, cat. 11, pp. 227-230). Per la legatura si veda MERKEL 2003.

⁹ Per la trasmissione dello stile francese a Venezia, Demus pensava soprattutto al lavoro degli scultori oltralpini nel cantiere marciano (DEMUS 1984, p. 219).

¹⁰ POLETTI 2010, catt. 34, 36, 52, 54, 68, pp. 363-365, 368-371, 414-418, 422-424, 462-466.

I confronti paleografici confermano i risultati dell'analisi storico-artistica. Le ampie spatolature verso l'esterno dei sigma, osservabili anche nelle C e nelle E dell'iscrizione funeraria proveniente da San Michele in Isola e oggi al Seminario Patriarcale di Venezia, suggeriscono la formazione duecentesca dell'epigrafista¹¹. L'iscrizione commemorativa di Santa Giustina, i mosaici marciiani e quelli di Parenzo, mostrano che fin da inizio secolo a Venezia era diffuso un elemento, rigonfiamento circolare oppure breve tratto, a metà delle aste verticali della I e della T, presente anche nel vetro del lato inferiore dell'icona¹². Le due A in capitale gotica permettono di precisare la cronologia delle epigrafi al secondo Duecento e trovano un confronto utile nell'iscrizione dedicatoria di Fanton de' Rubeis, datata al 1285, nella facciata del Palazzo degli Anziani di Padova: tra le due aste della lettera quella obliqua è a destra, di conseguenza la traversa scende verso sinistra. Le tangenze con il corpus delle miniature sotto cristallo sono infine tali da supporre il ricorso agli stessi modelli epigrafici: si vedano ad esempio le spatolature della C nella Maestà della croce di Assisi o la singolare proiezione di un filetto parallelo all'asta della iota, nella crocifissione di Pisa, peraltro vicina ai vetri anche per il formato ottagonale del medaglione (fig. 111)¹³. Pertanto, anche per queste ragioni e per le analogie della filigrana e dei castoni, bassi e senza graffe, l'icona si avvicina alle opere realizzate nella bottega orafa del dittico di Berna: già Kircheweger infatti confrontava la croce toscana con l'opera svizzera e prima ancora Toesca aveva notato il nesso tra le miniature di entrambe e quelle della croce di Atri (fig. 140)¹⁴.

Bibliografia: DÖLGER, WEIGAND, DEINDL, 1943, p. 166; HAHNLOSER 1956, p. 159; RADOJČIĆ 1956; BETTINI 1968, pp. 109-110; HUBER 1969, tav. 158; BERTELLI 1969, p. 59; IDEM 1970, pp. 70-71; HAHNLOSER 1971, p. 142; HUBER 1975, pp. 141-142; BELTING 1978, p. 256; PELEKANIDIS *et al.* 1979, p. 207; DEMUS 1984, nota 100, p. 276; SWARZENSKI, NETZER, ENGLAND 1986, cat. 52, pp. 140-141; HAHNLOSER 1985, cat. 20, pp. 84-85; BALLIAN 1997; *DE BENEDICTIS* 1999; FURLAN 2002, pp. 66-67; PAVIČIĆ 2001; PETTENATI 2001, p. 206; DEGEN 2003, cat. 20, pp. 419-427; ПРОЛОВИЋ 2004; SIOMKOS 2009; FURLAN, 2012, p. 182; TRIPPS 2012, pp. 46-49.

¹¹ DI LENARDO 2014, cat. 3, pp. 56-59, fig. 8.

¹² DEMUS 1984, II.2, tavv. 16, 62, 72, II.1, figg. 48-49, 63; DI LENARDO, cit., cat. 4, pp. 60-65, fig. 10.

¹³ SPIANDORE 2014, cat. 10, pp. 395-404, fig. 87, p. 234.

¹⁴ TOESCA 1951, p. 18; KIRCHEWEGER 1994.

4. *Ciborio con Cristo, apostoli e Giovanni Battista* (figg. 63, 112-118, 121-123); *Hagiosoritissa e san Simone* (figg. 12, 13, 119, 120)

Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 779-1891. British Museum, inv. 1860.0928.29/30.

Ultimo quarto XIII secolo; inizio XIV secolo (vetro con san Pietro rivolto a sinistra).

Rame dorato, undici perle e undici false ametiste incastonate nel bordo della base, sei false ametiste incastonati nel nodo, sei nella tazza, dodici nel coperchio, uno nella cuspide sommitale. Vetro blu, viola e rosso, con lamina d'oro applicata in superficie, per i capelli, le barbe, i mantelli, le epigrafi, i bracci della croce del nimbo di Cristo; impronta d'argento per gli incarnati, le tuniche, i nimbi, i libri, i rotoli.

H 24,1; placche (British Museum e Victoria and Albert Museum): H 2,7.

I[ēsou]s // C[hristo]s

S[anctus] / Pe//tr/us

S[anctus] / Joh[ann]es / Ba//ti/sta

S[anctus] / Ia//co/bus

S[anctus] / Bar/to//lo/meu/s

S[anctus] / Ta//de/us

S[anctus] / Pe//tr/us

S[anctus] / Joh[ann]es eva/n//ge/lista

S[anctus] // Si//mo/n

M[ete]r // T[heo]u

Museo di Gianagostino Gradenigo (?); Lord Robert Curzon (Londra); venduto probabilmente al Museo insieme ad altri oggetti della collezione Zouche, nel 1891.

Gli acquerelli delle *Varie venete curiosità sacre e profane* (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo Dolfin 65, vol. II, f. 30) ritraggono probabilmente il ciborio e ne dichiarano la provenienza: «Piscide antica procedente da Vicenza a Venezia per sorte del Museo di D. Gianagostino Gradenigo Monaco in S. Giorgio Maggiore, indi Vescovo».

Il ciborio è costituito da due valve gemelle sovrapposte e tenute insieme per mezzo di un perno, ormai inchiodato solo al coperchio. A forma di piramide troncata a base esagonale, le due metà della custodia ospitano al centro di ogni faccia una placca quadrata disposta a losanga e poggiano su un gambo di proporzioni tozze, alto poco più di un terzo dell'insieme. Il piede con

quattro tondi incisi a bulino con motivi vegetali e il nodo, a sei lobi gemmati e poco più in basso della metà del gambo, estendono la decorazione alla parte inferiore del manufatto.

Le giunture del coperchio e della tazza rispettivamente con la base del castone sommitale e con il gambo, sono dissimulate da una corona con bordo superiore cuspidato. Al centro di ciascuna cuspidata, fin dalla base, corre una nervatura incisa e si ripiega all'interno del cerchio, simulando la stretta di un organismo vegetale. Le corone sono circondate da un cordone ritorto e al medesimo abbinamento si ricorre per assicurare le placche vitree alla superficie del ciborio. Sul fondo di ciascuno dei quattro tondi è inciso un tappeto di cuspidi. I due motivi vegetali che su questa superficie si inseriscono sono ripetuti con minime variazioni. Al di sotto del perno della custodia e della faccia opposta, è rappresentato un arbusto a sette rami: quelli laterali terminano con palmette, le quattro superiori rivolte verso l'alto, le ultime due rivolte verso il basso; quello centrale è un fusto bipartito sormontato da una chioma a sette lobi. Negli altri due tondi è invece disegnato un tralcio che nasce dal limite inferiore, costeggia il perimetro e si gira infine all'insù facendo germogliare un fiore a tre petali aguzzi.

I personaggi dei vetri si caratterizzano per la ripetizione di un numero limitato di pose e atteggiamenti e sono raffigurati a mezzo busto entro cornici a semplici listelli doppi. La rigida frontalità di Cristo, Pietro, Giacomo e Taddeo è leggermente variata nella figura dell'evangelista Giovanni e di Simone, che con il capo sembrano accennare a una rotazione rispettivamente verso destra e verso sinistra. Tutti tengono gli attributi nella sinistra e sembrano indicarli o toccarli con la destra, quando questa mano non è usata per benedire (come in Cristo e Bartolomeo). La più originale e problematica immagine di Pietro, attualmente posizionata nella tazza, è disegnata con tratti rapidi e abbozzati. Il principe degli apostoli, il volto di profilo e il busto di tre quarti, guarda in alto verso la destra liturgica e benedice con la mano destra. Forse nella disposizione originaria delle tessere, in quella direzione doveva collocarsi Cristo. Sembra che la lamina della cornice sia stata in questo caso stesa solo dopo la prima lettera T del nome del santo, quasi completamente occultata e sostituita nella nuova disposizione dell'epigrafe, complessivamente meno curata delle altre. Giovanni Battista, il busto nudo e i capelli irsuti tirati all'indietro, è ritratto di tre quarti rivolto verso la sinistra liturgica e sembra riprendere in controparte la figura del santo di un'immagine della Deesis: alza entrambe le mani secondo l'iconografia dell'intercessione. La posa della Madonna del British Museum è simmetrica a quella del Battista e la stella sulla sua fronte è realizzata come un semplice esagramma ottenuto con tre graffi della superficie dorata, analogo a quello tracciato al centro della legatura del libro tenuto in mano da Cristo. Le dimensioni analoghe e lo stile sembrano confermare la provenienza dal ciborio della Madonna e di san Simone e giustificare la menzione in questa scheda.

Il manufatto tradisce una vicenda conservativa complessa e diversi interventi integrativi ne hanno modificato notevolmente l'aspetto. Il probabile ritratto del ciborio nelle *Varie venete curiosità sacre e profane* restituisce un'immagine più chiara dell'oggetto medievale. Da un lato il pittore fornisce indicazioni sulle placche vitree, che erano disposte presumibilmente a colori alterni: sebbene Giovanni Grevembroch, autore dell'acquerello, ritragga solamente tre delle sei facce che costituiscono la custodia, si può infatti pensare che all'epoca a ogni vetro blu seguisse un vetro viola. In quel momento, i colori dei vetri corrispondevano nelle facce della tazza e del coperchio ed erano presenti due vetri viola che non si conservano più, con la figura di sant'Andrea collocata al di sopra di quella di san Marco. D'altra parte, il manufatto ritratto, distinguendosi per diversi aspetti da quello di Londra, potrebbe rivelarne le modifiche degli ultimi secoli. La base non è lobata, il nodo e il bordo del piede non esibiscono le diciassette false gemme attualmente incastonate ma rispettivamente una decorazione incisa e una teoria di trafori tondi, forse originariamente sede di ventuno pietre bianche in castoni bassi e dentellati: a Londra se ne possono osservare ancora undici. In cima al manufatto si nota un pomello che forse simula un germoglio, al posto dell'attuale castone, il perno ha forma cilindrica, non quella attuale a foglia schiacciata¹. Oltre a ciò, le uniche perle raffigurate si trovano intorno ai vetri, sei lungo il perimetro di ciascuna placca, alternate ad altrettanti coralli e ancorate alla superficie tramite piccoli chiodini dorati che le trapassano. Sulla superficie della custodia sono incastonati sia false ametiste che falsi smeraldi, sia nel calice che nel coperchio a ogni faccia con tre gemme sembrerebbe seguirne una libera da simili aggiunte.

Nel 1974 i funzionari del *Conservation Department* rimossero probabilmente tre nielli dal coperchio e quattro dal piede del ciborio, riconoscendone l'estraneità rispetto alla decorazione originaria dell'oggetto². Abbandonati in qualche deposito, la memoria dell'intervento non fu tenuta viva. Ciascuno dei nielli del piede era fissato su un supporto quadrangolare, saldato alla base, anch'esso in rame dorato. Questi supporti sono tuttora conservati e la loro applicazione, molto probabilmente a caldo, spiega l'infossamento che si nota al centro di ciascuno dei quattro tondi del piede.

Ritenuti falsi ottocenteschi, questi vetri non interessarono gli studiosi fino a quando Hans Ro-

¹ Nello stesso museo londinese si espone un'ametista, probabilmente bizantina, con incisa l'immagine di un santo a mezzo busto, già identificato con Teodoro (inv. 779A-1891): l'identificazione è suggerita da appunti anonimi inseriti nella documentazione relativa ai vetri di Boston (cat. 7; Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*). La gemma, che nel momento dell'acquisto del ciborio era fissata sul pomello sommitale, è incastonata in un listello ottagonale di rame, collegato a un anello sottostante da quattro archi. Sul significato simbolico dell'ametista si veda BOSSELMANN-RUICKBIE 2017, pp. 296-298.

² Londra, Victoria & Albert Museum, Registro degli acquisti, pp. 230-232.

bert Hahnloser non sottolineò il grande interesse che il ciborio di Grevembroch presentava per la storia dell'oreficeria veneziana³. Per lo storico dell'arte svizzero, che non conosceva la pisside londinese, il manufatto era grossolano ma importantissimo, mai illustrato prima, sebbene contenesse le uniche miniature veneziane su cristallo che nel Settecento si conservassero ancora a Venezia. Hahnloser aveva di certo riconosciuto la genuinità dei vetri, forse convinto dalla scoperta di grandi capolavori eseguiti con la stessa tecnica, come l'icona dell'Athos (cat. 3) che poté osservare nel corso di un'escursione tre anni prima, in compagnia di Hanns Swarzenski e Perry T. Rathbone⁴. La lezione dello studioso svizzero fu alla base delle dettagliate analisi offerte dieci anni più tardi da Danielle Gaborit-Chopin, in occasione della esposizione del Tesoro marciano al Grand Palais di Parigi: si trovò in quella sede una certa analogia tra la decorazione incisa registrata da Grevembroch e quella dei piedi dei due candelieri in cristallo di rocca della raccolta veneziana (inv. 149-150)⁵.

Manlio Mezzacasa data agli anni Venti la comparsa a Venezia della punzonatura a piccoli cerchi ravvicinati che gli ricorda una buccia d'arancia, quella a cuspidi osservabile nel piede del ciborio di Londra potrebbe forse essere più antica⁶. La datazione del manufatto all'ultimo quarto del Duecento deriva innanzitutto dal confronto con il Reliquiario del miracoloso Sangue detto di Beirut (figg. 60, 61)⁷. Le stesse piante carnose crescono su tre dei sei lobi della base e su tre dei sei sfasati del registro sottostante. Se si accetta l'identificazione con il ciborio dell'acquerello di Grevembroch, il reliquiario marciano condivide con la pisside di Londra anche la semplice decorazione incisa del nodo. Grevembroch non rende tuttavia questo dettaglio con un'alta definizione e si può solamente intuire un motivo a cuspidi sovrapposte.

A una datazione analoga permette di giungere il confronto con le miniature sotto cristallo del reliquiario del Duomo di San Biagio a Dignano (l'attuale Vodnjan), forse proveniente da San Lorenzo a Venezia (fig. 64)⁸. Le fisionomie di Giacomo, sull'unico vetro rosso del ciborio, e del Matteo istriano sono praticamente sovrapponibili. Analoghi risultano anche lo scollo orizzontale della tunica e il lembo fasciante del mantello che cade verso il basso non appena girato attorno

³ HAHNLOSER 1971, p. 118, nota 22.

⁴ Il ricordo della visita è tramandato da Hanns Swarzenski, alla nota 5 del già menzionato articolo sui vetri dorati veneziani che avrebbe voluto pubblicare sul *Bulletin of the Museum of Fine Arts* ma rimase incompiuto alla sua morte.

⁵ GABORIT-CHOPIN 1984, p. 277.

⁶ MEZZACASA 2014, nota 40 p. 221.

⁷ HAHNLOSER 1971, pp. 134-135; POLACCO 2002, pp. 308ss; fig. 2.

⁸ SPIANDORE 2014, pp. 100, 405-406, cat. 11. Hahnloser lo collegava al Reliquiario del miracoloso Sangue detto di Beirut, per il piede a doppio gradino con contorno a lobi sfasati.

al collo. Silvia Spiandore sembrerebbe datare l'oggetto al 1280 circa, convinta dal confronto con la croce reliquiario del Museo capitolare di Atri, a sua volta datata probabilmente in analogia con la Bibbia di Gerona e grazie ai confronti della sua custodia lignea con la pittura abruzzese coeva⁹. Questa cronologia si può accettare, seppure intesa in modo meno rigido, per via del legame dei due manufatti con la croce reliquiario del Museo nazionale di San Matteo di Pisa, che Valeria Poletto ha recentemente datato agli anni Ottanta¹⁰.

Il vetro con san Pietro rivolto a sinistra è probabilmente di una mano diversa e testimonia di una ricerca più avanzata, ormai collocabile in pieno Trecento. Il complesso esercizio della rappresentazione del corpo di tre quarti potrebbe essere svolto forse negli stessi anni dai pittori della cripta di San Pietro a Treviso e degli orafi della stauroteca del Museo Diocesano di Venezia (fig. 124)¹¹. Gli affreschi sono datati al primo decennio del secolo, il reliquiario più genericamente al primo quarto. La placca di Londra potrebbe quindi essere stata richiesta in seguito alla rottura di uno dei vetri originali del ciborio e considerata la posizione alla sinistra liturgica di Cristo e nel registro inferiore, potrebbe essere stata presa a modello la figura di un Giovanni evangelista ai piedi della croce.

La croce del nimbo di Cristo sembra variare di poco quella dei vetri di Boston (cat. 7, figg. 114, 148): presenta un solo graffio anziché due lungo il bordo dei bracci e recupera il modello del Pantocratore del Monte Athos per i bottoni centrali. L'esagramma sul *maphorion* della Madonna è analogo a quello tracciato sul mantello della Madonna di Bruxelles (cat. 6, fig. 135). La Madre di Dio potrebbe aver costituito, nel registro superiore della custodia del ciborio, una Deesis molto insolita, con il Battista collocato alla dextera dei forse per una precisa richiesta dei committenti¹². Il programma originale potrebbe pertanto aver aggiunto a una rappresentazione degli apostoli e di una Deesis la figura di san Marco, presente nell'acquerello e non più conservata.

Bibliografia: LONDRA 1863; BERTELLI 1972; SWARZENSKI, NETZER, ENGLAND 1986, cat. 52, pp. 140-141; LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, pp. 8-9, cat. B4; DE BENEDICTIS 1999; PAVIČIĆ 2001.

⁹ SPIANDORE 2014, pp. 389, 392.

¹⁰ POLETTO 2010, p. 28; SPIANDORE 2014, p. 401.

¹¹ Per le due figure di Giovanni dolente, si veda il confronto proposto da MEZZACASA 2014, p. 201, figg. 12, 13, p. 205.

¹² A Venezia, due chiese erano intitolate al Precursore: San Giovanni in Bragora e San Zan Degolà (TRAMONTIN *et al.* 1965, pp. 137-138; 175-176). Il manufatto qui studiato non è l'unico a presentare il Battista alla Dextera Domini: si veda lo smalto del reliquiario di san Biagio della Cattedrale di Dubrovnik (Riznica Katedrale; GUASTELLA 2006, p. 266; MUNK 2016).

5. Sei placche con Annunciazione (A), Natività (B), Resurrezione di Lazzaro (C), san Gregorio (D), sant'Andrea (E), toro (F) (figg. 24, 25, 62, 125-130)

Zagabria, Hrvatski povijesni muzej, inv. HPM-PMH 1458 (A), 1459 (B), 1460 (C), 1461 (D), 1462 (E), 1463 (F).

Fine XIII secolo, inizio XIV secolo.

Vetro blu e viola con lamina d'oro applicata in superficie, per tutte le cornici, le iscrizioni tranne quella del vetro D; per la tunica di Gabriele, il *maphorion*, le ali, i capitelli, la facciata del ciborio (A); lo scettro, il *maphorion* e la tunica di Giuseppe, il panno del Bambino e la croce del suo nimbo, i capelli, i fregi del banco, gli animali, la stella, il bastone, gli animali (B); i capelli, le tuniche e le bende (C); la casula, la mitra, i capelli, la barba, il nodo del pastorale (D); i capelli, la barba e il mantello (E), il busto, il capo, le zampe, la punta delle ali e le onde (F); impronta d'argento per gli incarnati delle figure, il chitone, le tuniche e tutti i nimbi; per il mantello, le colonne e gli abachi (A); il giaciglio, il banco, le corna (B); la lapide e la tomba (C); il trono, il cuscino, il pallio e il pastorale (D); la croce (E); il libro e le ali (F). Disegno con pigmento verde e azzurro in E ed F. Tracce di legante sul retro del vetro E.

A: H 5,3 L 4,1 L 0,1/0,16 (centro della placca) 0,12/0,18 (lato superiore), 0,05 (lati verticali); B: H 5 L 4 L 0,16/0,18, 0,1 (lato inferiore), 0,2 (lato superiore); C: H 5 L 4 L 0,2; D: H 5,2 L 4 L 0,1 (lato verticale, in basso), 0,15; E: H 2,3 L 1,9 L 0,2; F: H, L 2,2 L 0,2 (le altezze e le lunghezze si riferiscono ai vetri idealmente integrati nelle parti mancanti).

Lazaro resu[re]/sit

S[anctu]s / Gri//go/ri/us

S[anctu]s / An/dr/ea/s

Donate da Ivan Krstitelj Tkalčić, negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Un registro patrimoniale conservato al Museo e redatto da uno dei suoi padri fondatori, Mijat Sabljarić (1790-1865), elencava i sei vetri come dono di Ivan Krstitelj Tkalčić (1840-1905), probabilmente un omaggio al movimento illirico che la nuova istituzione del Museo Nazionale rappresentava¹. Fin dagli anni Sessanta il giovane sacerdote, storico valente della chiesa croata, poi esponente dello jugoslavismo e pioniere dell'archeologia nazionale, doveva quindi possedere i

¹ SABLJAR s.d., nn. 293-179. Su Tkalčić, cappellano a Siscia tra il 1862 e il 1867 e qui appassionatosi agli scavi dell'antica città romana, si veda VUKELIĆ 2013.

vetri². Non è noto dove li avesse trovati: nel 1905 un inventario dell'*historičkom odjelu*, la sezione di Storia del Museo Nazionale, divenuta nel 1951 l'attuale Hrvatski povijesni muzej, li menzionava nuovamente³.

I quattro vetri che si conservano in stato frammentario (A, B, C e D) presentano una cornice a semplici listelli che corre lungo il bordo della lastra, a una distanza di 3/3,5 mm nel vetro C, di circa 2 mm negli altri. Questo dettaglio, le dimensioni che dovevano essere pressoché analoghe e la decorazione dei nimbi con il motivo a petalo disposto a raggiera, lasciano supporre che questa serie fosse parte di un medesimo insieme. I vetri E ed F, più piccoli, non hanno nessuna cornice e decoravano forse un secondo manufatto.

A. Gabriele avanza di tre quarti allungando la destra benedicente, che trovandosi alla metà della lunghezza del vetro si sovrappone al capitello sinistro del ciborio che protegge Maria. Entrambe le ali dietro la schiena e una chioma riccioluta ben ordinata, l'angelo tiene lo scettro con terminazione fogliata nella sinistra fasciata dal mantello, che lascia scoperta la spalla destra. Maria inclina leggermente il capo e accetta il sacro compito con il palmo della destra aperto rivolto in avanti. Con la sinistra raccoglie in vita lo stretto *maphorion* e il suo nimbo si sovrappone appena all'estremità del capitello destro, che come l'omologo è descritto unicamente dalle due foglie più esterne, a protezione del globo centrale, viste di profilo e in punta girate verso all'esterno con un ricciolo. Dagli abachi parte la struttura dell'arco che costituisce il ciborio, finto in pietra e con due grandi trifogli nei pennacchi. L'arco è percorso all'interno da un sottile fregio fogliato e gli sono sovrapposti due registri con finestre tonde, rispettivamente più grandi e più piccole. A coronamento all'edificio una fila di merli a doppio gradino. Una frattura che parte dalla metà dell'altezza del lato sinistro corre verso destra fino a scendere poco più in basso della vita dell'Annunciata: la parte inferiore del vetro è perduta.

B. La stessa sorte ha incontrato l'angolo superiore sinistro della Natività, con una vasta lacuna che si origina nel margine laterale, in basso, sale fino a tagliare il braccio destro della puerpera e verticalmente fino al margine superiore, in corrispondenza della testa dell'asino. Maria è bionda e ha lunghi ricci che le cadono sulla spalla. È seduta sul giaciglio, con volto crucciato guarda suo figlio e gli accarezza il mento con la mano sinistra. Con la destra ne indica la figura minuta, ne vuole forse narrare il dramma allo spettatore. Il Bambino è completamente avvolto nel panno dorato, ne esce solo la testa, rivolta a sinistra e con nimbo crucifero. Maria distende le gambe e le incrocia, al fondo. Ha i piedi nascosti nel *maphorion* che piegandosi in meandri scultorei la

² IVETIĆ 2012, pp. 97-132; VUKELIĆ 2013.

³ PAVIČIĆ 2001, p. 5.

drizza come su un trono. Sopra al giaciglio incombe la culla, un solido banco architettonico con due fregi borchiati sul quale è sdraiato il Bambino. Giuseppe, scalzo, è in piedi vicino al piano, confermando il pieno coinvolgimento nella vicenda. Ha barba e capelli lunghi e tirati all'indietro, indossa una lunga tunica con cappuccio e si regge in piedi tenendosi con la destra per il manico a T del bastone, che dopo qualche millimetro si nasconde dietro al banco. Nel cielo brilla una stella e gli animali si affacciano da dietro il giaciglio, in alto.

C. Si sono perduti tre angoli della placca, i due inferiori e quello superiore destro, conferendo al vetro la forma di un pentagono irregolare. Lazzaro, stretto nella tomba in piedi lungo il lato destro, doveva apparire vivo, con gli occhi aperti: sul coperchio lapideo della tomba, tenuto da una coppia di giovani, si legge infatti l'epigrafe «Lazzaro è risorto», in latino e in scrittura mista, con lettere minuscole e altre maiuscole non perfettamente allineate. La figura del risorto, si conserva solamente dalle spalle in giù ed è completamente bendata: otto fasci sovrapposti di tre graffi ciascuno attraversano obliquamente la superficie incrociandosi a due a due. I due giovani hanno fisionomie molto simili, capelli a caschetto, palpebre gonfie, sopracciglia sollevate e una fossetta sul mento. Quello di sinistra è in piedi, con il braccio destro piegato a toccare il mento con il polso, la mano cadente per lo scoramento. Veste una tunica di stoffa leggera chiusa da una cucitura e con la destra tiene lo spigolo della lapide. Quello di destra è chinato dietro la lapide, che lo nasconde dal torace in giù. Entrambi si rivolgono verso sinistra, rivolti verso un altro vetro che doveva in origine decorare l'oggetto, probabilmente raffigurante la figura di Cristo, magari in compagnia di Marta e Maria⁴.

D. San Gregorio è in posizione frontale, assiso su un basso scranno ligneo dalle forme sobrie e su un cuscino che sotto il suo peso, piegandosi, gira le due estremità appuntite verso l'alto, simili a teste di pesce. Benedice alla orientale con la destra in asse con il busto e nella sinistra tiene il lungo pastorale con protome di aquila. Sopra la casula, che scende centralmente fino alle cosce e con i lembi laterali fino quasi alle caviglie, veste un pallio bordato e con croci uncinata, che termina sulla cornice del vetro, tra i piedi avvolti nella tunica. Espressione assertiva, capelli e barba tondi, indossa una mitra triangolare che sembra riccamente decorata con dodici gemme.

E. Il santo a tre quarti è rivolto verso destra e sopra una tunica veste un mantello portato sulla spalla destra. Capelli a caschetto e barba tonda, i lineamenti del suo volto appaiono verde smeraldo, come i tratti del nimbo, alcune pieghe della manica scoperta della tunica e la croce in cima al lungo bastone, che taglia in obliquo la figura, impugnato nella destra. Con il braccio sinistro piegato all'interno e la mano posta dietro all'altra, indica lo strumento del suo martirio.

F. L'animale è ritratto di tre quarti, rivolto verso sinistra, a mezzo busto e in procinto di uscire

⁴ Per la fortuna della scena in ambito mendicante si veda ad ultimo JOLLY 2019, p. 7.

da un banco di nubi. Ad ali spiegate, tiene tra gli zoccoli il Vangelo. I profili delle penne dorate sono taglienti, le parti argentate presentano un disegno interno verde scuro e sono contornate da una doppia linea, verde e blu.

Il dettaglio della carezza di Maria al Figlio, nella Natività, deriva forse da modelli oltralpini: si trova infatti nel Salterio di Polling (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 1130; fig. 98), miniato nella Germania sud-occidentale probabilmente nella seconda metà degli anni trenta del Duecento, e in diverse vetrate tedesche⁵. Il gesto del giovane dolente in piedi nella Resurrezione di Lazzaro, che piega il braccio destro fino a toccarsi il mento con il dorso della mano, è una delle varianti di un'iconografia che vanta una lunga tradizione a Oriente e si sceglie anche per la Crocifissione già a Eltville (cat. 2). Il panneggio spezzato della Natività, vero capolavoro grafico, potrebbe più in particolare essere considerato un frutto tardo delle propaggini veneziane della cosiddetta rinascenza sassone. Anche le astratte stereometrie architettoniche, che contaminano la tipologia del ciborio bizantino con l'idea della "città sopra l'arco" ottoniana, richiamano i vecchi modelli della tradizione cittadina, l'Evangelistario di Isidoro (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E.1, f. 1v) e l'Epistolario di Giovanni Gaibana (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E.2; fig. 99)⁶. All'oreficeria mosana diffusa in laguna sembrerebbe pertanto rimandare la semplice cornice a listello, del tipo della serie della placchetta del British Museum con la Guarigione di Namaan nel fiume Giordano (inv. 1884,0606.3), mentre ai mosaici marciاني poté ispirarsi l'artefice del toro, con nimbo formato da due linee di colori diversi (fig. 100)⁷.

Alla luce di queste osservazioni, si può credere che per la figura di Maria, nella Natività, si usarono i modelli più celebri che all'epoca fossero disponibili: mentre nella tradizione greca la Madonna è di solito colta distesa, è qui energicamente seduta, con le gambe distese e al fondo incrociate, con un rimando diretto alla medesima scena dell'Epistolario. L'uso di un libro di modelli potrebbe spiegare anche la grande somiglianza del piede di Giuseppe con quello del Pantocratore dell'Athos. L'artefice dei vetri di Zagabria doveva infine conoscere bene i miniatori del dittico di Milutin, l'idea di far correre lungo il bordo della lapide l'epigrafe che annuncia la resurrezione di Lazzaro, è infatti condivisa.

Bibliografia: PAVIČIĆ 2001; PETTENATI 2001, p. 206.

⁵ FABIAN, BUBENIK 2011, pp. 52-57. Il dettaglio è ad esempio condiviso nelle vetrate della Cappella dei Magi di Colonia (RODE 1974, tav. VII) e del coro della Leechkirche di Graz (BACHER, BRANDENSTEIN 1979, fig. 71).

⁶ BOSSETTO 2015, p. 41.

⁷ Per gli smalti mosani STRATFORD 1993, pp. 58-67. Per i nimbi marciاني DEMUS 1984, I.2, tavv. 9-14, 16-23, 3-32, 34, 42, 44-47, 50-51, 53-58, 64-66, 68, 72-74, 77-78.

6. Reliquiario con Madonna col Bambino e Crocifissione (figg. 29, 37, 134-139)

Bruxelles, Musée Art & Histoire, inv. 3255.

Fine XIII secolo, inizio XIV secolo.

Legno di cedro, ottone, lamine di corno, medaglioni e lamina d'argento, poliedri di cristallo e perle di corallo. Vetro blu e viola con lamina d'oro applicata in superficie, per le iscrizioni, il *maphorion*, l'*himation* del Bambino, il perizoma, il mantello di Giovanni, la croce dei nimbi di Cristo, i capelli, il sangue, la croce e il teschio di Adamo; impronta d'argento per gli incarnati delle figure, il chitone della Madonna e del Bambino, la tunica di Giovanni, i nimbi, le rocce del Gòlgota.

H 34 L 22 L 3, 4; placche: H 4 L 3,2.

M[ete]r // T[heo]u

I[ēsou]s // C[hristo]s

R[eliquie] s[antci] Nicc[olai]

R[eliquie] s[ant]i Satu[r]nini

R[eliquie] s[anct]i He[r]metis m[artiri]s

R[eliquie] s[anct]i Vi[n]centii m[artiri]s

R[eliquie] s[anct]i Sil[v]estri p[a]p[e]

R[eliquie] s[anct]i Alexii m[artiri]s

R[eliquie] s[anct]i Viti

R[eliquie] s[anct]i Pa[n]taleo[n]is m[artiri]s

R[eliquie] s[anct]i Ylarii

R[eliquie] s[anct]i Arthemii

R[eliquie] s[anct]e M[ari]e Magdale[ne]

R[eliquie] s[anct]i Victo[ri]

Collezione privata belga¹; Musée Royaux du Cinquantenaire (1895).

Restaurato negli anni Ottanta del Novecento.

¹ La provenienza da una collezione belga è menzionata in una lettera del 5 settembre 1985 indirizzata da Jacqueline Lafontaine-Dosogne, già curatrice del Museo, a Nancy Netzer, che lavorava all'epoca alla pubblicazione del catalogo degli smalti e dei vetri del Museum of Fine Arts di Boston (Alexandra Van Puyvelde, comunicazione scritta).

Il reliquiario è costituito da una tavola lignea alla quale è applicata una maschera di ottone che organizza la superficie in due registri sovrapposti. In basso si collocano le caselle quadrangolari per le trenta reliquie che erano mostrate dietro a lamine di corno, fissate alla tabella tramite quattro listelli di ottone. Discretamente conservate, le cinque lamine inferiori coprono quattro livelli e sono lunghe il doppio delle cinque superiori, che ne proteggono solo due. In alto, entro due nicchie della stessa forma in origine coperte da una lamina d'argento stampata, oggi molto deteriorata, sono inseriti due vetri dorati a forma di rettangolo cuspidato, uno blu e uno viola, raffiguranti rispettivamente una *Odigitria* e una Crocifissione. Sulla cornice erano inchiodati dieci medaglioni d'argento dorato, supporto per altrettante miniature. Le immagini erano protette da un tondo di vetro o di cristallo, fissato all'insieme ripiegando verso l'interno i denti della base metallica, solamente tre sono ancora montate sul reliquiario: l'agnello vessillifero, in alto al centro, e due figure a mezzo busto non identificabili per il grave stato conservativo, che Jacqueline Lafontaine-Dosogne riteneva santi dall'aspetto bizantino, alla destra liturgica in alto e in basso. Il medaglione in basso a destra è stato rimpiazzato da un cabochon e un poliedro di cristallo.

Nello spessore della custodia sono fissati trentadue pomelli di ottone (in origine dovevano essere almeno trentasette). I sei del lato superiore sono alternati a quattro poliedri in cristallo, uguali ai cinque che si alternano ai medaglioni nel lato destro e in quello inferiore, ai quattro che segnano la giuntura tra le due serie di lamine di corno, inchiodati sui listelli di ottone, e ai tre che dovevano circondare l'agnello (quello di destra è perduto). Cinque cabochons entro alti castoni a griffe completano la decorazione della cornice, uno è inserito alla base del listello che separa le due nicchie: tre hanno forma tronconica, tre sono modellati a tronco di piramide. Venti perle vitree rosse erano inchiodate sui quattro listelli che separano le caselle delle reliquie: ne rimangono solo otto.

Su vetro blu, Maria guarda il Figlio chinando leggermente il capo. Lo indica con la mano destra e lo tiene con la sinistra. Cristo tiene il rolo della Nuova Alleanza nella sinistra e sembrerebbe benedire con la destra portata in alto: il deterioramento delle lamine non permette di comprendere la precisa disposizione delle sue dita. La netta prevalenza dell'oro sull'argento è dovuta al fatto che la tunica e l'*himation* sono quasi del tutto nascosti dai mantelli, che lasciano scoperte solo un breve tratto dell'avanbraccio destro di Maria, il petto e la spalla destra del Redentore. Il lembo sul quale siede il Bambino, robusto e dalla chioma riccioluta, sembrerebbe arginato per un fraintendimento dell'artefice che stese le lamine. Secondo la tradizione orientale, il *maphorion* è chiuso sul collo, e la posa rivolta a destra potrebbe essere stata preferita al fine di creare una relazione con il vetro viola dell'altra nicchia. Sul terreno roccioso del Golgota è confitta la croce con suppedaneo, cimasa con terminazione tonda e istruzioni per il monogramma. Il vetro taglia le estremità della traversa, forse adattata solo in un secondo momento alla nicchia

cuspidata del reliquiario. Ai piedi della croce è posato il teschio di Adamo. I dolenti sono raffigurati di tre quarti, poco più grandi di Cristo, che piega il bacino verso la destra liturgica, infossa il capo tra le spalle e chiude gli occhi. Crocifisso con quattro chiodi e con braccia e mani distese quasi orizzontalmente, ha proporzioni schiacciate e tozze e veste un perizoma che lascia scoperte le ginocchia, è legato centralmente e cade in un lungo lembo sulla destra liturgica. A causa dello spazio ristretto a disposizione, il fiotto di sangue che sgorga dal costato termina sul nimbo di Maria, che sfiora la guancia con il dorso della mano sinistra e con la destra nascosta nel panno, alza il *maphorion* allargandolo a campana. Il fascio di pieghe rettilinee che si crea, corre verso il basso fino al fregio bollato, che si spezza tre volte con coerente impressione di profondità. L'ombra del soppanno è resa con una fitta serie di graffi paralleli. Giovanni china simmetricamente il capo e porta la destra alla guancia. Con la sinistra abbassata fino alla coscia, tiene stretto al fianco uno spesso fascio di pieghe con analoghi effetti tridimensionali. Con posa chiastica, sembra avanzare la gamba sinistra.

Uno dei medaglioni, potrebbe raffigurare un animale, a giudicare dagli occhi grandi e tondi. Non si può escludere quindi che agli angoli comparissero in origine i quattro esseri del tetramorfo di Ezechiele, come nell'altare del Museo della Cattedrale di Agrigento². L'agnello con lo stendardo potrebbe ricordare il Sacrificio, raffigurato nel vetro di destra. Più probabilmente, potrebbe forse essere inteso come una *Maiestas Agni*, una gloria del Salvatore, a compimento di un sistema di immagini multiple che più in basso presenta i temi dell'Incarnazione e della Redenzione. Cinque santi bizantini potrebbero essere stati raffigurati nei restanti medaglioni³.

La presenza delle reliquie di Niccolò, Ermete, Silvestro, Alessio, Vito, Pantaleone e Vittore potrebbe avvalorare l'ipotesi veneziana, già avanzata da Jacqueline Lafontaine-Dosogne⁴. Le notizie sulle reliquie di san Niccolò, patrono della gente di mare, sono assai numerose. Secondo un monaco benedettino, che redasse il racconto poco tempo dopo gli eventi, furono sottratte nel 1100 alla chiesa di san Niccolò di Mira (Asia Minore), portate a Venezia e consegnate dopo po-

² CIPOLLA 2009, pp. 26-27, fig. 3.

³ La consuetudine di allineare lungo la cornice esterna i medaglioni con i busti dei santi si diffonde in Oriente tra X e XI (WEITZMANN 1982, p. 151). A Venezia, un'analogia organizzazione del programma iconografico è prevista per la cornice duecentesca dell'icona dell'Arcangelo Michele del Tesoro marciano, la stauroteca a cassetta della stessa collezione, acquistata probabilmente tra 1283 e 1325, e la stauroteca di Santo Stefano (si vedano da ultimo De GIORGI 2009 e PICHI 2009).

⁴ Si possono leggere solamente dodici autentiche sulle trenta originarie.

co tempo alla chiesa del monastero intitolato al santo, al Lido⁵. Secondo l'agiografo domenicano Pietro Calò, si trattava dell'intero corpo del santo e per la cosiddetta 'leggenda del pescatore', dopo l'inondazione del 1340, san Marco sarebbe apparso al marinaio chiedendogli significativamente di mettere in salvo la salma sua e quella di Giorgio, tra i più preziosi tesori religiosi della Serenissima⁶. Nella seconda metà del Settecento il suo culto era registrato anche ai Frari e nella Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli (Dorsoduro)⁷. D'altra parte, le reliquie di Pantaleone, megalomartire in Bitinia nel IV secolo, abbondavano a Venezia, forse la città che ne contava il numero maggiore in Occidente⁸. In San Marco si custodivano, con iscrizioni greche, un'ampolla con il sangue del santo, una mano in un braccio reliquiario e due ossa della testa. Altre reliquie ossee si conservavano nelle chiese di San Pantalon, Santa Maria Maddalena e San Simeone profeta⁹. La devozione per il santo medico in città era ancora viva negli anni Venti del Trecento, quando si data una cassetta reliquiario del Tesoro marciano che contiene i suoi resti e quelli di altri tredici santi orientali¹⁰. Al XIV secolo risalgono anche gli invii di reliquie a Crema e Siena¹¹. Degli altri santi menzionati dalle autentiche si dispone solamente di informazioni che riguardano più genericamente il culto. Ermete, martire greco, è raffigurato in una delle miniature veneziane sotto cristallo del reliquiario di Nonnberg¹². Esisteva a Venezia una parrocchia intitolata a Silvestro, documentata nel 1041, nella seconda metà del Settecento il suo culto era registrato anche ai Frari e sia i mosaici dell'atrio e che quelli dell'interno di San Marco lo raffigurano¹³. Alessio è rappresentato nel dittico veneziano di Berna, in coppia con Demetrio, l'altro santo bizantino della serie¹⁴. A Venezia era contitolare insieme a san Liberale della parrocchia di santa Marina e si deve identificare con uno dei martiri costantinopolitani che si opposero alla persecuzione iconoclasta di Leone III l'Isaurico¹⁵. Vito, martire siciliano sotto Diocleziano, è

⁵ TRAMONTIN *et al.* 1965, pp. 195-197. Sul suo fondamentale culto a Venezia in epoca medievale, si vedano anche le pagine 218-219 e 322: Niccolò era anche titolare di una cappella in Palazzo ducale, a ricordo della conquista di Costantinopoli.

⁶ TRAMONTIN *et al.* 1965, p. 63.

⁷ TRAMONTIN *et al.* 1965, pp. 32-33.

⁸ Sul suo culto si vedano da ultimo D'AIUTO 2013 e MINELLI 2012.

⁹ Sulle reliquie della chiesa di San Pantalon, si veda anche BRUNET, MARCHIORI 2016, pp. 34, 38.

¹⁰ HAHNLOSER 1971, cat. 154, pp. 157-159.

¹¹ DEGLI AGOSTI 2006, p. 166.

¹² JOSI 1964, pp. 52-56; SPIANDORE 2014, cat. 26, pp. 507-514.

¹³ TRAMONTIN *et al.* 1965, pp. 33, 122, 139.

¹⁴ Si veda la nota relativa nella scheda 1.

¹⁵ JOSI 1961, pp. 814-823; FUSCONI 1964, pp. 252-254; TRAMONTIN *et al.* 1965, p. 115.

presente nel dittico veneziano del monastero di Chilandar, probabilmente della fine del XIII secolo¹⁶. Una chiesa veneziana gli era intitolata, è documentata dal 1060 ed è oggi adibita a oratorio privato: co-titolare era Modesto, precettore del santo e martire insieme a lui¹⁷. Nei mosaici della facciata di San Marco, la sua figura è tra i santi più importanti della città, insieme a Pietro, Paolo, Marco, Niccolò, Cristoforo, Battista e Apollinare (questi ultimi due sostituiti a inizio Ottocento) e la sua effigie è anche all'interno della Basilica, in coppia con quella di Modesto¹⁸. A Maria Maddalena era intitolata una chiesa monacale documentata dal 1155, alla Giudecca¹⁹. Infine, nella seconda metà del Settecento il culto di Vittore era documentato nella chiesa di san Moise, della quale probabilmente il santo era il precedente titolare²⁰. Nei depositi della Procuratoria di San Marco, Tramontin segnalava un mosaico con il santo, evidentemente lì trasportato in seguito a sostituzione con un altro soggetto²¹.

Gli aspetti epigrafici del reliquiario inducono a privilegiare lo stesso ambito d'indagine, tra Oriente e Occidente. Il riferimento alla tradizione aulica costantinopolitana è forse suggerito dall'elaborazione dei segni abbreviativi del monogramma mariano, evidentemente più curato di quello cristologico. Si vedano i mosaici di Santa Sofia con il Pantocratore e la coppia imperiale, quello con la Madonna tra Giovanni II Comneno e sua moglie Piroska d'Ungheria e quello della Deesis. La curva abbreviativa è tagliata al centro da un breve tratto solo nel primo caso, dove manca però il segno di spunta, presente invece negli altri due mosaici.

La forma pentagonale delle cuspidi è insolita a Venezia tra Due e primo Trecento, probabilmente ne esiste solamente un altro esempio: si tratta del dittico del villaggio di Pkhotreri, in Svanezia²². Il gesto di Maria sotto la croce è parte di una lunga storia della rappresentazione del dolore in ambito orientale, ben delineata da Henry Maguire²³. Le pose ingobbite dei personaggi ricordano però quelle dei disegni delle *Supplicationes Varias* della Biblioteca Laurenziana, ritenuti veneziani da una parte degli studi e datati all'ultimo decennio del Duecento (Firenze, BML,

¹⁶ SPIANDORE 2014, cat. 6, pp. 363-371.

¹⁷ TRAMONTIN *et al.* 1965, p. 115.

¹⁸ TRAMONTIN *et al.* 1965, pp. 138-139.

¹⁹ TRAMONTIN *et al.* 1965, pp. 124, 306.

²⁰ TRAMONTIN *et al.* 1965, pp. 128, 131.

²¹ TRAMONTIN *et al.* 1965, p. 150.

²² La stessa forma si ritrova in area veneta nella seconda metà del secolo, nel polittico raffigurato in uno degli antfonari turoneschi della Biblioteca Capitolare di Verona (ms. MLII-3, c. 145; MINAZZATO 2006, p. 19, fig. 5). SPIANDORE 2014, cat. 5, pp. 359-361; MACHABELI 2016, p. 101, nota 18.

²³ MAGUIRE 1977, pp. 140-151.

ms. XXV.3; fig. 28)²⁴. A questo periodo si possono datare le opere di due dei principali pittori della corrente bizantineggiante, il Maestro della Madonna marciana (dalla tavola del Museo della basilica di San Marco con Madonna allattante) e il Maestro delle benedettine di Zara (dal lavoro eponimo per quelle monache, fig. 27), due figure dalla fortuna critica molto recente, che dovranno essere studiati con attenzione per una migliore contestualizzazione dei vetri di Bruxelles.

Alcuni dettagli permettono di delineare un contesto più circoscritto. I pomelli sono simili a quelli della croce di Atri, che Silvia Spiandore data al 1280 circa, probabilmente in analogia con la Bibbia di Gerona e grazie ai confronti della sua custodia lignea con la pittura abruzzese coeva²⁵. La lamina d'argento del reliquiario di Bruxelles, che in corrispondenza delle nicchie copriva il legno, era decorata a stampo con motivi a crocette e puntini stilisticamente prossimi a quelli osservabili sugli oggetti veneziani del Monte Athos (cat. 3) e sul dittico di Berna. La stella sul *maphorion* è costituita da un semplice esagramma ottenuto con tre graffi della superficie dorata, analogo a quello tracciato sulla fronte della Madonna del British Museum e sulla legatura del libro che Cristo tiene in mano in un vetro del ciborio londinese (cat. 4). I nimbi crucesignati hanno una decorazione simile nel Redentore del Victoria and Albert Museum, quelli dei dolenti sono analoghi a quelli degli altri santi presenti sullo stesso manufatto, mentre il nimbo della *Odigitria* contiene petali a raggiera, proprio come quelli di Boston (cat. 7). Come nel Bambino e nel san Paolo di Boston, i piedi di Giovanni sono girati verso due direzioni diverse e perpendicolari: il destro è rappresentato di profilo, rivolto verso sinistra, l'altro indica lo spettatore ed è ritratto da un punto di vista rialzato.

L'archeologia medievale sembrerebbe aver individuato uno dei possibili luoghi dove le botteghe veneziane, a questa altezza cronologica, si rifornivano di una delle materie prime utilizzate: il corno. Recenti scavi sull'isola di Torcello, in un'area situata a fianco della Basilica di Santa Maria Assunta, hanno segnalato la forte evidenza di tracce relative allo sfruttamento di questo materiale²⁶. L'arcipelago è piccolo, è probabile che le parti di animali venissero portate sull'isola agli artigiani che operavano in loco e fossero esportate una volta lavorate.

Bibliografia: SWARZENSKI 1926; COLDING 1953, p. 201, fig. 49; JANSEN 1964, cat. 103, tav. XXXIX, fig. 77; SWARZENSKI, NETZER, ENGLAND 1986, cat. 52, pp. 140-141; LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, pp. 8-9, cat. B4; DE BENEDICTIS 1999; DEGEN 2003, cat. 34, pp. 593-597.

²⁴ VOLPERA 2017.

²⁵ SPIANDORE 2014, cat. 9, pp. 389-395.

²⁶ SEETAH, PLUSKOWSKI 2014, pp. 140-142

7. Sette placche con San Paolo (A), santa Maria Salomè (B), santa Maria Maddalena (C), leone (D), Annunciazione (E), Madonna col Bambino (F), Natività (G) (figg. 26, 32, 141-144, 147, 148, 150)

Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1973.683-689.

Fine XIII secolo, inizio XIV secolo.

Vetro blu e viola con lamina d'oro applicata in superficie, per le cornici, le epigrafi, le barbe, i capelli, le ali, i mantelli dei santi, il *maphorion*, i raggi divini, le tuniche degli angeli, lo scettro, il terreno, parte delle architetture, la croce dei nimbi di Cristo, gli orli delle tuniche di Maria e Giuseppe, il fregio a palmette e i capitelli, il rotolo, il giaciglio, la mangiatoia, il bue, l'asino, le capre, il mantello dell'angelo più in alto (G); impronta d'argento per gli incarnati, le tuniche, i nimbi, parte delle architetture, il fuso e la rocca, le bende che avvolgono Cristo, le rocce, la tunica dell'angelo più in alto (G). Listelli di piombo.

Due fratture interessano la superficie del vetro F. La più lunga unisce il lato inferiore e il bordo destro, all'altezza del capitello, mentre la minore la intercetta in corrispondenza della parte alta della colonna di destra, partendo dall'angolo superiore opposto.

A: H 6 L 2,5; B: H 3 L 4,7; C: H 2,9 L 4,8; D: H 2,9 L 2,5; E: H 4,9 L 6,1; F: H 5,8 L 4,7; G: H 4,2 L 6,2.

S[anctus] / P/a/u/l/u/s

S[an]c[t]a / Maria // Salo/mè

S[an]c[t]a / Maria // Mada/lena

M[ete]r // T[heo]u

Vendute probabilmente dal Principe Paul Esterházy alla galleria Wildenstein (New York); acquistate da John Goelet (New York), donate nel 1973 al Museum of Fine Arts.

Le sette placche, rettangolari quelle con figure singole e con la Madonna, a forma di arco cuspidato quelle con scene (E, G), furono probabilmente concepite come un insieme unitario. Lo suggeriscono le cornici a semplici listelli doppi che corrono lungo il bordo delle lastre, inserite in segmenti di piombo che ricordano la tecnica in uso per le vetrate. Queste inquadrature metalliche potrebbero essere originali e provverebbero il ricorso nell'ambito delle arti sontuarie ai medesimi pro-

cedimenti in uso nell'arte monumentale e nella realizzazione delle prime finestre e specchi vitrei¹.

A. Su un vetro viola, Paolo è raffigurato a figura intera, di tre quarti e rivolto verso la destra liturgica. In segno di benedizione, volge in avanti il palmo della mano sinistra aperta, alzata poco sopra la destra, con cui tiene il libro e regge in grembo un lembo del mantello. Con posa chiasmica, porta avanti la gamba sinistra e retrocede la destra, sovrapponendo il piede incipiente alla cornice dorata. La tunica leggera e dall'ampio scollo ne rivela la corporatura gracile e slanciata, quasi costretta dentro al piccolo vetro. La barba lunga e liscia, i capelli corti e la fronte alta e spaziosa si adeguano all'iconografia tradizionale del santo.

B, C. Le due sante dalle proporzioni massicce sono presentate a mezzo busto e in posa frontale. Sono fasciate da un mantello che copre entrambe le spalle e si chiude sul petto, leggermente a sinistra in Salomè, su vetro blu, a destra in Maddalena, su vetro viola. Sulla fronte del velo che copre il loro capo è disegnata una stella a quattro piccoli cerchi disposti a rombo, identica a quella del *maphorion* del vetro F. Anziché volgere entrambi i palmi in avanti, come Maddalena, in posa di orante, Salomè gira la mano destra mostrando il torso, al fine di indicare probabilmente un altro vetro del gruppo, con un gesto analogo a quello tipico della *Odigitria*. Lo scollo della sua tunica presenta un fregio a tondi vuoti circondati da quattro pallini ciascuno, mentre nella compagna i tondi sono pieni e la fila corre isolata al centro della fascia. In corrispondenza della spalla sinistra si origina una piega a campana, con bordo inferiore a meandro, analoga a quella che si osserva nel vetro F, nella stessa posizione.

D. Il leone simbolo dell'evangelista Marco, al centro del vetro blu, trattiene con entrambe le zampe il Vangelo, ha proporzioni allungate e ventre scavato. Sospeso a mezz'aria ed elevando il busto con la trazione delle ali spiegate, il peso delle robuste zampe posteriori ne determina la posizione obliqua. Volge il capo all'indietro stabilendo forse una relazione con un altro vetro del gruppo e sovrappone alla cornice la zampa sinistra e il ciuffo conclusivo della coda alzata a S ribaltata. La discreta perdita della lamina dorata, in corrispondenza delle zampe posteriori, della anteriore destra, della groppa, del capo e soprattutto del busto, inducono a non escludere

¹ Documentate a Venezia fin dalla prima metà del XIV secolo, le finestre dovevano essere costituite da piccole lastre tenute insieme con verghette plumbee, realizzate per soffiatura e inizialmente in vetro tendente al verde o al giallo. Le finestre dovevano apparire monocrome e la scena del *Ritrovamento del corpo di san Marco* della pala feriale ne offre uno dei primi esempi in pittura. Si attribuisce la prima diffusione degli specchi vitrei a un maestro Basileese, Arnolfo, che nel 1216 avrebbe inserito nel piombo piccole lastre di vetro (LAGABRIELLE 2000, p. 115). Un secolo più tardi, nel 1317, dei veneziani contavano sulle conoscenze di un tedesco per dar vita a una produzione di questi manufatti (BRAUNSTEIN 2016, p. 723; ZECCHIN 1989, p. 23). Per l'uso del piombo nell'allestimento degli inserti vitrei del dossale di Westminster, si veda STRATFORD 2009, p. 124.

che anche le ali potessero in origine essere dorate, anziché argentate, come la folta criniera.

E. I personaggi sono raffigurati di tre quarti su vetro blu. Nel momento in cui l'arcangelo Gabriele atterra sulle rocce del suolo che interrompono il lato inferiore della cornice, Maria è colpita dai tre raggi dello Spirito Santo. La luce porta con sé una colomba in picchiata ed è proiettata dalla nube divina che si affaccia in alto a sinistra, abitata da tre stelle, consueto riferimento alla triplice verginità della Madonna, assenti sul *maphorion*². Gabriele, in posa dinamica e vivacizzata dallo svolazzo posteriore del mantello, porta avanti la gamba sinistra e benedice con la mano opposta. Nella sinistra all'altezza del ventre, impugna lo scettro che sovrappone la terminazione fogliata alla curva superiore della cornice. Ha una caratteristica chioma riccioluta portata all'indietro e una figura esile che si espande in corrispondenza del bacino. Maria china leggermente il capo e alza la mano destra in segno di accettazione. Nella sinistra tiene gli strumenti della filatura e con il braccio stretto al ventre trattiene i lembi del *maphorion* affinché non tocchino il suolo. Le gambe lunghe sono ritratte in posizione frontale e la tunica sembra perdere improvvisamente solidità in corrispondenza dei piedi, che spuntano avvolti nella veste dal morbido panneggio. Al di sopra della Madonna l'artefice disegna una città dorata il cui profilo superiore, merlato, sostituisce per un breve tratto la curva della cornice. Alle sue spalle è collocato un alto edificio in pietra con terrazzamento dorato alla sommità. Al di sopra di questo, si eleva una loggia retta da esili colonne, oltre la quale si scorge la parete di un altro palazzo. La lamina dorata ha subito notevoli perdite in corrispondenza del *maphorion* e in un tratto dell'arco sinistro della cornice. L'argento è quasi completamente scomparso in corrispondenza dell'ampio panneggio che avvolge il bacino dell'angelo.

F. La maestosa figura a mezzo busto di Maria, su vetro blu, è inquadrata dal ciborio con fregio e capitelli dorati, i cui merli si sostituiscono superiormente alla cornice. In basso, la banda dorata è quasi completamente occultata dall'ampio *maphorion* che ricade in avanti. Maria indica il Figlio con la sinistra aperta, e lo tiene in grembo con la destra, che raccoglie allo stesso tempo un lembo del mantello. Si crea così un'ampia curva semicircolare che si conclude dalla parte opposta incontrando la manica sinistra, che cade dapprima verso il basso, si distende orizzontalmente a destra e dopo una nuova curva continua la sua corsa verso il centro della figura. Il gomito sinistro si sovrappone alla colonna e i piedi del Bambino sono girati verso due direzioni diverse e perpendicolari: il sinistro è rappresentato di profilo, rivolto verso destra, l'altro indica lo spettatore ed è ritratto da un punto di vista rialzato, proprio come avviene, a parti invertite, nel vetro A. Grazie a queste scelte compositive e forse alle mani sproporzionatamente grandi della Madonna l'immagine trasmette una sensazione di profondità. Maria china il capo verso il

² HODNE 2016, p. 255.

Bambino, che benedice con la sinistra portata in alto e secondo il rito orientale, cioè con il pollice unito alle dita mediane. Capelli a caschetto ben pettinati e corporatura robusta e longilinea, tiene nella destra il rotolo della Nuova Alleanza, indossa il consueto chitone e non guarda la Madre. Sembra piuttosto voltare il capo verso l'osservatore, come avviene nelle icone della Vergine Kykkotyissa³. Secondo la tradizione occidentale, il *maphorion* è aperto sul collo e dall'orlo dorato della tunica pende un gioiello quadrangolare con un bottone al centro. Sul mantello è disegnata la consueta stella in corrispondenza della fronte, nella forma di quattro piccoli cerchi disposti a rombo.

G. Su vetro viola, la Nascita, ha luogo in un paesaggio roccioso, secondo l'uso bizantino. La puerpera è distesa su un giaciglio di foggia orientale, che ha forma di mandorla allungata, è disposto in obliquo, lungo il bordo della rupe, e occupa quasi la metà del rifugio⁴. La mangiatoia è raffigurata come un sarcofago, alla bizantina, e la Madonna punta il gomito sinistro per sporgersi verso il neonato, completamente avvolto dalle bende incrociate e osservato dall'asino e dal bue. Il *maphorion* fasciante stringe il braccio destro di Maria lungo il corpo, ne esce solo la mano poggiata sul ginocchio. I suoi piedi e quelli di Giuseppe, in basso a destra, sono occultati alla vista, avvolti rispettivamente nella tunica e nel mantello dorato. Con la testa poggiata sulla mano sinistra, l'anziano ha barba e capelli corti e curati e siede tra due capre ritratte di profilo, con gli zoccoli sovrapposti alla cornice. Dalla roccia levigata e graffiata da fasci di curve dolci, si affacciano in alto a sinistra tre angeli, che presentano la scena con le mani aperte e protese verso il gruppo divino. Come nell'Annunciazione, di ciascuna ala sinistra è visibile solamente la curva prossima all'articolazione ossea, portata in alto e concepita sul piano come immediatamente più distante rispetto al nimbo. I due angeli più in alto sovrappongono un'ala e il nimbo alla cornice, l'ultimo si volge verso destra, presentando la scena direttamente all'osservatore.

Le sette placche di Boston trovano confronti stilistici con alcuni dei capolavori dell'arte occidentale bizantineggiante. Sebbene il largo bacino arrotondato di Gabriele richiami le forme di alcune figure dei mosaici di Monreale e della Cupola marciiana dell'Ascensione, le miniature del Maestro del Gaibana inducono a portare la datazione dei vetri al secondo Duecento⁵: sembra che l'Epistolario sia ricordato in particolare per la tipica tendenza a non fare appoggiare i piedi di alcuni personaggi direttamente al suolo, facendoli spuntare avvolti nella veste dal morbido pannello⁶. Il brano dello svolazzo posteriore del mantello di Gabriele si inserisce in una lunga serie

³ WEYL CARR 2002.

⁴ BOSSETTO, p. 40.

⁵ DEMUS 2008, fig. 39. Per i contatti tra i mosaicisti monrealesi e quelli veneziani sui ponteggi della basilica di San Paolo fuori le mura, si veda IACOBINI 2005, pp. 41-54.

⁶ BOSSETTO, p. 41.

di esempi alto e medio adriatici, che include la vetrata conservata oggi al Victoria and Albert Museum (inv. 4484-1858; fig. 145), verosimilmente proveniente dalla cattedrale di Torcello⁷. Valeria Poletto data la vetrata al secondo decennio del Trecento per il ricorso alla medesima decorazione fitomorfa del nimbo che si osserva nel pannello centrale del trittico francescano della Mostra permanente d'arte sacra di Zara, proveniente dall'isola di Ugljan⁸. La vetrata condivide con il vetro di Boston anche la posa di Gabriele, i particolari iconografici del terreno roccioso su cui avanza e dell'astro dello Spirito Santo in alto a sinistra, tradendo forse una realizzazione non troppo distante nel tempo. Il momento in cui queste opere furono concepite non dovrebbe essere troppo lontano dal fiorire della cultura paleologa del nono decennio, considerata la replica piuttosto fedele, per la figura di Giuseppe, del modello già usato in una delle iniziali ritagliate dell'Antifonario frammentario di Parigi (BNF, ms. Nal 2557, f. 30; fig. 146), già collegata alle miniature sotto cristallo delle croci di Atri e Pisa (figg. 111, 140)⁹. Per queste ragioni è opportuno confermare l'ipotesi veneziana già avanzata da Georg e Hanns Swarzenski¹⁰.

Alcuni dettagli potrebbero fornire informazioni su alcuni modelli in uso nella bottega degli artefici dei vetri di Boston. Il semplice ciondolo che pende dall'orlo dello scollo della *Odigitria* è simile alla spilla che tiene chiuso il *maphorion* nel paliotto delle benedettine di Santa Maria di Zara (fig. 149)¹¹. Le colonne scanalate e i capitelli fogliati e forati, molto simili a quelli dei vetri di Zagabria, potrebbero imitare aulici modelli scultorei tardoantichi, come il sarcofago del Buon Pastore dell'Arheološki muzej di Spalato, proveniente da Manastirine e datato al secondo de-

⁷ Una rassegna di certo non esaustiva potrebbe partire dalla cupola dell'Ascensione (figura di san Bartolomeo), dall'Arcone della Passione (Cristo dell'Anastasis) e dagli affreschi di Colmo (odierna Hum, chiesa San Gerolamo, COZZI 2016); proseguirebbe con il portale della cattedrale di Traù (odierna Trogir; GOSS 1980, fig. 5, p. 29), le miniature dell'Epistolario del Gaibana e del Breviario della Biblioteca Civica Queriniana (ms. A-V-24; ELBA 2007, figg. 24-25, p. 367), i mosaici del ciborio di Parenzo (odierna Poreč; DEMUS 1945) e i disegni delle *Supplicationes Variæ* della Biblioteca Laurenziana (Firenze, BML, ms. XXV.3, VOLPERA 2017). Presente anche nei dittici veneziani di Berna e del Monte Athos, il dettaglio potrebbe derivare dalla riflessione connata intorno al problema della rappresentazione della figura in movimento.

⁸ POLETTO 2010, pp. 89-91.

⁹ Il modello è usato per Giovanni evangelista allo scrittoio. AVRIL, GOUSSET 1984, cat. 11 bis. Spiandore, seguendo Amy Neff, ritiene giustamente troppo precoce la datazione proposta dai due studiosi, al terzo quarto del secolo (NEFF 1993, pp. 11-17; SPIANDORE 2014, p. 147, nota 71).

¹⁰ Lettera di Georg Swarzenski già menzionata, del 18 dicembre 1952 (Boston, Museum of Fine Arts, *curatorial files*); SWARZENSKI 1986, pp. 140-142, cat. 52.

¹¹ GUARNIERI 2007, p. 715, fig. 49.

cennio del IV secolo¹². Il nimbo di san Paolo, che non si chiude formando un cerchio perfetto ma tende ad aprirsi descrivendo una curva a goccia, potrebbe, infine, confermare l'origine dalmata di questa cultura. Nimbi con una simile forma si trovano infatti nel piatto posteriore della legatura del Lezionario del Kaptolski Arhiv di Traù (odierna Trogir; fig. 151), realizzato probabilmente per la cattedrale nel locale *scriptorium* benedettino di San Giovanni Battista, durante il vescovato di Colombano (1255-1277), un francescano di Rab raccomandato dal papa Alessandro IV (1199-1261)¹³.

La condivisione degli stessi modelli da cui dipendono i vetri del Monte Athos (cat. 3) e quelli di Zagabria (cat. 5) è suggerita dalle pieghe della terminazione inferiore della tunica dell'Annunciata, dall'arcaica e astratta concezione delle architetture, dalla scelta di non nascondere completamente i lunghi ricci di Maria e dalla decorazione dei nimbi¹⁴. Se come qui si sostiene anche questi vetri furono realizzati a Venezia, il motivo a petalo disposto a raggiera intorno al capo delle figure potrebbe indicare una datazione a fine Duecento. I confronti con la pittura su tavola sono infatti numerosi, dalla Madonna delle benedettine di Zara (fig. 27), dalla Madonna allattante della basilica marciana all'Annunciata dell'Ermitage, dal dossale di San Marcuola alla croce di Santa Maria in Trivio a Roma¹⁵. Questa cronologia potrebbe essere confermata dalla tendenza a girare i piedi di alcuni personaggi verso due direzioni diverse e perpendicolari: questa abitudine si osserva anche nel Giovanni di Bruxelles (cat. 6, fig. 29), che sembra mostrare il legame più stretto con la pittura e la miniatura veneziane di fine secolo.

In un centro prossimo alla penisola, non doveva a fine Duecento suscitare perplessità la santificazione di Salomè, personaggio biblico omonimo della donna mandante dell'omicidio del Battista (Mc 6, 21-28): persino la figlia del re di Polonia Leszek I il Bianco (1186 –1227), beata e cognata di santa Elisabetta d'Ungheria, aveva portato questo nome. Maria Maddalena e Maria Salomè potrebbero essere state scelte in quanto testimoni dirette della Redenzione del genere umano, compagne di Cristo durante la sua vita pubblica, la morte e soprattutto la resurrezione. Il Vangelo di Marco menziona infatti una donna di nome Salomè, nei pressi della croce nel momento in cui Gesù muore e tra le donne che il mattino della Resurrezione vanno con unguenti

¹² CANBI 2008, figg. 33-34, pp. 290-291.

¹³ La datazione sembrerebbe suggerita da BELAMARIĆ 2017, p. 538, 542. Una datazione tarda, alla fine del XIII secolo, è stata proposta da Virginia Brown e dipenderebbe da una caratteristica codicologica: la disposizione del testo al di sotto della rettrice di testa (BROWN 2001). Christopher de Hamel data però questa innovazione non troppo più tardi degli anni Trenta del secolo (DE HAMEL 2016, p. 37).

¹⁴ Si veda BUCHER 1979, p. 57, per una probabile relazione con libri di modelli oltralpini, trasmessi secondo Demus durante il lavoro degli scultori francesi per il cantiere marciano.

¹⁵ POLETTI 2010, catt. 34, 36, 52, 54, 68, pp. 363-365, 368-371, 414-418, 422-424, 462-466.

preziosi al sepolcro (rispettivamente Mc 15.40, Mc 16.1)¹⁶. Una lettura parallela dei vangeli di Marco e Matteo (Mc 15.40, Mt. 27.56) rivela che Salomè doveva essere il nome della madre dei figli di Zebedeo, gli apostoli Giacomo e Giovanni. L'antico culto delle mirrofore potrebbe aver giocato un ruolo di qualche importanza nella devozione duecentesca riservata alle reliquie di questa pia donna nell'Italia centrale, tra Veroli e il santuario di Santa Maria Giacobbe a Pale, presso Foligno¹⁷. Questo potrebbe spiegare sia la coppia di sante nei vetri di Boston che l'ormai consueta apposizione del nome di Maria al personaggio di Salomè¹⁸. Il riconoscimento delle sante non doveva essere arduo per un frate francescano, a cui potrebbe essere appartenuto in origine un dittico simile a quello che i vetri dovevano decorare, già visto dallo storico georgiano Ekvtime Takaishvili (1863-1953) in Svanezia, nella chiesa di Santa Barbara del villaggio di Murkmeri, durante la missione del 1910 (fig. 81)¹⁹. Le proporzioni relative delle caselle ormai vuote del manufatto e quelle dei vetri di Boston sembrerebbero corrispondere. Sembra probabile che nei due dittici, intorno a una *Maiestas Domini*, si inserissero i simboli degli evangelisti (a inizio Novecento, nel manufatto georgiano rimaneva solamente l'aquila, in alto a destra). A san Paolo poteva corrispondere, alla destra liturgica, l'altro principe degli apostoli, san Pietro²⁰. L'*Odigitria* poteva occupare il centro dell'anta di sinistra, circondata dalle mirrofore e da altri sei santi, due a figura intera, ai lati, e quattro a mezzobusto, agli angoli. L'Annunciazione e la Natività potevano occupare le cuspidi dei dittici.

Bibliografia: SWARZENSKI, NETZER, ENGLAND 1986, cat. 52, pp. 140-141; DE BENEDICTIS 1999; PAVIČIĆ 2001; PETTENATI 2001, p. 206.

¹⁶ SPADAFORA 1968.

¹⁷ Testimonianza di questo culto sono i generosi doni che il primo papa francescano, Niccolò IV, elargì al santuario umbro (FALOCI PULIGNANI 1880).

¹⁸ FENICCHIA 1968; MARTINI 1997; PIATTI 2013, pp. 681-687.

¹⁹ MACHABELI 2016, p. 99.

²⁰ BINSKI 2009.

8. *Tavola con Crocifissione, Incoronazione di Maria, profeti e pellicano che nutre i piccoli* (figg. 43, 152, 153, 156)

Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 102-1882.

Padova, anni Venti del XIV secolo.

Legno dorato. Vetro incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro. Mastice per mantenere le placche in posizione.

H 26,7, L 21,6.

I.N./[R.I.]

Acquistato a Venezia nel 1882.

La tavola faceva originariamente parte di un trittico, nello spessore rimane infatti traccia delle quattro cerniere che la univano agli sportelli. L'insieme è costituito da una tavola posteriore, che costituisce il supporto sul quale i cinque vetri dorati si posano, e da una maschera anteriore, dello spessore di circa un centimetro, che li inquadra organizzando la superficie in tre registri sovrapposti: in basso è la Crocifissione, nel timpano l'Incoronazione di Maria, nel mezzo il pellicano simbolo di Cristo e due profeti nei pennacchi. Lo zoccolo e il cordone che gli è sovrapposta, inchiodata al supporto in basso e al centro, costituiscono la base della cornice rettangolare. Lo stesso cordone ritorto è utilizzato per i sei segmenti che dividono i quattro vetri inferiori: due basse colonne, l'arco ribassato diviso in due pezzi e i pilastri tra i profeti e il volatile. I profeti, in posizione frontale e a mezza figura, sono circondati da un anello rilevato con due germogli in alto e una palmetta pendente verso il basso, in direzione della linea di imposta dell'arco. La tavola posteriore termina in alto a salienti, con gattoni e due foglie trilobe, e con due torrette ai lati, merlate e con portale a tutto sesto.

I vetri sono bordati da una cornice che simula il rilievo di un listello di sezione cilindrica saldato alla superficie. L'affollata Crocifissione, che una lacuna del vetro taglia a partire dalla spalla sinistra di Cristo fino alle teste delle figure più in alto sulla destra, è organizzata in tre gruppi. Dalla tomba rocciosa di Adamo, di cui rimane il teschio confitto in un antro, nasce la croce con suppedaneo a cui si allinea la robusta figura del Sacrificato. Il piede destro inchiodato sul sinistro e il perizoma fino alle ginocchia e annodato sul fianco destro, Cristo sembra lasciare cadere in avanti il capo e chiudere gli occhi. Non ha baffi e la barba è corta, la folta capigliatura mossata si distende ai lati in onde ordinate e la ciocca alla destra liturgica è tagliata da una frattura del vetro che corre dal margine superiore, in corrispondenza della mano destra inchiodata e contrat-

ta, fino alla lacuna alla sinistra liturgica. L'ampio nimbo crucesignato nasconde l'incrocio delle traverse e in quel punto il legno verticale rivela la faccia sinistra, non è scorciato coerentemente rispetto alla sua prosecuzione nella metà inferiore, dove è visto leggermente dalla sinistra liturgica. Due coppie di angeli, nimbati con ali ritte sulla schiena, dovevano raccogliere in scodelle le gocce del sacro sangue: ne rimangono solo tre e quello di destra ha ali e capo tagliati dalla lacuna. Sembrerebbe che si voltasse all'indietro, verso il compagno più in alto, come fa simmetricamente quello alla destra liturgica. La figura di Giovanni, di profilo, con le mani giunte e alzate verso il Crocifisso, unisce il gruppo centrale a quello di sinistra. Mento sporgente e capelli lunghi tirati all'indietro, l'evangelista ha una corporatura massiccia e il mantello che la rivela è portato sulla spalla sinistra. Alle sue spalle è rappresentato il gruppo delle Marie, con l'esile figura della Madonna al centro, con un braccio sulla spalla destra della donna più vicina a Giovanni, di profilo, e l'altro sostenuto dalla compagna di sinistra, di tre quarti e rivolta verso la prima. Maria si abbandona, le gambe si piegano e non la reggono più, ha perduto il velo che doveva coprirle il capo e i capelli mossi sono tirati all'indietro. Rifugge la vista del Figlio e appoggia il capo sulla spalla destra. La donna di destra la regge con il braccio sinistro, stretto sotto il seno, e raccoglie la veste che altrimenti cadrebbe al suolo. Al di sopra di Giovanni e del gruppo femminile un soldato di profilo, con elmo e barba lunga e a punta, osserva Cristo con le mani giunte. Si tratta probabilmente di Longino, che assistendo al trapasso si rende conto di essere davanti a un giusto (Lc 23, 47) o al Figlio di Dio (Mc 15, 39). La lunga lancia con cui ha inferto la ferita sul costato di Cristo è appoggiata sulla sua spalla, il suo cavallo volge il capo verso il fondo nero mostrando la nuca con la folta criniera. Un centurione a cavallo e in posizione frontale, al di sopra di una quarta dolente di profilo, con capo e mano bendate, completano il gruppo alla destra liturgica. Alla destra della croce, in posizione simmetrica a quella di Giovanni, la figura di Stefaton, che secondo la leggenda porse la spugna imbevuta di aceto a Cristo. È raffigurato di spalle, il volto alzato in direzione di Cristo, il secchiello con l'aceto tenuto nella mano sinistra e il tallone sinistro nascosto dalla cornice. La tunica è stretta dalla cintura e alcune pieghe si formano di conseguenza subito al di sopra della vita. La veste rivela le proporzioni tozze, lascia scoperti i polpacci e la manica sinistra è alzata. Dietro a Stefaton, sono due figure di anziani, di profilo, abbigliati all'antica e in discussione serrata. Tra di loro spunta il volto di un altro soldato e un altro commilitone guarda in alto al fianco di Stefaton, in secondo piano. Sopra a questo gruppo, incombono due figure a cavallo, con capo velato. La prima, di tre quarti, con mantello e armatura, è il centurione che secondo Matteo riconobbe la divinità di Cristo (Mt. 27.54): volgendo verso il compagno, indica infatti il Crocifisso con la sinistra e il pellicano del vetro più in alto con la destra. Per questo, il suo capo è cinto da un nimbo analogo a quello delle figure sante della scena. Il suo interlocutore, con busto frontale e volto di profilo, impugna una lancia

nella sinistra. Alla loro destra, un terzo soldato, probabilmente immaginato a cavallo sebbene l'animale non appaia, e due fanti sotto di lui concludono l'affollata scena.

Il pellicano, di profilo e con le ali ancora aperte, sta in piedi al centro dello spazioso nido, la cui base è tagliata dal lato inferiore della cornice, leggermente curvato per assecondare l'arco ligneo sottostante. Rivolto verso sinistra, gira l'esile collo all'indietro e si ferisce, per nutrire con il suo sangue i tre piccoli figli che si agitano davanti a lui. È osservato dal profeta di destra, con capelli e barba lunghi, che impugna un rotolo in parte svolto nella sinistra e tiene le braccia piegate per alzare i lembi cadenti del mantello, aperto sul davanti. L'omologo personaggio di sinistra, guarda invece in alto, in direzione del vetro con l'Incoronazione di Maria. Il mantello è chiuso da un bottone sul collo e la tunica è stretta in vita creando le stesse pieghe scolpite di quella di Stefaton. Il profeta tiene nella destra un rotolo in parte già svolto, ondeggiante verso l'alto fino a incontrare la cornice del medaglione, mentre con la sinistra lo indica.

Il vetro triangolare del timpano ospita una cornice ad arco inflesso trilobato, entro la quale si svolge la scena. Su un semplice scranno ligneo, con pedana anteriore e senza schienale, Madre e Figlio sono seduti su due cuscini. La figura di Cristo, sulla destra, è robusta e la lunga tunica rivela con ampie pieghe le articolazioni sottostanti. Il capo, il nimbo crucesegnato e la punta del cuscino si sovrappongono alla cornice. Cristo, con barba rada e capelli lunghi, prende con la sinistra la mano destra di Maria, mentre con la destra la incorona. Maria, dalle proporzioni più esili e il volto paffuto, si china per ricevere il premio e punta la mano sinistra sulla panca, in secondo piano. Capelli lunghi tirati all'indietro, la spalla e la gamba destra sono coperte da un soffice mantello. Due angeli inginocchiati ai lati, di profilo, assistono alla scena a braccia conserte. Quello di sinistra sembrerebbe riproporre il nimbo scorciato di uno degli angeli della Crocifissione.

Riflettendo sull'evoluzione dell'iconografia della Crocifissione nella pittura giottesca, Massimo Medica incluse la tavoletta londinese in una serie di opere che condividevano il modello degli affreschi frammentari della sala capitolare del Santo a Padova¹. Dal momento che diversi dipinti del gruppo si collocavano tra Romagna e Marche (Villa Verucchio, Sassocorvaro, Jesi; fig. 154) o erano considerati opere di artisti riminesi, lo studioso proponeva che Giotto potesse aver elaborato il modello di crocifissione affollata a Rimini prima ancora che a Padova. Il vetro di Londra, in particolare, mostra forse il medesimo disegno del perizoma del perduto modello giottesco, con pieghe che cadono sul ventre a formare una sorta di triangolo: la caduta della lamina dorata crea una lacuna forse significativamente triangolare, che tuttavia non permette di confermarlo. In corrispondenza del gruppo di figure alla destra liturgica, si possono notare più sicure analogie con l'affresco con la Crocifissione del monastero francescano di Santa Croce a Villa

¹ MEDICA 2008.

Verucchio, datato al secondo decennio del Trecento: anche qui Maria sviene e le due compagne la sostengono, Giovanni è di profilo e a mani giunte, i soldati sopra di loro, con volti di profilo, osservano Cristo. Il primo ha le mani giunte e la lancia poggiata sulla spalla, mentre il cavallo volta il capo in direzione del fondo, il secondo è avvolto in un mantello. Nell'opera di Londra, Stefaton segue la serie giottesca, è visto di spalle e con una notevole sperimentazione volumetrica. Il gruppo degli anziani che discutono presenta singolari risposdenze con quello dipinto da Giotto nella sala del Capitolo (fig. 155) e il soldato che incede sulla destra a Villa Verucchio, che Medica ritiene presente anche a Padova, a giudicare dal piccolo scudo tondo che ancora si conserva, è nel vetro spostato all'estremità destra, in parte tagliato dalla cornice. Le proporzioni meno allungate rispetto al crocifisso malatestiano, conferma che l'artefice del vetro prese a modello una tipologia corporea vicina a quella del crocifisso di Padova, del quale riprende anche fedelmente la capigliatura ordinata mossa da una sola onda.

In ambito francescano, questi modelli rimasero utilizzati per decenni. Lo dimostra ad esempio l'affresco staccato del Museo Nazionale di Este, proveniente dall'oratorio della Santissima Trinità a Galzignano e datato al 1337 circa². Il manufatto di Londra potrebbe datarsi al terzo decennio del secolo, mostrando panneggi a pieghe fitte e gonfie che devono molto al Maestro del capitolo di Pomposa (figg. 44, 45) e forse ai riminesi documentati a Padova nel 1324³.

Bibliografia: PETTENATI 1973, pp. 75-76; MEDICA 2008; DE BENEDICTIS 2010, cat. 27, pp. 96-97.

² Il 2 settembre del 1347, Riccobona da Carrara, vedova del conte Antonio da Lozzo, donava ai frati minori di Padova l'oratorio di Galzignano (Padova), fondato un decennio prima (SARTORI 1986, I, pp. 763-769).

³ MINARDI 2017, p. 10.

9. *Dittico con san Giorgio e Madonna allattante (figg. 47, 157-159)*

Torino, Museo Civico d'Arte Antica, inv. V.O. 159-3030.

Anni Quaranta del XIV secolo.

Legno dorato. Vetro incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro. Mastice per mantenere le placche in posizione.

H 22,5, L 38; vetri: H 16 L 13,5.

Il dittico faceva parte del lascito D'Azeglio (1890) ed era registrato nell'elenco londinese del 1869¹.

Ο Αγ[ιος] // Γε[ώργιος]

Μ[ήτηρ] // Θ[εο]ύ

Ι[ησοῦ]ς // Χ[ριστό]ς

Il dittico è costituito da due tavolette doppie unite da quattro chiodi con testa ad anello, due in alto e due in basso. Nello spessore del legno, in corrispondenza dei chiodi, si notano le tracce di un precedente sistema di legatura delle due ante, che sul retro mostrano i segni di una bruciatura. Probabilmente, due cerniere dovevano essere fissate con quattro dei diciassette chiodi che si vedono sotto la doratura, sulla fronte del manufatto, necessari per tenere insieme il supporto dei vetri, più spesso, con le tavolette superiori che li incorniciano. Il mastice fissa le placche alla cornice lignea, che scende verso il loro livello con curve morbide.

San Giorgio e la Madonna allattante, a mezza figura e su un fondo blu cosparso di punti dorati, a evocare un cielo stellato, sono rivolti l'uno verso l'altra, disposti sotto archi trilobi ed entro una cornice a croci e fiori principalmente a otto punte. Questi motivi decorativi si inseriscono nelle caselle di una griglia costituita da sottili listelli d'oro e i fiori si adattano al formato quadrato delle caselle. Il loro fondo è alternatamente rosso, verde e viola mentre quello dei quattro pennacchi, abitati da altrettanti fiori con capolino centrale e quattro petali a forma di giglio, è verde a sinistra delle figure e viola alla loro destra. Il lobo centrale dei due archi è a sua volta trilobato e come in una finestra gotica anche i due spicchi inferiori sono lobati. Per via di questo disegno, si creano per ogni vetro altri quattro pennacchi minori, riempiti da un fiore dorato a tre punte, due allungate e una tonda, su fondo rosso. Giorgio e Maria, identificati da cinque epigrafi

¹ Il manufatto, come gli altri vetri dorati e dipinti della collezione, fu destinato al Museo fin dal testamento del 1876 e l'anno seguente vi fu depositato (ATA, fald 297, testamento del 15 dicembre 1876; MARITANO 2016, p. 14)

in greco graffiate su targhette rettangolari, hanno pose speculari, con busto leggermente ruotato verso il centro del dittico, dorso vicino alla cornice e volto di tre quarti. Inclino leggermente il capo e gli avambracci, rispettivamente destro e sinistro, si dispongono orizzontalmente. Due fratture percorrono il vetro di sinistra, la prima parte dal lato superiore, vicino all'angolo, e termina su quello verticale destro, a mezza altezza, la seconda inizia poco più in basso e termina nel lato inferiore. Da qui si crea una lacuna che raggiunge l'angolo inferiore destro. Una lunga frattura corre verticalmente nel vetro di destra, tagliando a metà il pennacchio, in alto, e il corpo del Bambino, in basso. La lamina è caduta in tre punti lungo questa linea, formando piccole lacune: in corrispondenza di una casella della cornice, del pennacchio minore più interno, della prima targa del nome di Maria e della fronte del Bambino.

Il corpo di Giorgio è fasciato da un sottile mantello rosso chiuso al centro del petto da un fermaglio che rappresenta schematicamente il Sole, ridotto a un tondo con le sembianze di un volto umano². La cotta di maglia blu emerge dall'ampio scollo tondo. Il santo guerriero tiene nella destra una corta lancia, che poggia sulla spalla, nella sinistra lo scudo cuspidato con croce rossa centrale, probabilmente greca, e cornice semplice, dentellata e verde. I graffi rossi delle pieghe si infittiscono in corrispondenza del fermaglio e tra il braccio destro e il busto e rivelano la corporatura snella con spalle a spiovente. I nobili lineamenti descrivono un'espressione contemplativa e assorta, i folti ricci sono ordinati e scultorei, disegnati come semplici tondi con ombra centrale. In corrispondenza dei graffi che definiscono la mano visibile, le pieghe della tunica, il soppanno del mantello e il capo, lo strato di colore steso sul retro della lamina è nero.

Maria è avvolta in un ampio *maphorion* blu, che lascia scoperta la tunica rossa in corrispondenza dello scollo, del ventre e della manica sinistra ed è fermato da una spilla quadrata disposta a losanga, con bordo rosso e quadrifoglio centrale con petali quadrangolari su fondo blu. Come Giorgio, ha corporatura snella e spalle a spiovente, la destra più in basso, a causa del peso del Bambino, la sinistra più in alto. Inversamente, la mano destra è più in alto, sotto il braccio del Figlio che tira a sé in modo tale che stia con il busto in posizione eretta, la sinistra è più in basso e gli cinge le caviglie. Il volto pieno e lo sguardo profondo, qualche ciuffo di capelli le esce dal velo a partire dalla fronte e fin sopra l'orecchio a goccia. Il Bambino ha torso nudo, ventre e gambe fasciati da un panno, e afferra il seno destro della madre con entrambe le mani. Mentre si nutre guarda Maria, ha corti ricci sui lati del capo e un ciuffo sulla fronte tagliato dalla frattura

² Nella pittura del secondo Trecento, sembra che le rappresentazioni della Luna includano nel tondo, a lato del volto o a suo coronamento, la falce che ne caratterizza l'aspetto nella prima e nell'ultima delle fasi intermedie del satellite (Luna crescente e Luna calante). Altre volte, lo spicchio sostituisce il tondo, si veda il polittico laurenziano di Milano (Pinacoteca di Brera), proveniente dal convento cistercense della Celestia (Guarnieri 2006, p. 65, cat. 44).

del vetro. Con nimbo crucesignato, il disegno del Bambino è nero come quello del volto, delle mani e del seno di Maria³.

Ritenuta opera costantinopolitana da Emanuele D'Azeglio, il dittico fu in seguito riconosciuto come lavoro veneziano della metà del Trecento⁴. Silvana Pettenati lo ritenne giustamente vicino ai modi di Paolo Veneziano e lo datò intorno al 1340 per via delle analogie con la Madonna di Aldo Crespi (1885-1978), che aveva rivelato la data e la firma entrando nella collezione lombarda, a seguito della pulitura operata da Mauro Pelliccioli (1887-1974), che aveva eliminato le vecchie ridipinture⁵. Fin da allora uno dei rari capisaldi nella ricostruzione del problematico catalogo di Paolo, la tavola monumentale fu probabilmente concepita come parte centrale di un polittico non più esistente. La timida ma sensibile umanità di questa Madonna e di quella di Torino poteva sembrare a Pettenati distante dalla rinomata fissità iconica delle immagini bizantine. Nonostante l'intonazione ancora orientale, la studiosa vi riconosceva il medesimo plasticismo «continentale» condiviso anche dal trittico del Museo di Parma, da quello di cui facevano in origine parte le tavole di Worcester e dalla Madonna proveniente dalla chiesa veneziana di Sant'Alvise⁶: tutte opere che oggi la critica tende a ritenere databili agli anni Trenta, a conferma delle cronologie già proposte negli anni Cinquanta e Sessanta da Grgo Gamulin, Viktor Lazarev, Sandra Moschini Marconi e Rodolfo Pallucchini⁷. Già Wladimiro Dorigo notava la vicinanza del san Giorgio, con il san Teodoro della pala feriale (fig. 48), mentre suggeriva genericamente il confronto con alcune allattanti riconducibili a iconografie veneziane del secondo Trecento⁸. Lo studioso, molto probabilmente reduce dalla mostra riminese sul pittore, doveva esse-

³ Nell'area immediatamente a ridosso della sua figura, le pieghe del *maphorion* e della tunica sono anch'esse nere, a causa di pennellate imprecise sul retro.

⁴ VENTURI 1907. Secondo Silvana Pettenati lo studioso doveva la maggior parte delle informazioni a Pietro Toesca (PETTENATI 1978).

⁵ Il passaggio dalla collezione romana del barone Alberto Fassini a quella di Crespi avvenne dopo il 1930 ed entro il 1954 (VENTURI 1930, p. 1; PALLUCCHINI 1955, p. 98).

⁶ La citazione è da Pettenati, che desumeva evidentemente l'aggettivo da Pallucchini, che lo aveva usato per connotare il primo ventennio di attività di Paolo, prima del polittico con la *Dormitio Virginis* di Vicenza del 1333, che lo studioso riteneva «profondamente bizantineggiante» (PALLUCCHINI 1955, pp. 91-94). Secondo quella che è stata successivamente chiamata corrente palluciniana, in opposizione a quella lazareffiana, questa cultura continentale esibiva componenti giottesche e bolognesi, tra le altre. L'aggettivo affonda le sue origini nelle prime lezioni bolognesi di Longhi, riedite nel 1973 (LONGHI 1973).

⁷ LAZAREV 1955, p. 82; MOSCHINI 1954, p. 90; PALLUCCHINI 1954-1955, pp. 97, 101, 102; PALLUCCHINI 1956 pp. 130, 131, 135; GAMULIN, 1964, pp. 148, 150; PALLUCCHINI 1966, pp. 2, 3.

⁸ DORIGO 2003.

re persuaso della componente innovativa dei santi del registro superiore, «colti non più in posizione iconicamente frontale, ma ripresi quasi di tre quarti, nell'atto di rivolgersi verso la figura centrale», dai volti umanizzati, diversificati e ben caratterizzati, dai gesti quasi colloquiali e dal cromatismo particolarmente acceso⁹. Riteneva che la tavola di Torino, con notevole aderenza ai moduli gotici, doveva essere destinata all'uso domestico.

La struttura dei ricci di Giorgio sembra effettivamente riprendere molto da vicino quella del san Teodoro della pala feriale. Concepiti come vere e proprie volute e in fila serrata, che sale fino al centro della fronte, raccolgono tutti i capelli che sopra l'orecchio e sulla tempia sono rappresentati con brevi tratti rettilinei, evidentemente tirati indietro dai moduli tondi dell'acconciatura. Al centro della fronte, due ciuffi con inclinazione opposta si sovrappongono, creando la caratteristica forma di due mezze volute unite sull'asse centrale. Il capo del santo sembra più inclinato di quello di Teodoro, che per Michelangelo Muraro era «ancora legato a immobilità e solennità di sapore classico»¹⁰. La posa ricorda di più quella del san Michele a San Severino Marche (Pinacoteca Comunale, fig. 160), che per i «colori troppo squillanti e piuttosto volgari» lo studioso tendeva ad assegnare al figlio di Paolo, Giovanni, cofirmatario della Madonna di New York, in origine pannello centrale dello stesso polittico e datata al 1358 (Frick Collection, inv. 30.1.124)¹¹. Superata la riadozione di un linguaggio pittorico di matrice bizantina, a cavallo tra il quinto e il sesto decennio, e «rinsanguando il padre stanco», la bottega sarebbe tornata ai fasti della maturità di Paolo, decisamente legata al mondo gotico. Nonostante ciò, il dittico si può datare agli anni Quaranta e sono ancora i ricci di san Giorgio a suggerirlo: sono infatti molto più scolpiti di quelli di san Pietro della tavola di Chicago (Art Institut, inv. 1958.304; fig. 161), che Pedrocco assegna ai primi anni Cinquanta per il confronto del sant'Agostino con la medesima figura nel polittico di Roma, del 1355 (Pirano chiesa di San Giorgio; fig. 162).

Bibliografia: *Museo Civico* 1905, tav. 46d; VENTURI 1907, p. 1087, fig. 818; TOESCA 1908, p. 252; VIALE 1966; MALLÉ 1970, p. 331; PETTENATI 1978, cat. 2, pp. 4-5; DORIGO 2003, p. 579.

⁹ PEDROCCO 2003, p. 173.

¹⁰ MURARO 1969, pp. 53, 143

¹¹ Probabilmente anche per la gamma cromatica, «sempre basata sul contrasto di blu profondi e di rossi accesi», si deve sottolineare la continuità che caratterizzò la bottega familiare che aveva monopolizzato l'ambiente figurativo veneziano lungo tutta la prima metà del Trecento (la citazione è da PALLUCCHINI 1964, pp. 27-28, e si riferisce al paliotto del Beato Leone Bembo di Dignano d'Istria e al polittico dell'isola di Veglia). Nel dittico di Torino si ritrovano, oltre ai due colori primari, anche le note di verdi, di viola che Pallucchini vedeva a Veglia e non ancora a Dignano (1321).

10. *Anta di dittico reliquiario Crocifissione, Annunciata, santi e profeti (figg. 49, 54, 163-165)*

Baltimora, Walters Art Museum, inv. 37.1686.

Anni Cinquanta o anni Sessanta del XIV secolo.

Legno dorato. Tempera su tavola. Vetro incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro. Stucco dorato, inserti di ceramica e marmo. Il conservatore del Museo americano, Eric Gordon, dubitava della presenza di uno strato finale di olio, supposta dal restauratore Camillo Tarozzi per i simboli degli evangelisti¹.

Anta: H 45,56 L 20,96 L 2,22; vetro inferiore: H 13,3 L 10,2.

Roma, collezione privata; Roma, asta nel Padiglione dell'orologio di Villa Borghese, 17 marzo 1893, lotto 385 («Florentine fourteenth-century»)²; Marchese Filippo Marignoli, Roma e Spoleto, prima del 1898; Marchese Francesco Marignoli, 1898-1899; Roma, collezione di Don Marcello Massarenti, 1899 (MASSARENTI 1900, n. 51, attribuito a Taddeo Gaddi); acquistato nel 1902 da Henry Walters (Baltimora), che la donò nel 1931 al Walters Art Museum.

Interventi di pulitura registrati in data 1° gennaio 1986 e 23 marzo 1995.

De lingio / s[an]c[t]e crucis / de lapide sep/ulcri

De ossibus / s[an]c[t]i Andr/ee ap[osto]li / et Luce / evangeliste // de ossibus / Petrii et Paulii ap[osto]li

De ossibus / xi milia / v[ir]ginum // de ossibus unius ma/gorum // de ossibus a[l]lioru[m] [m]art[ir]iu[m]

De ossibus s[an]c[t]i Jacobi ap[osto]li

L'anta di dittico si compone di una base rettangolare a cui si sovrappongono un arco acuto trilobato e due pinnacoli alle estremità della lunghezza, da esso separati. Il vetro dorato con Crocifissione, santi, profeti e reliquie occupa il centro dell'anta, circondato da una cornice che presenta su ciascuno dei lati verticali due santi dipinti a mezza figura, sovrapposti e sotto archi acuti trilobati. Agli angoli, entro quadrilobi, sono raffigurati i simboli degli evangelisti. Al centro del lato inferiore, entro un quadrilobo inscritto in una losanga, doveva essere dipinto uno stem-

¹ GIBBS 1989, pp. 202, 296 (cat. 23).

² L'asta includeva, tra gli altri manufatti, oggetti delle collezioni dei Principi Borghese e del Conte Stroganoff (ZERI 1976, p. 65).

ma familiare. Nel registro superiore, san Francesco e san Michele a figura intera sono inseriti entro due archi, analoghi ai quattro inferiori e a sostegno della cuspide sommitale con il vetro raffigurante l'Annunciata. Il retro della tavola sembra fingere due inserti lapidei: dipinto di verde, in corrispondenza del vetro dorato inferiore e al centro dell'arco acuto trilobato, sono infatti simulate con il rosa due lastre, rispettivamente rettangolare e a forma di edicola³. Al centro della finta pietra inferiore, un'etichetta ricorda l'antica datazione: «reliquary – glass panels – Italian, late XVth century»⁴.

La superficie della tavola emerge plasticamente grazie a un costante lavoro di cesello, che modella la struttura dividendo il registro inferiore in dieci scomparti, sei rettangolari e quattro quadrati (quelli con il tetramorfo). I pilastrini, dopo la base squadrata, salgono leggeri bucati dagli inserti di marmo rosso. Sono sormontati da guglie germogliate poggianti su due timpani con inserti di ceramica, analoghi a quello tondo al centro del lato superiore del registro inferiore. Tra i due archi laterali e la cuspide con il vetro, nascono due foglie a tre lobi, due aguzzi e quello inferiore tondo. Una palmetta sormonta l'Annunciazione e due germogli la affiancano: il registro superiore raggiunge in questo modo la stessa altezza dei pinnacoli laterali. Fiori a rilievo su fondo dipinto con un colore scuro riempiono ogni pennacchio della struttura. Due coppie di foglie di specie simili, con un calice dalle curve dolci quelle in basso, dalle punte aguzze quelle in alto, nascono dalla losanga e dal tondo dei riquadri orizzontali.

Il vetro inferiore è diviso in diciassette scomparti da cornici semplici a listello. Le reliquie e le autentiche relative, in inchiostro rosso su pergamena bianca, sono collocate negli scomparti centrali di ciascun lato. La Crocifissione è realizzata su fondo nero mentre le figure di santi e profeti che la circondano, a mezzo busto quelli dei due lati orizzontali, a mezza figura quelli dei lati verticali, sono alternatamente su fondo verde e rosso. Cristo *patiens*, dalla vita stretta e dai fianchi rotondi, è eretto su una croce sottile, con bordi dorati e intarsio verde scuro, piantata su un terreno roccioso. Cristo si posiziona più in basso della traversa, il suo nimbo la sfiora appena ed è quindi costretto a inarcare le esili braccia, trascinato verso il basso dai fianchi rotondi. Le mani sono contratte, la croce del nimbo, bordata e con una losanga centrale per ogni lato, ha estremità patentì. I capelli ordinati cadono sulle spalle, il taglio tra il deltoide e i bicipiti è netto e i graffi descrivono con precisione epidermica il torace ossuto. Il perizoma lungo che copre quasi inte-

³ Uno strato di carta doveva coprire la parte superiore del retro e ne rimangono solo dei lembi in corrispondenza della linea orizzontale che è incisa sul legno a definire anche per il retro la medesima struttura a due registri del fronte.

⁴ Altre due etichette registrano la lunga vicenda collezionistica con i numeri di inventario 595 e 51, rispettivamente collocate sullo strato di carta del registro superiore e poco sopra l'etichetta con l'antica datazione. Un terzo numero di inventario, 1686, è vergato in rosso sotto quest'ultima.

ramente entrambe le ginocchia, cade in pieghe morbide. Il lembo superiore parte dal fianco destro e fascia la coscia opposta sfiorando quello che pende verticalmente dall'anca sinistra. I due capi di una cordicella che tiene stretto il perizoma escono sul ventre. Il piede sinistro è inchiodato sul suppedaneo, sotto il destro, e un rivolo di sangue cola sulla croce. L'angelo alla destra liturgica raccoglie secondo tradizione il sangue che zampilla dal costato, tenendo in mano una scodella, quello di destra è rivolto più verso il fondo che verso lo spettatore e si avvicina a Cristo allargando le braccia. Maria e Giovanni, ritratti di tre quarti e quasi a contatto con il Crocifisso, sono avvolti in ampi mantelli dalle pieghe profonde. La Madonna avanza con la gamba destra e volge indietro il capo, incrociando le mani davanti a sé all'altezza del mento. Il volto rotondo, la fronte corruciata e il mantello aderente che nasconde i piedi, Maria tiene i gomiti stretti al busto tirando verso l'alto i lembi laterali del *maphorion*, che si gonfia in pieghe molli sulle anche. Giovanni è pensato in una posa altrettanto naturale e inconsueta. L'espressione triste del volto è coerente con le spalle istintivamente alzate e i palmi aperti rivolti in avanti. Il mantello che indossa sopra a una lunga tunica è meno aderente del *maphorion* e termina a punta. La bocca è aperta da un puntino e i capelli formano in fronte dei ricci a meandro.

Le figure di santi intorno alla scena sono rappresentate in atteggiamenti variati. Gli anziani barbuti agli angoli, forse profeti, non hanno nessun attributo che permetta di identificarli e si rivolgono in direzione del Crocifisso. Per quello in basso a destra, l'artefice adatta l'idea del gesto di Giovanni, a braccia aperte e palmi rivolti in avanti. Gli altri tre, come la Madonna, incrociano le mani. Quello in alto a destra non si colloca al centro del riquadro, ma leggermente rivolto verso la scena avvicina la schiena alla cornice. Ai lati delle reliquie in alto, Pietro, con staffa crociata e chiavi, e Paolo, con libro e spada, sono raffigurati in posizione frontale e volto di tre quarti, girato verso la destra liturgica. Ludovico, con mitra e pastorale nella sinistra, è rappresentato di tre quarti e con dorso addossato al bordo della cornice esterna. Indossa un saio francescano sotto il mantello legato sul petto. Il santo che gli sta davanti, in posizione frontale e con volto leggermente ruotato verso la scena, è un giovane imberbe dai capelli lunghi tirati all'indietro. Veste tunica e mantello che copre solo la spalla destra. Alza la sinistra con palmo rivolto verso l'osservatore, la destra tiene un rotolo e sembra poggiarsi sulla coscia, suggerendo la posizione seduta. Il santo che si colloca al di sotto di Ludovico è avvolto in un mantello, ha barba e capelli di media lunghezza. Leggermente rivolto verso la sinistra liturgica, tiene della destra un rotolo avvolto. Di fronte a lui, dall'altro lato della scena, un compagno dall'aspetto giovanile, barba corta e capelli lunghi pettinati con la riga in mezzo, tiene nella destra un codice e nella sinistra una penna. Indossa una tunica con le maniche larghe, che lasciano scoperta parte dell'avambraccio, e un mantello cade dalla spalla e giunge sull'anca sinistra. Potrebbe forse essere identificato con l'evangelista Luca, suggerendo la presenza degli altri due apostoli di cui il

reliquiario conserva i resti: Giacomo a destra e Andrea a sinistra. I due diaconi in basso, in posizione frontale, tonsurati e con mento a punta, sono verosimilmente da identificare in Lorenzo e Stefano. Il santo a sinistra, tiene nella destra la palma del martirio, nella sinistra un rotolo e il fregio ricamato sul petto è rosso. Il collega, tiene con entrambe le mani un codice.

Il vetro del registro superiore rappresenta Maria, seduta su un ampio scranno riccamente decorato, nel momento in cui riceve l'annuncio. La colomba segue i raggi divini e scende in picchiata in alto a sinistra. La Madonna è ritratta con busto leggermente ruotato verso l'arcangelo che si trovava sull'altra anta del dittico e volto di tre quarti. Incrocia le braccia sul petto e china leggermente il capo, coperto solo per metà dal *maphorion*. La veste è accollata e fasciante, stretta all'altezza dello stomaco. Il lembo del mantello che copre la gamba sinistra è tirato verso la parte opposta quasi fosse rimasto pizzicato sotto il piede destro, poche pieghe descrivono le principali articolazioni della figura minuta, dal ventre tondo e il volto pieno. Il trono architettonico, del tutto particolare, è costituito da una parete di fondo e dal prospetto laterale alla sinistra liturgica. Un pilastro alto fino alla metà della figura, chiude l'insieme a sinistra. Il leggio e tre pilastri più alti e sottili articolano la struttura dividendo i prospetti: uno è nascosto dietro al pilastro in primo piano, se ne vede solo l'estremità superiore e suggerisce una parete anche a sinistra, analoga a quella opposta. I prospetti hanno due registri, quello laterale presenta una decorazione non precisabile, quello di fondo è sormontato da un arco ribassato: qui, il registro inferiore è traforato da quadrilobi, quello mediano è percorso da un loggiato e le aperture mostrano un fondo alternatamente rosso e verde. Anche l'arco superiore sembrerebbe simulare una decorazione a traforo.

I simboli degli evangelisti sono rappresentati entro quadrilobi e su fondo scuro (probabilmente azzurrite annerite), che solo nelle porzioni più interne mantiene il colore originario. Il leone e il toro, dal manto bruno scuro il primo, marrone tendente all'arancio il secondo, sono rappresentati di tre quarti. Alzano lo sguardo verso la scena e tengono tra le zampe i Vangeli scorciati, che mostrano il taglio verticale con le righe dei fogli e sono rilegati con copertina rossa. Le zampe si trasformano in ali, dalla struttura ossea in rilievo e quindi lumeggiata con la biacca, dal piumaggio rosato. L'aquila, in alto a sinistra, sembra assumere un atteggiamento araldico: ha ali sollevate e semiaperte, capo di profilo e penne erette sulla nuca che le conferiscono un aspetto minaccioso. Con capo raffigurato di profilo, tra le zampe stringe il Vangelo, con coperta rossa, taglio superiore in ombra e taglio lungo in evidenza. Matteo è un giovane imberbe rappresentato di tre quarti. Seduto su uno scranno con schienale semicircolare e concentrato nella lettura del libro che ha aperto davanti a sé, posato sul banco ligneo a piano inclinato, con lo spigolo in primo piano e i prospetti con decorazione geometrica a rilievo. Il corpo minuto nascosto dal banco dalla metà del busto in giù, l'evangelista inclina il capo per avvicinarlo al libro e veste una tunica

accollata con orlo nero, sotto un mantello rosso portato sulla spalla sinistra.

Le sei figure di santi sono dipinte su fondo oro. Cosma indossa sopra-tunica blu chiaro e mantello rosso, i medesimi colori dominanti si invertono per gli abiti di Damiano. Il primo guarda il collega mentre il secondo fissa lo spettatore davanti al manufatto. Cosma indossa una mozzetta di ermellino bordata da una fila di medaglie tonde e dorate, che gli copre la spalla destra e si prolunga dietro il braccio in un lungo manicottolo che pende verso il basso fino alla base della figura. È dello stesso colore perlaceo della tunica. Il mantello è indossato sotto la mozzetta e ha solo un'apertura laterale. È fasciante come il suo cappuccio, la cui stretta apertura può avvolgere solamente parte del capo, coperto da un cappello bianco. Le maniche della sopra-tunica terminano sul gomito e due lunghi manicottoli pendenti ne rivelano il soppanno bianco. Nella destra, il santo tiene gli arnesi del mestiere, nella sinistra probabilmente, un piccolo recipiente vitreo a sezione tonda, con coperchio dorato e contenente i medicinali. Damiano tiene con due dita della destra portata al petto le lunghe pinze con cui seleziona i rimedi custoditi nel cofanetto che regge nella sinistra, poco più in basso. La lunga veste blu chiaro ha aperture laterali da cui escono le braccia⁵. La sopra-tunica ha maniche leggermente più corte di quella più interna. L'alto collo, apparentemente diviso a metà, è unito al cappuccio con spesso bordo di ermellino, da cui esce un velo bianco trasparente che si posa sulle spalle.

Nel registro mediano, Sant'Antonio abate, a sinistra, è rappresentato di tre quarti, girato verso destra. Anziano e canuto, ha una barba lunga, tiene nella destra un codice e nella sinistra il piccolo attributo della campanella. Indossa un mantello verde scuro al di sopra di ampio saio marrone. Il largo cappuccio è buttato all'indietro e copre abbondantemente le spalle. Di fronte all'eremita, sant'Antonio da Padova è rappresentato come un uomo tonsurato, imberbe e di mezza età. Anche lui è ritratto di tre quarti e regge con la sinistra un codice. Indossa un saio con cappuccio che cade orizzontalmente sul petto e sale sulla nuca fino a toccare i capelli.

Una fisionomia molto simile è stata scelta per la figura di san Francesco, a sinistra nel registro superiore. Il corpo leggermente inarcato è quasi per intero coperto dal lungo saio, ne fuoriesce solo la mano benedicente, che con le dita fa da cornice al taglio a mandorla del tessuto che lascia vedere la ferita orizzontale. Con la sinistra, tiene il libro, che è descritto dal basso e mostra il taglio inferiore dei fogli e quello verticale: coerentemente, la mano destra, all'altezza dell'altra, rivela l'articolazione carpale da una veduta palmare. L'arcangelo Michele, imberbe, è ritratto con volto di tre quarti e busto leggermente ruotato verso destra. È rappresentato nel momento in cui trafigge, con la lunga e sottile asta, i demoni neri che si dimenano sul terreno in-

⁵ Secondo NEWTON 1980, p. 90, si tratta di una moda nordeuropea. Secondo GIBBS 1989, l'apertura di sinistra così come il volto del santo, con spessi contorni neri, sono dovuti a un ritocco.

fuocato, in basso a destra. Nell'azione, la figura è spostata a sinistra e china il capo e il busto per imprimere più forza al suo attacco. Con la destra alzata e ben dentro l'archetto più in alto della loggia, impugna l'arma, con la sinistra regge la bilancia di cui si vede solo il piatto di sinistra. Michele è pensato come un nobile guerriero: la corta tunica bicolore (blu e perla) è orlata da un fregio d'oro che divide anche i due campi, in origine cosparsi di fiori dorati. Due bracciali rossi decorati a puntini d'oro proteggono gli avambracci e un lungo mantello ostacola in parte il movimento dell'arcangelo, che ne pesta con il piede destro l'estremità opposta. La tunica sembra imbottita sul petto e la cintura borchiata è bassa, ampiamente al di sotto della vita, la calzamaglia dorata e il mantello del colore perlaceo della tunica. Michele indossa un cerchietto rosso con due punte che tiene in ordine i capelli lunghi tirati all'indietro.

Non limitandosi a notare che nei vetri e nel dipinto erano all'opera artefici distinti, Georg Swarzenski pose l'attenzione sulla somiglianza della posa di Giovanni con quella del personaggio dell'anta di dittico con Crocifissione e santi di Lugano (collezione Thyssen-Bornemisza, inv. 37, fig. 82). Il *maphorion* rivelava gli elementi caratteristici di una medesima scuola o tradizione⁶. Philippe Verdier riteneva la Crocifissione degna di Altichiero, per via del confronto del san Giovanni con lo stesso evangelista affrescato del San Fermo a Verona, opera che Sandberg Vavalà assegnava al veronese ma che a partire dal Trecento di Toesca fu ritenuta di Turone di Maxio⁷: la loro posa era particolare e ricordava più quella di un prete nell'atto di consacrare che quella di un testimone dolente⁸. Carlo Volpe, in un articolo inedito mostrato da sua moglie a Robert Gibbs, collegava il reliquiario agli affreschi tommaseschi di Mantova e lo datava quindi agli anni Settanta⁹. Per lo studioso scozzese, questa datazione era confermata dalla «minigonna» vestita dal san Michele, già riconosciuta indosso a Charles de Blois (morto nel 1364), abbandonata da Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli (1366) e simile a quella scelta per Raimondo Lupi nella sua cappella al Santo, dipinta da Altichiero entro la fine degli anni Settanta¹⁰. Nel giudizio sul vetro, Gibbs seguiva Filippo Rossi e l'opera gli ricordava i seguaci umbri di Meo da Siena, provenendo quindi dalla loro regione¹¹: lo rivelavano i volti triangolari e la caratterizzazione cortese della maggior parte dei santi. Per Andrea De Marchi, un «pungente umore

⁶ SWARZENSKI 1940, p. 60.

⁷ TOESCA 1951, p. 781; MAGAGNATO 1958, p. 3.

⁸ VERDIER 1962. Il riferimento al veronese non doveva apparire all'epoca fuori luogo, anche a causa del riconoscimento, nelle figure dipinte, dello stile di Tomaso da Modena: per la confusione tra i due maestri, si veda GIBBS 2012, p. 217, nota 37.

⁹ GIBBS 1989, nota 137, p. 201.

¹⁰ GIBBS 1989, p. 201.

¹¹ ROSSI 1928-1929; GIBBS 1989, nota 131, p. 201.

vitalesco» si desumeva nei santini dipinti e la Crocifissione era probabilmente di un artista trevigiano nutrito di precedenti giotteschi ma non meno espressivo, sul genere dell'autore della Madonna col Bambino e sei santi all'esterno della sagrestia di San Niccolò¹². Con il reliquiario si apriva forse il soggiorno di Tomaso a Treviso, attestato a partire dal 3 gennaio 1349. Secondo lo studioso, durante il tirocinio bolognese Tomaso avrebbe frequentato anche dei miniatori e si sarebbe dedicato all'illustrazione libraria, come dimostrerebbero un ritaglio della Fondazione Longhi con la Madonna col Bambino e un'iniziale I con san Michele di collezione privata pubblicata da Gibbs¹³. Queste due opere sarebbero confrontabili con il reliquiario Walters. Il 9 e il 18 febbraio 1346 il fratello di Tomaso, Benedetto Barisini fece testamento a Modena in sua vece, pertanto si è ipotizzato che Tomaso fosse in quel periodo nel capoluogo emiliano, soggiorno testimoniato dal trittico della Galleria Estense di Modena (1345 ca.) e dall'altare della Pinacoteca Nazionale di Bologna¹⁴.

Ancora recentemente, Gibbs sembra accettare l'ipotesi di Olga Pujmanova che il reliquiario sia una terza opera per l'imperatore boemo Carlo IV o per sua moglie, oltre al trittico e al dittico firmati e custoditi al castello di Karlštejn¹⁵: è vero che nelle armi del quadrilobo sotto la Crocifissione non si può più riconoscere l'aquila nera imperiale, tuttavia le pietre lucide alla base dei pinnacoli parlano di una committenza di alto livello e si inserirebbero bene nell'allestimento della cappella imperiale di San Venceslao. Gli studi non hanno sottolineato a sufficienza il fatto che la metà dei santi dipinti da Tomaso si possono legare alla devozione francescana.

L'elaborazione della struttura del trono graffito è complessa, non si risparmiano i trafori che svuotano le superfici murarie probabilmente spiegabili con l'interesse dell'artefice veneziano per il cantiere di Palazzo Ducale, vagamente in sintonia con le soluzioni della Madonna Lehman di Lorenzo Veneziano¹⁶. Alcune fisionomie sembrano quelle tipiche del pittore, dipinte nella giovanile Predica del Battista di Detroit (Institute of Arts, inv. 25.204; fig. 166), nell'altare della Fine Arts Gallery di San Diego (databile alla prima metà degli anni Sessanta; fig. 167) e nel polittico della *Traditio clavium* (Venezia, Museo Correr, inv. 1; Berlino, Gemäldegalerie, catt. 1140, 1650, III.80; fig. 168), datato al 1370¹⁷: si vedano in particolare i volti di Pietro, di Luca e del profeta nell'angolo in alto a destra. È pertanto lecito seguire la seriazione proposta da Cristina Guarnieri per i Crocifissi di Lorenzo: la patetica figura di Baltimora, dalla vita stretta e

¹² DE MARCHI 1999, p. 18.

¹³ GIBBS 1989, cat. 16, pp. 285-286, tav. 92; GIBBS 1998, pp. 16-18.

¹⁴ DE MARCHI 1999, p. 18.

¹⁵ GIBBS 2012.

¹⁶ GUARNIERI cat. 19, pp. 189-190.

¹⁷ Rispettivamente Guarnieri catt. 2, 14, 35-36, pp. 176-177, 187, 205-207.

dai fianchi rotondi, con braccia inarcate ma ancora eretta sulla croce, dovrebbe datarsi non lontano dal polittico Proti di Vicenza, del 1366 (fig. 50)¹⁸. La vicinanza del volto di san Michele agli angeli reggicortina della Madonna del *pavejo* (figg. 53, 54) condurrebbe a una datazione al decennio che precede il polittico, confermata dalla cintura bassa, che gira vistosamente sotto il ventre, che Guarnieri ritiene tipica dei primi anni Sessanta¹⁹.

Bibliografia: ROSSI 1928-1929, p. 712, fig. p. 713; SANDBERG-VAVALÀ 1940, pp. 69 ss., figg. 12, 13, 16-19; SWARZENSKI 1940, pp. 57-63, fig. 1; LONGHI 1950, p. 21; COLETTI 1956, p. 139, fig. 26; VERDIER 1962, cat. 100, p. 99, figg. XC, XCI; COLETTI 1963, pp. 123 ss., figg. 131-133; BERENSON 1968, p. 428, fig. 257; ZERI 1976, cat. 38, pp. 63-65; TREVISO 1979; GIBBS 1989, cat. 23, pp. 296; DILLON 2012; GIBBS 2012, p. 222.

¹⁸ GUARNIERI 2006, cat. 20, 190-192. Pittori e scultori veneziani lavoravano in Santa Maria dei Servi a Bologna nel 1359 (FILIPPINI, ZUCCHINI 1947, p. 253; GIBBS 1989, p. 27, nota 8).

¹⁹ Per gli angeli di Treviso, si veda da ultimo BELLINI 2017, pp. 230-232. GUARNIERI, p. 53.

11. Madonna col Bambino, Vergine con l'unicorno (figg. 75, 77, 169, 170)

Parigi, Musée national du Moyen Age, inv. Cl. 13093.

Anni Sessanta del XIV secolo.

Vetro incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro.

H 32,5 L 15.

Regina ce//li et terre / Mater // omnium

Proveniente dalla collezione di Frédéric Spitzer (inv. 309).

La tavoletta devozionale ha fronte e retro dipinti e incornicia due vetri dorati, quello inferiore con l'immagine della Madonna col Bambino, quello superiore, più piccolo e inserito in una cuspidale poligonale, con una vergine con l'unicorno. I bordi della struttura, dipinti di marrone scuro, digradano verso i vetri e ospitano un tralcio vegetale continuo con foglie di vite a punte ondulate, dipinto di rosso. Fa eccezione il lato inferiore, che a differenza degli altri non poggia su un sottile listello separato ma giunge direttamente a contatto con il vetro. Grazie a questa soluzione e a tre file di mattonelle con al centro una margherita, scorciate a imitare la pavimentazione dell'ambiente abitato dalle figure, simula una profondità dell'incasso maggiore di quella reale.

Il retro sembra aver subito un intervento di ridipintura di gran parte della superficie. Lungo il bordo del legno, corrono un sottile listello nero e due risparmiati. Poco più in alto della metà del rettangolo inferiore, un cerchio è delineato di nero e un secondo listello ne delimita la cornice risparmiata, toccato dai vertici di una stella di David, anch'essa del colore del legno e a contorno nero. Nei quindici campi che i due triangoli che la compongono lasciano liberi, si dispongono su fondo rosso decorazioni vegetali a biacca. Al centro della stella, lo stemma all'interno dello scudo non è più leggibile, ma sembrerebbe essere stato dipinto di rosso su un fondo di azzurrite, che ormai si è annerita. Il tondo centrale era circondato da due listelli risparmiati, uniti a quelli lungo la cornice e all'origine di ampie volute vegetali, la maggiore delle quali cresceva fino a occupare la cuspidale. Un tralcio con le stesse esili foglie ondulate e a forma di spirali si posava al di sotto del tondo. L'intera superficie del retro compresa tra il cerchio e il listello nero lungo il bordo è oggi ricoperta da uno strato di rosso trasparente, che lascia vedere i tralci sottostanti e forse lo stesso pigmento annerito dell'arme, in certi punti della cuspidale. Il bollino della vendita Spitzer del 1893, in basso, e quindi il numero di inventario dell'attuale Museo parigino, scritto in rosso in alto a sinistra, sono posteriori alla ridipintura.

Il vetro inferiore presenta una cornice di margherite a quattro petali, inscritte in scomparti quadrati compresi entro un telaio a doppi listelli, percorsi da un graffio rettilineo che non corre al centro ma più vicino a uno dei due bordi. I fiori sono sedici nei lati orizzontali e ventisette in quelli verticali. Il trono, su fondo nero, si inserisce a fatica nel ridotto spazio disponibile, nascondendo dietro ai lati verticali della cornice le estremità dei due piani più esterni e sovrapponendo il fiore sommitale al lato superiore. Rispettando con precisione tranne in rari casi il punto di fuga centrale, è ritratto dal punto di vista di un osservatore che idealmente si collochi frontalmente in una posizione ribassata. Sopra un gradino più profondo che alto, si colloca il piano di appoggio, su cui si alzano le pareti laterali della seduta, con prospetti frontali e interni intarsiati con modanature e finti inserti vitrei rossi e neri. Il campo centrale sul piano d'appoggio è occupato dalle gambe della Madonna avvolte nel mantello dalle pieghe dolci e profonde. La parte superiore del trono si imposta sul piano della seduta. Due bassi basamenti quasi cubici, sul davanti, si collegano allo schienale attraverso due muretti più sottili, ricordo delle pareti laterali ormai bucate per intero. Su queste basi, si alzano due basse ed esili colonne tortili, sormontate a loro volta da pilastrini terminanti in tempietti con estremità fogliata. Sui pilastrini poggiano gli archi a tutto sesto che bucano le pareti laterali e sostengono due timpani con triangoli a finto rilievo iscritti e estremità fogliate. I timpani nascondono per gran parte due tempietti, in fondo, analoghi alla coppia in primo piano, e i pennacchi simulano inserti vitrei rossi. La terminazione cuspidata dello schienale parte dalla base dei timpani laterali e sale con profilo a gattoni fogliacei, banda rossa a intarsio e mensoline decorative lungo il profilo interno, in parte nascoste dal nimbo della Madonna. L'epigrafe è graffiata, su fondo dorato, entro quattro segmenti compresi tra le terminazioni fogliate dei timpani e la punta della cuspide.

La figura imponente si staglia davanti un velo dalle pieghe ondulate fissato all'incrocio della cuspide centrale e dei timpani laterali. Posa le dita della sinistra, spuntate da sotto il morbido mantello, sulla spalla sinistra del Figlio, seduto sulla coscia, mentre nella destra, bassa sul grembo, tiene un piccolo libro d'ore chiuso con tre lacci. La giovane donna, ritratta in posizione frontale, ruota leggermente il volto verso destra. Sotto il mantello aperto posato sulle spalle, con bordi percorsi da un fregio rosso a reticolo, indossa una tunica scollata con velo a coprire il capo. Sulla fronte, la linea della stoffa corre orizzontale, senza pieghe, forse tesa dal pesante diadema cuspidato e cinto da motivi fogliacei. Lungo il bordo del nimbo corre una dentellatura risparmiata dall'oro e gli unici altri decori della maestosa figura sono il piccolo fregio sul petto, con linee spezzate intrecciate, e l'ampio giromanica, bordato da un fregio con una fila di pallini vuoti. Le leggere pieghe della tunica cadono verticali tra il petto e il braccio e si addensano sul basso ventre, mentre il lembo destro del mantello, che scende con una linea leggermente ondulata, si piega sulla coscia destra e si volge in direzione del Bambino. Gesù è ritratto di tre quarti

con volto di profilo, mentre osserva con espressione compiaciuta l'uccello che tiene nella sinistra. L'animale ha il becco aperto e sembra realisticamente spaventato, tendendo le zampe in avanti. Il Bambino ha frangetta corta e una ciocca lunga sulla tempia, pettinata all'indietro. Il nimbo ha una croce patente con bordi spezzati e un bollo al centro di ogni braccio. Il chitone, con disegno rosso, manica con bottoni sporgenti e un fregio con cerchietti all'altezza dell'omero, avvolge il corpo robusto aderendo alle gambe e lasciando scoperta la punta delle dita del piede sinistro.

Nel vetro della cuspidale, due esili alberelli con chioma a tre punte, alludono forse a uno scenario boschivo. In primo piano, siede un unicorno ritratto di profilo, lo sguardo fisso davanti a sé, le orecchie abbassate in atteggiamento di sottomissione e il corno con bordo seghettato. Una giovane donna con volto di profilo e corpo di tre quarti, è in piedi di fronte a lui, su un piano leggermente più profondo, e gli sta annodando una corda intorno al collo per addomesticarlo¹. Indossa una lunga veste stretta sotto il seno e i capelli sono raccolti da una benda.

Variamente attribuito a scuola umbra², fiorentina³, veronese⁴ e padovana⁵, il manufatto colpiva Bruno Faidutti per l'iconografia del vetro minore, piuttosto ambigua in quanto, assente il cacciatore, l'unicorno non avrebbe rappresentato né Cristo né lo Spirito Santo⁶. Lo stile dei vetri conduce a un'attribuzione a un artista altichieresco. La stella di Davide, di per sé, non è sufficiente per sostenere l'ipotesi veronese: presente nella sala grande del palazzo scaligero (Verona, Palazzo della Provincia, seconda metà anni Sessanta), è già nella decorazione del Castello di Pandino (Cremona, datata da Serena Romano intorno al 1361, figg. 78, 84) e sarà riproposta da Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio a Padova (Sant'Antonio, dipinto tra 1379 e 1384). La dama coronata del Primo Maestro dei Graduali (Verona, Biblioteca Capitolare, Graduale MLIX-VI, f. 145v; fig. 171) sembrerebbe d'altra parte un confronto utile, anche per le questioni di mo-

¹ Per l'interpretazione della scena si veda PASTOUREAU 2011, pp. 79-82. Per il Medioevo occidentale l'unicorno è talvolta un animale cristologico, cacciato per le virtù prodigiose del suo corno (è forse questa l'interpretazione che meglio si addice al manufatto qui considerato). Altre volte, all'opposto, è una bestia molto crudele, figura del diavolo. In entrambi i casi, c'è solo un modo per catturarlo, considerata la sua grande velocità: i cacciatori, devono usare come esca una giovane vergine. Sentendone l'odore, l'animale esce dal rifugio e si inchina davanti alla giovane donna.

² Per primo SWARZENSKI 1933; da ultimo DE BENEDICTIS 2010.

³ ZOCCA 1939.

⁴ Per primo TOESCA 1951; da ultimo LAGABRIELLE 2017c, p. 143.

⁵ PETTENATI 1973.

⁶ FAIDUTTI 1996.

da⁷: la figura parigina potrebbe infatti indossare una cuffia simile sotto il velo, che raccoglierebbe i capelli ai lati all'altezza della nuca. Il trono ha pilastri sormontati da tempietti cuspidati come quelli nel disegno un tempo nella collezione Moscardo, con l'assedio di una città (XVI secolo, derivato dalla Sala grande) e quelli negli affreschi dell'Oratorio di San Giorgio (1379-1380, fig. 172). Questo scranno non sembra lontano dal modello usato nella cappella della Comunità Stimmartini a Sezano (Verona, 1376 circa), sebbene sia molto più semplice⁸. Per queste ragioni sembrerebbe opportuna l'attribuzione all'ambito altichieresco scaligero, ma un'ipotesi di datazione non lontana dalla formazione lombarda del celebre pittore deve ancora essere studiata nel dettaglio. Si potrebbe partire dalla Madonna col Bambino del 1349 (Viboldone, abbazia dei santi Pietro e Paolo; fig. 76), da cui sembrano derivare sia il trono sia l'organizzazione della parte inferiore del mantello, che copre le gambe della voluminosa figura della Madonna.

Bibliografia: GARNIER 1884, pp. 306-308; PARIGI 1893, n. 2086, p. 85; SWARZENSKI 1933, p. 13; ZOCCA 1939, p. 178; TOESCA 1951, p. 864; PETTENATI 1973, pp. 71-80; PETTENATI 1986, p. 9; LE POGAM 1995, p. 101; FAIDUTTI 1996, p. 32; CASTELFRANCHI VEGAS 1999, p. 39; DE BENEDICTIS 2010, cat. 37, p. 108; LAGABRIELLE 2017c, p. 143, fig. 138.

⁷ PICCOLI 2010, tav. 18. La sproporzione tra la parte inferiore del corpo di Maria, espansa, il busto e le spalle è una caratteristica che si osserva nei corali.

⁸ PICCOLI 2010, fig. 58, p. 69. La nota «di maestro Altichiero qual depinse la sala del podesta» assicura la derivazione del disegno.

12. *San Luca (A) e san Giovanni Battista (B) (fig. 153)*

Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1974.481 (B), 1974.482 (A).

Anni Sessanta del Trecento.

Vetro incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro.

A: H 3.9 L 3.6; B: 3.7 L 3.3.

Robert Forrer (1866-1947) li vendette a Georg Swarzenski (1876-1957) prima del 1939, quando per la prima volta lo studioso li prestò al Museo: li aveva probabilmente acquistati da Richard Zschille (1847-1903). Donazione anonima al Museo (11 settembre 1974).

O / Λου//κᾶ/ς

O / I[ωάννης] // [Βαπτισ]τα

Probabilmente, i due vetri, opera di uno stesso artefice, decoravano in origine il medesimo manufatto. Analoghi sono la spessa cornice a semplice listello d'oro, il fondo blu scuro e i due tondi con le epigrafi che ai lati della figura centrale identificano ciascun santo, di tre quarti. Il campo blu del Battista e di conseguenza la sua figura sono tuttavia di dimensioni leggermente ridotte rispetto a quelle di Luca.

Luca è rappresentato a mezza figura come un uomo di mezza età rivolto verso la sinistra liturgica, avvolto in una casula verde e con colletto alto, indossata probabilmente sotto un secondo mantello rosso e aderente. Il santo ha proporzioni longilinee e una costituzione robusta, probabilmente stringe nella destra sollevata all'altezza del ventre il suo Vangelo e tiene la sinistra allo stesso livello, per raccogliere un lembo della veste: le ampie lacune della lamina d'oro in corrispondenza della figura non permettono di verificarlo. Il capo è precisamente tondo e il volto un po' allungato è affetto da un leggero prognatismo. I piccoli occhi sono vigili e i capelli lisci e ordinati, tirati a destra sull'alta fronte, nascondono l'orecchio congiungendosi alla barba corta ma fitta. I panneggi sono concepiti per lunghi fasci di linee rette e la probabile piega del braccio destro è descritta unicamente attraverso pochi brevi graffi quasi perpendicolari a quelli verticali del mantello che cade dalla spalla. La superficie vitrea è rovinata da una moltitudine di piccole bolle di forma allungata o ovoidale, la maggiore si è creata immediatamente al di sotto del tondo destro dell'epigrafe e raggiunge le sue dimensioni.

Giovanni Battista è raffigurato dalle cosce in su, rivolto verso la destra liturgica e assume una tipica posa di intercessione, piegando le braccia e antepoendo le mani aperte, realizzate con disegno grossolano, una vicina all'altra e all'altezza delle spalle, a indicare la figura divina che

molto probabilmente doveva trovarsi su un vetro contiguo. Le numerose lacune non interessano solamente la lamina d'oro ma anche lo strato pittorico dipinto sul retro del vetro. Il volto non è più leggibile. Il capo è leggermente chinato e i lunghi capelli tirati all'indietro, leggermente arruffati e scalati in una frangia che copre la fronte, non creano la chioma ispida più tipica del personaggio. La sua corporatura è gracile e longilinea, veste un lungo mantello dalle falcatore ampie, che cade dalla spalla destra e lascia scoperta la sinistra e la parte frontale del busto. Al fianco della linea verticale del pettorale sinistro, il capezzolo è disegnato come un vortice. Il mantello sembra cadere diritto, descritto in maniera sintetica attraverso pochi graffi. Lo spesso contorno del bordo ripiegato su sé stesso permette di seguirne chiaramente la disposizione, fasci di graffi più sottili ne descrivono i panneggi e le parti in ombra del ventre.

L'artefice dei due vetri sembra appartenere al filone più tradizionalista della pittura veneziana dell'ultimo terzo del Trecento, descritto poco più di un decennio addietro da Cristina Guarnieri¹. Resistendo alle novità stilistiche e iconografiche di Lorenzo e non ancora attratti dal recupero dell'arte giottesca giunto in laguna probabilmente da Padova e Bologna, i pittori che si raccolgono in questo gruppo sembrano più interessati a mantenere il legame con l'ultima fase di Paolo, all'epoca del polittico di San Severino Marche (1358, fig. 160). Il segno secco e tagliente, la minuziosa descrizione di barbe e capelli e la tipologia dei volti, affetti da un leggero prognatismo, inducono ad assegnare i due santi di Boston all'ambito del Maestro degli apostoli di Zagarbia, in particolare alla seconda fase del pittore individuata da Guarnieri. La figura di san Luca, in quieta contemplazione, sembra infatti vicina a quella del santo visto da Michelangelo Muraro in una collezione privata milanese e riapparso recentemente a un'asta Semenzato a Venezia (12 dicembre 1998, lotto 23), probabilmente parte della predella di un polittico a cui appartenevano anche il san Taddeo passato a un'asta londinese di Christie's il 27 novembre 1970 (lotto 66) e il san Giacomo di Ginevra (Musée d'Art et d'Histoire, inv. 1938.12/14; fig. 174)².

Bibliografia: BOSTON 1940, pp. 62-63, catt. 208-209, tav. V; SWARZENSKI, NETZER, ENGLAND 1986, pp. 138-139, cat. 51.

¹ GUARNIERI 2006, pp. 2-10.

² Rispettivamente, si veda GUARNIERI 2006, figg. 63 (cm 26,5 x 19), 64 (cm 21,5 x 17,75), 65 (cm 24,5 x 21), p. 84.

13. *Reliquiario di santa Margherita (figg. 55, 175, 176, 178)*

Pavia, Musei civici, Pinacoteca Malaspina, inv. a.m. 66.

Anni Sessanta del Trecento.

Legno dorato. Vetro incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro. Mastice per mantenere le placche in posizione.

Restauro eseguito nel 2000 nel Centro milanese di Paola Zanolini e Ida Ravenna¹. Con resine sintetiche in emulsione si è provveduto all'incollaggio del bordo inferiore della montatura lignea, che era fratturato e causava la precaria stabilità del vetro centrale. Il mastice che fissava i vetri decorativi, frammentario, è stato integrato. Si è inoltre intervenuti sulla doratura, consunta e con difetti di adesione tra la preparazione e il legno: la preparazione è stata consolidata e dove assente si sono eseguite stuccature con gesso di Bologna e colletta.

H 20, L 11,8.

Salvator mundi salva nos

Sancte Margherite

Forse proveniente dal legato del Marchese Malaspina di Sannazzaro (1754-1835).

Il reliquiario è ricavato dall'intaglio di un'unica tavoletta di legno dorato, in cui sono inseriti sei vetri dorati. Alla base rettangolare, leggermente più alta che larga, si sovrappone un tondo, sormontato da un pomello e recante il vetro dorato raffigurante il Volto Santo, della stessa forma. Nel rettangolo si iscrive un quadrato, disposto a losanga e con al centro la figura di santa Margherita a mezzo busto. La santa poggia sull'arco costituito dal cartiglio che la identifica, che riserva all'interno del campo principale l'area dedicata all'esibizione della reliquia, non più conservata. Ai lati della losanga sono incastonati quattro vetri occupati da foglie a tre punte con piccolo tondo centrale. Un anello moderno è fissato all'estremità della tavoletta attraverso due viti.

La carpenteria è accuratamente lavorata al fine di ottenere un effetto volumetrico senza compromettere la chiarezza della struttura. Le gerarchie delle forme che ne deriva, enfatizza il tondo e il quadrato con le figure sante. I tre vertici inferiori della losanga sono tagliati infatti dai lati della cornice esterna, che a queste altezze si trova sullo stesso piano di profondità. In corrispondenza del vertice superiore, invece, lo spigolo orizzontale è leggermente infossato, permettendo

¹ La relazione è firmata il 3 marzo e si conserva presso la Pinacoteca Malaspina.

la sovrapposizione dell'estremità del quadrato alla cornice e quindi il contatto diretto con il tondo. Leggermente ribassato è pure il dorso delle due volute ai lati del tondo, a forma di nove, nate dagli angoli della cornice e con un chiodo conficcato al termine del giro. La plasticità delle volute è ampliata smussando lo spigolo tra la superficie frontale e il loro spessore e un intaglio che simula il ripiegarsi del capo continua fino quasi a toccare il chiodo centrale. Il gioco dei riflessi doveva essere aumentato in origine da due piccoli inserti di vetro blu, fissati nei due spazi di risulta tra il tondo, le volute e il lato superiore della cornice. Il retro della tavoletta, spesso meno di un centimetro nel punto più sottile, ossia l'apertura della reliquia, è di un colore bruno e uniforme, nei frammenti superstiti dello strato superficiale. La chiusura della teca, costituita da una seconda tavoletta o da un sottile foglio ligneo, doveva in origine essere assicurata con un chiodo (la testa ferrea spunta ancora in corrispondenza dell'apertura).

Il Volto Santo è collocato al centro del tondo, circondato, su fondo blu chiaro, dall'anello con l'epigrafe dell'antifona *Salvator mundi, salva nos*, incisa in una maiuscola gotica stilizzata, forse da una mano non troppo esperta². Il sudario ha forma esagonale, si posa su un fiore a sei lobi tondi e lascia trasparire il colore del legno sottostante. Il nimbo è crucesignato e lo sguardo fisso dell'icona, senza pupille, ne accentua il carattere magico. La fronte spaziosa di Cristo, i capelli portati ai lati e la barba folta, liscia e a tre punte, descrivono una fisionomia caratteristica. Come in corrispondenza della barba, l'ombra delle occhiaie è talmente intensa che i graffi che la rendono hanno rimosso in modo pressoché totale la lamina dorata.

La figura della santa, in posizione frontale, si staglia su un fondo nero secondo la tradizione più diffusa della tecnica. Solleva la mano destra per indicare con l'indice l'icona cristologica mentre nella sinistra tiene la palma del martirio. La foglia e la mano destra si piegano in direzione dell'asse della rappresentazione, assecondando la disposizione a losanga. Margherita, capelli increspati tirati all'indietro e occhi oblungi, indossa il diadema del martirio e veste una tunica alla moda, con ampio scollo. Un soffice mantello le cade sulle spalle e si risolve portato in alto dalla posa delle braccia, studiata per occupare al meglio lo spazio a disposizione. L'elegante gesto con cui mostra la palma è infatti insolito, con l'avambraccio alzato e la mano ricurva verso il basso per afferrare con la punta delle dita il picciolo della foglia. Il mantello, come il nimbo, è bordato da un semplice motivo a cerchietti, la tunica da più ampie fasce riempite da un reticolo. Il fregio che corre lungo il girocollo, è interrotto da un trilobo, in basso e al centro, dove partono i graffi che sottolineano l'ombra centrale della veste fasciante.

² L'antifona «*Salvator mundi, salva nos: qui per Crucem et Sanguinem tuum redemisti nos, auxiliare nobis, te deprecamur, Deus noster*», è presente nell'Ufficio della Santa Croce e nel Proprio della Messa di rito romano (in questo secondo caso, limitatamente all'incipit). Per il suo uso in epoca medievale si veda WALTERS 1985, p. 213.

Da tempo si accoglie l'identificazione del reliquiario conservato a Pavia con «il Salvatore dipinto su vetro» menzionato per la prima volta nel *Catalogo degli oggetti esistenti nel Gabinetto delle Arti figurative riunite* del Museo Malaspina (1837). L'ipotesi, sebbene verosimile, non si può verificare né si può conoscere la vicenda che portò l'oggetto nella città lombarda. Come forse aveva notato Pettenati, il volto austero della santa ricorda quello di alcune opere di Guariento, come la Giustizia affrescata per la tomba del doge Dolfin nella chiesa domenicana dei santi Giovanni e Paolo, attorno al 1361, e la Madonna dell'umiltà del Getty Museum di Los Angeles³. L'affresco sembrerebbe fornire un valido modello anche per la corona della santa. Collocando il vetro nell'ambito guarientesco a questa altezza cronologica, troverebbero un utile confronto anche le foglie incise ai quattro angoli della tavoletta, molto simili a quelle scolpite da Andriolo de' Santi, direttore dei lavori per il monumento domenicano, nel portale di San Lorenzo a Vicenza⁴. Aniello Sgambati ha di recente sottolineato i proficui rapporti che lo scultore intratteneva con gli orefici veneziani⁵. Guariento ottiene il colorito morbido e uniforme della santa Caterina di collezione Alana con il ricorso a minute pennellate fittamente accostate l'una all'altra, che nel loro andamento assecondano la rotondità delle gote. Un simile *modus operandi* sembrerebbe osservabile nel vetro.

Con la cronologia proposta in questa sede e considerando la somiglianza con il Volto Santo di San Bartolomeo degli Armeni a Genova (fig. 177) e quello nel clipeo dell'icona sinaitica di Kiev (Bogdan and Varvara Khanenko Museum of Arts), non si deve escludere che il vetro costituisca una precoce testimonianza dell'arrivo in Occidente del Mandyllion⁶. Forse al termine della sua missione in Romania del 1362, Leonardo Montaldo, futuro doge e neoletto capitano generale dell'impero coloniale genovese in Oriente, ricevette probabilmente dall'imperatore Giovanni V Paleologo, come segno di riconoscenza e amicizia, l'immagine acheropita e diverse reliquie⁷. Il taglio allungato del viso, a goccia, le proporzioni dei tratti fisionomici, la bocca carnosa, l'ombra del mento e la barba a tre punte, sono tutti dettagli che si trovano nelle immagini menzionate.

Bibliografia: TOESCA 1951, p. 864, nota 77; PETTENATI 1973, pp. 75-76; VICINI 1981; BOLZANO 2000; PADOVA 2011; PORRECA 2011.

³ MURAT 2016, catt. 17-18, pp. 172-175. Confronti utili si trovano anche con il ciclo degli Eremitani (fig. 56), che Murat colloca tra la tomba Dolfin e il Paradiso di Palazzo Ducale, affrescato sotto il dogado di Marco Corner (1365-1368) (*ibidem*, cat. 19, pp. 176-179).

⁴ *Tempio* 1989.

⁵ SGAMBATI 2014.

⁶ GIUSTINIANI 1854, pp. 159-160.

⁷ PETTI BALBI 2007, p. 316.

14. *Arca di San Fedele. Vetri con Celestino V (A), Biagio (B), Ambrogio (C), Giovanni dolente (D), Stefano (E), Pancrazio (F) e Girolamo (H) (figg. 65, 85, 179-188)*

Como, San Fedele.

1365.

Marmo di Musso bianco con tracce di doratura sul prospetto frontale. Vetro incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro. Colore nero a tempera e lacca rossa. Lamina di stagno.

Al 30 agosto 1907 sono datate le notizie del restauro del sarcofago eseguito da Carlo Galfetti e nel luglio dello stesso anno la Ditta Franchini provvide al restauro del fregio di vetri dorati. Nel 1995, l'Istituto Centrale per il Restauro fece eseguire prelievi (Paola Fiorentino) e analisi (Pierluigi Bianchetti, Ulderico Santamaria, Paola Santopadre) su frammenti di lamina dorata del riquadro tra E ed F (campione 1) e sullo stucco dipinto del riquadro con F (campione 2) e di quello con san Pietro (vetro settecentesco, campione 3)¹. La lamina del campione 2 risultò essere di stagno, spessa 20 µm e coperta da uno strato di lacca rossa, e sul retro della lamina del campione 1 si trovarono alcuni granuli di pigmento blu (oltremare naturale). Sulla superficie dell'oro è risultata ben evidente la presenza di sostanze organiche, probabilmente di natura proteica, forse stese con funzione di adesivo.

A: H 8,5 L 5,5 B: H 5,5 L 16,5 D, E, H: H 5,5 L 5.

<i>Greg//orius</i>	<i>Innoce/ntius</i>
<i>Blas/ius</i>	<i>Pi/us</i>
<i>Ambr/osi</i>	<i>Anic/etus</i>
<i>Ste/phan[us]</i>	<i>Ioann/es VI</i>
<i>Pan/crati[us]</i>	<i>Six/tus</i>
<i>Iero/nimu[s]</i>	<i>Pet/rus</i>
<i>Li/nus</i>	<i>Calis/tus</i>
<i>Dama/sus</i>	<i>Libe/tius</i>
<i>Alexa/nder</i>	<i>Bonifa/cius IV</i>
<i>Fe/lix</i>	<i>Aevari/stus</i>
<i>Mar/cus</i>	<i>Bene/dictus</i>
<i>Phab/ianns</i>	<i>Cle/mens</i>
<i>Iero/nimu[s]</i>	?

¹ Roma, ICR.

<i>Blas/ius</i>	<i>Ste/phan[us]</i>
<i>Silve/ster</i>	<i>Urb/anus</i>
<i>So/ter</i>	<i>Stephanus p[a]p[a] VI</i>
<i>Ioan/nes</i>	<i>Ioann/es III</i>
<i>Ste/phan[us]</i>	<i>Petrus olim Celestinus p[a]p[a] V</i>

Anno domini MCCCLXV intrante mense iunii die quarto translatum fuit corpus beatissimi athlete martiris fidelis celebri//ter a medio chori huius ecclesie // presentis ad hanc marmoream archam in ipsaque reverenter reconditum presente reverendo patre domino stephano dei gratia episcopo cumano // ac etiam ibidem assistentibus / presentialiter toto clero / omnique populo devote / cumanis

In origine l'arca che contiene il corpo di san Fedele, martire romano a Samolaco (Sondrio) sotto l'imperatore Massimiano, si trovava dietro l'altare maggiore, retta da quattro colonne di cui rimangono solamente i capitelli, ancora sotto il sarcofago². Nel 1638, il vescovo Lazzaro Carafino, dopo aver provveduto all'abbassamento del presbiterio, fino ad allora notevolmente elevato, le assegnò la posizione attuale, sotto la mensa³. Al Settecento potrebbe risalire l'integrazione della cornice medievale sulla fronte del sarcofago, che doveva rappresentare in origine la principale decorazione dell'arca ed è costituita da figure di santi in vetro dorato e graffito⁴. La finestra nel prospetto frontale del monolito marmoreo che costituisce il sarcofago, fu aperta nel 1895, per rendere visibili i sacri resti, e forse nel Novecento si realizzò un paliotto in lamiera smaltata, non più in sede, destinato a coprire l'apertura⁵. All'intervento della Studio

² Nella sua visita pastorale tenuta tra 1589 e 1593, Feliciano Ninguarda annotava: «post altarem supereminet arca marmorea quatuor columnis fulta, ubi quiescit corpus S.cti Fidelis» (NINGUARDA 1892, p. 22). La mensa è un monolito di marmo bianco di Musso di 1,25 x 2,56 m, dello spessore di 13 cm e del peso di circa una tonnellata. L'attuale retroaltare in marmi colorati fu eretto nel 1766 su progetto di E. Tosi, lo testimoniano la data e la firma incise sui riccioloni, rispettivamente su quello destro e su quello sinistro (ROCCHI 1973, p. 134).

³ MONTI 1913, p. 354. Per Giuseppe Rocchi, il presbiterio potrebbe in origine essere stato notevolmente elevato a causa di una cripta sottostante o di tombe ipogee in corrispondenza dell'altare maggiore (ROCCHI 1973, pp. 135-137).

⁴ Si potrebbe supporre che, contestualmente all'integrazione settecentesca, i vetri medievali siano stati radunati in un'unica zona, in alto a sinistra.

⁵ Il paliotto era ancora presente negli anni Settanta: la fotografia che lo raffigura è pubblicata in ROCCHI 1973, p. 360. Una serie di listelli dorati doveva dividere la superficie in tre riquadri, al centro di ognuno

Franchini si devono attribuire le tre *silhouettes* di santi e i motivi vegetali riempiti a tratteggio, in corrispondenza dell'angolo inferiore destro della finestra del sarcofago.

Le proporzioni del monolito rispettano quelle della mensa dell'altare⁶. I due blocchi sono separati da una lastra dello stesso materiale, sui bordi della quale corre il verbale della traslazione trecentesca, lievemente rilevato e in maiuscola gotica (fig. 85). Il testo si conclude, alla destra liturgica, con quattro righe nella parte superiore del prospetto laterale del sarcofago. I capitelli dovevano appartenere a due coppie di colonne binate, lo dimostra il pulvino in comune. Il loro cesto misura circa 22 cm, pertanto, secondo Giuseppe Rocchi, le colonne dovevano essere alte in proporzione circa due metri⁷. La decorazione della coppia alla destra liturgica è costituita da due robuste volute per ogni lato, agli angoli superiori del prospetto e protese verso l'esterno del corpo fino a saldarsi con quelle delle facce adiacenti. Questi elementi poggiano su una linguetta di rinforzo e al termine del giro si innestano alla base di una foglia che sporge al centro di ogni prospetto, al di sopra della quale nasce un trifoglio. Nei capitelli alla sinistra liturgica, più eleganti, gli elementi principali sono sostituiti da foglie a tre punte che replicano la medesima struttura. Alla base delle foglie angolari, dal taglio affilato e in rilievo, si trova lo stesso germoglio che nasce al centro di ogni prospetto, sopra le foglie che sporgono dalla sagoma del capitello.

Ogni lastrina di vetro che costituiva il fregio comprendeva forse la figura di un santo a mezzo busto in posizione centrale e due riquadri laterali, ciascuno con due foglie che si sviluppavano longitudinalmente, dividendo il campo in tre aree, una interna e due esterne. Lo si deduce da sedici triplette di restauro e dalle due medievali ancora conservate, A e B⁸. Le figure di santi e l'ornato vegetale sono iscritti in una griglia di listelli dorati che in origine erano doppi, ma con la consunzione dei bordi lo rimangono solo più in parte. Le figure di santi sono ulteriormente iscritte in polilobi disegnati con gli stessi listelli dorati, parzialmente nascosti dietro la griglia. Il fondo dei polilobi, che emerge solo in piccoli spicchi, doveva essere dipinto di rosso, il loro campo interno di nero, secondo la tradizione più diffusa della tecnica. I riquadri con motivi vegetali, simmetrici rispetto alla figura centrale, dovevano alternare l'abbinamento campo esterno nero e campo interno rosso con quello inverso. Analogamente a diverse altre tombe trecentesche in Italia settentrionale, la figura principale intorno a cui probabilmente ruotava il programma doveva essere una *imago pietatis*, al centro del lato superiore del fregio, che non si conserva

dei quali sembrerebbe campeggiasse un vaso. Da quello del riquadro centrale, più lungo che alto, spuntavano due foglie di felce che si protendevano ai lati.

⁶ Le dimensioni sono 52 x 190 x 48 cm.

⁷ ROCCHI 1973, p. 137.

⁸ Carlo Bertelli avanzava l'ipotesi della derivazione della serie di papi dai ritratti del museo formato da Paolo Giovio a Borgovivo (BERTELLI 1985).

più⁹. Lo suggerisce la presenza di Giovanni in atteggiamento di dolente: la figura di Maria doveva apparire dall'altro lato, alla destra liturgica. Intorno a questo gruppo, si collocava forse la teoria di santi. È difficile immaginare quante e quali fossero le figure prescelte. Al gruppo centrale, potrebbe essere seguita da ogni lato una serie di cinque triplete, per un totale di trentatré riquadri, come nell'allestimento attuale¹⁰. Ciascuno dei lati verticali, proprio come adesso, presentava probabilmente tre santi, due con epigrafi esterne al polilobo, come in A, e una, al centro, con iscrizione interna e interrotta dal capo delle figure, come nei santi dei lati orizzontali. Pertanto, i santi potrebbero essere stati in origine dieci nel lato superiore, undici in quello inferiore e sei nei lati verticali, per un totale di ventisette figure. La serie potrebbe avere compreso, oltre agli apostoli la cui presenza è menzionata da Tatti, i padri della chiesa, i tre martiri sopravvissuti più uno di cui si conserva solamente la mano destra (con in pugno il fusto della palma e sostituita all'angolo inferiore sinistro del riquadro con sant'Ambrogio), e infine altri martiri, tra cui Celestino e molto probabilmente san Fedele, titolare della chiesa.

La primitiva costruzione della chiesa era dedicata a Sant'Eufemia. Il cambio di dedicazione fu voluto probabilmente nel 964 dal vescovo Valdone, contestualmente alla traslazione delle reliquie del santo e al loro interrimento al centro del coro¹¹. La dignità cattedrale fu dunque trasferita a una nuova chiesa, quella di Santa Maria, citata a partire dal 1006, e l'ex Santa Eufemia divenne un santuario martiriale. Non è da escludere pertanto che anche i rimanenti cinque santi fossero dei martiri della cristianità, probabilmente venerati in particolar modo in città o nella regione. Il culto di Pancrazio non era certo una novità a Como. Una delle prime attestazioni del complesso di Santa Eufemia, menziona infatti un altare dedicato al martire frigio. Si tratta del testamento del vescovo Valperto, che presso questo altare volle essere sepolto¹². Anche la presenza di Celestino V (1209 o 1210-1296), un santo moderno tra apostoli, padri della Chiesa, e martiri paleocristiani sembrerebbe richiedere una spiegazione locale. La fondazione del priorato celestino di Santa Maria Annunciata risale al 1331, quando Erasmo Campacci, canonico della

⁹ Si vedano ad esempio la tomba di Cangrande della Scala e Mastino II a Verona, il sarcofago di Bernabò e altri due di committenza ignota al Castello Sforzesco (VERGANI 2012, catt. 297-298, pp. 277-295,).

¹⁰ Nel caso di un gruppo centrale composto da cinque riquadri anziché tre (ossia tre figure e due riquadri a foglie tra di esse), la serie poteva terminare con un vetro da due riquadri anziché con una tripletta, con figure di santi ai quattro angoli.

¹¹ BOLLINI 2017.

¹² TATTI, *De gli annali sacri*, II, p. 790; MONTI 1913, pp. 4-9. Matteo Bollini conferma che un altare dedicato al santo è citato nelle visite pastorali fino a quella di Archinti (1597-1619) ed era situato a man dritta entrando in coro (ASDCo, *Curia, Visite Pastorali*, cart. 27, f. 34). L'altare cambiò poco più tardi dedicazione, passando alle Ss. Piaghe di Gesù (ivi. f. 151; BOLLINI 2017, p. 101, nota 11).

collegiata di San Fedele, donò ai monaci alcuni beni a Maccio, Cermenate, Palanzo e Cernobbio (tutti in provincia di Como), con la condizione che si stabilissero in città entro due anni¹³. I legami tra un membro del potente capitolo e il monastero sono dunque attestati. La comunità dovette conoscere una fortuna notevole nel secondo Trecento, quando ben due dei suoi monaci divennero vicari generali del vescovo di Como. Il primo, il frate provinciale dell'Ordine Onorio Oldradi (vicario dal 1372 al 1380), ambì persino a conferire il canonicato a un suo protetto senza aver prima ricevuto l'approvazione del capitolo¹⁴. La vicenda è nota grazie all'appello presentato a Urbano VI nel 1369 da un canonico di San Fedele, *Iohannes de Crestina*, in rappresentanza del prevosto e del capitolo. Per queste ragioni è probabile che la presenza di Celestino in uno dei vetri sia dovuta ai consolidati rapporti con i Celestini di Santa Maria Annunciata¹⁵.

Celestino, la mitra e i guanti papali appesi alle sue spalle, rispettivamente a sinistra e destra, è raffigurato tonsurato, con busto frontale e volto in torsione verso la destra liturgica. Benedice con la destra e con la sinistra stringe al petto un libro. Il manto purpureo, che gli fu consegnato durante la vestizione aquilana dell'agosto 1294, dopo aver fasciato l'avanbraccio destro è tirato verso l'interno e lascia scoperta la parte terminale del saio monacale, con cappuccio tirato all'indietro¹⁶. Biagio, vescovo di Sebaste, in Armenia, indossa casula e mitra. Con il busto in posizione frontale e il capo rivolto leggermente verso la destra liturgica, benedice con la destra e con la sinistra impugna il pastorale, in posizione rigidamente verticale e con terminazione germogliata. Ambrogio è raffigurato anziano, con barba curata e a punta. Rivolto a sinistra, con busto di tre quarti e volto di profilo, indossa la mitra e tiene in mano il flagello¹⁷. Giovanni ha dimensioni inferiori rispetto alle altre figure. Come Ambrogio ha busto di tre quarti e volto di profilo, e un'ampia tunica rossa ne copre la corporatura massiccia. A braccia conserte e capo chino in atteggiamento di grande sconforto, porta la mano destra alla guancia, mentre la sinistra è nascosta dietro l'altra manica. Il volto pieno e le occhiaie segnate, ha i capelli ordinati e raccolti in ciocche ondulate che partono dalle tempie e superata la nuca si infilano nel mantello. Il panneggio è scolpito, con tipiche occhiellature tonde che raggiungono nelle anse più profonde una rimozione pressoché totale della lamina d'oro, rivelando il colore rosso acceso del fondo. Le pie-

¹³ BUSTAFFA 2006, p. 98.

¹⁴ DUVIA 2017, p. 87, nota 33.

¹⁵ Appena dieci anni prima dell'erezione dell'arca, Francesco Petrarca aveva d'altra parte riscattato la figura del papa contadino, forse in aperta polemica con il severo giudizio dantesco sulla sua rinuncia al soglio pontificio (13 dicembre 1394): l'inesperienza delle cose umane avrebbe recato danno tanto a lui quanto alla Chiesa (PETRARCA 1955, p. 478).

¹⁶ HERDE 2000, p. 465.

¹⁷ GALLO 2007.

ghe assumono talvolta un carattere manierato, non essendo giustificate dal corpo sottostante, come in corrispondenza del gomito destro. Il vetro E è stato unito al piccolo frammento triangolare di una placca che doveva in origine rappresentare un motivo vegetale. Nell'angolo in alto a sinistra non si nota infatti alcuna traccia del polilobo che inquadra le figure. Stefano è raffigurato giovane e con tre delle pietre ovoidali del suo martirio sul capo tonsurato. Con busto frontale e capo in rotazione verso destra, teneva probabilmente con entrambe le mani l'Evangelario, simbolo del diaconato: si vede solamente metà della sinistra, dal momento che il terzo più in basso del riquadro è tagliato da una lacuna del vetro. Pancrazio, di cui si è perduta quasi per intero la metà inferiore, si presenta con busto in posizione frontale, capo rivolto leggermente verso destra e tunica rossa. La capigliatura è alla moda, con frangia puntata a lasciar libera la fronte e a lato ciocche pettinate che nascondono le orecchie e giungono fino alla nuca. Nel pugno sinistro tiene il ramoscello di palma, che termina poco sopra la spalla. La sinistra, con palmo rivolto verso lo spettatore, è portata verso il volto fino all'altezza della spalla, in atteggiamento compassionevole (indizio forse di una collocazione in prossimità dell'*imago pietatis*). Girolamo è raffigurato, infine, come un monaco di mezza età, tonsurato e con lungo mantello con cappuccio che copre le spalle¹⁸. Con il busto appena rivolto verso la destra liturgica, la spalla destra sollevata e il capo chino su di essa, sta legando i lacci del codice con il testo che ha redatto, la Vulgata. Con volto di profilo e barba corta e tonda, la sua figura è parzialmente compromessa da tre lacune della lamina metallica, sulla guancia visibile, sul bicipite destro e sul petto.

Sopravvivono solamente otto riquadri con decorazione vegetale, due nel lato verticale sinistro e sei nel lato orizzontale, ma quello che divide santo Stefano da san Pancrazio presenta una lacuna importante che risparmia, solo in parte, la foglia superiore. In ogni tripletta il motivo del riquadro di destra doveva essere identico a quello di sinistra e le due foglie che lo costituivano nascevano da una forcilla comune. Nel riquadro sopra Celestino le due foglie si aprono in due lembi distesi orizzontalmente, per poi girarsi e correre verso l'alto mostrando il dorso. Terminano in alto con due riccioli che si ripiegano verso il centro della composizione, tagliato da due rigidi germogli eretti. Due pigne concludono i ramoscelli che nascono in corrispondenza della torsione delle foglie. Nei riquadri dei lati orizzontali, i motivi vegetali hanno a disposizione una lunghezza maggiore per svilupparsi. Nell'unica tripletta orizzontale che si conserva, prima della classica torsione e del ripiegamento verso l'asse centrale, le foglie si aprono con due coppie di lembi a tre punte e nella parte interna nascono due coppie di spine affusolate. Nel riquadro alla sinistra di D, le spine sono sostituite da altrettanti lembi a tre punte, nelle altre tre composizioni

¹⁸ Sull'importanza di Gerolamo, presente nella serie dei vetri insieme ad Ambrogio e Agostino, nella visione petrarchesca si veda MORESCHINI 2006.

le spine escono sul lato esterno, i lembi tripartiti si girano all'interno e la composizione si conclude aprendosi. Due bacche a conclusione di ramoscelli nascono in prossimità della torsione.

Lo scambio di modelli con la Milano viscontea è probabilmente testimoniato dalle eloquenti analogie tipologiche e sintattiche tra i capitelli alla sinistra liturgica e uno dei capitelli del basamento dell'arca di Bernabò (Castello Sforzesco, inv. 773; fig. 188)¹⁹. Le fisionomie dei santi dei vetri, i polilobi che inquadrano le figure e la tipologia dell'ornato vegetale trovano diversi confronti nell'ambito della pittura lombarda del terzo quarto del secolo. L'uso di modelli vicini a quelli di Giovanni da Milano è in particolare testimoniato dal confronto tra sant'Ambrogio e sant'Ignazio di Antiochia della Crocifissione di Amsterdam (Rijksmuseum, inv. SK-A-4000)²⁰. Un probabile contatto con i miniatori del Messale Nardini (Milano, Biblioteca del capitolo metropolitano, II-D-002-032) è d'altra parte suggerito dallo stile dell'ornato vegetale (figg. 65, 66). Il manoscritto è stato datato da Gregori e Avril ai primi anni del sesto decennio e Andrea Casero ha di recente proposto di ritenerlo un prezioso dono dei monaci umiliati per l'arcivescovo Giovanni Visconti²¹.

Bibliografia: BERTELLI 1985; ARTIOLI *et al.* 2006, p. 91, nota 21; BOLLINI 2017.

¹⁹ VERGANI 2012.

²⁰ SCHMIDT 2008.

²¹ CASERO 2016, p. 276.

15. *Trittico con Incoronazione della Vergine, Annunciazione, Natività, Crocifissione, Storie di Maria* (figg. 69-72, 189-191)

Londra, National Gallery of Art, inv. NG701.

1367.

Legno di pioppo, pittura a tempera, gesso (solfato di calcio e carbonato di calcio). Vetro incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro.

Base L 4 Pannello centrale L 1,5.

H 48 L 25 H 48 L 13,5.

A[n]no D[omi]ni MCCCCLXVII

[Ju]stus pinxit in Mediol

Lucas

Mate//us

Daniel

[D]avit[e]

I[esus] N[azareus] r[ex] I[udaeorum]

Proveniente dalla collezione del conte Joseph von Rechberg o forse da quella del litografo Stunz di Monaco di Baviera; acquistato nel 1816 dal principe Ludwig von Oettingen-Wallerstein (segnalazione del 1827); in vendita al Kensington Palace di Londra nel 1848 e nella collezione del principe Alberto, marito della regina Vittoria, a partire almeno dal 1854; donazione alla National gallery nel 1863, secondo le ultime volontà del Principe.

Pesante pulitura notata nel 1887 da Crowe e Cavalcaselle¹.

Il trittico, firmato e datato, è costituito da una tavola centrale cuspidata e due sportelli dipinti anche sul retro, che chiudendosi si sovrappongono precisamente alla sagoma retrostante. Il pannello centrale poggia su un largo basamento, che reca incisa a punzone la data 1367. La firma è invece collocata sul retro e tagliata dalla rifilatura del legno. Tutte le scene sono su fondo oro. La tavola principale ospita una Incoronazione di Maria, che ha luogo su un ampio trono architettonico sopraelevato alla presenza di angeli e santi. Sugli sportelli sono dipinte la Natività e la Crocifissione, rispettivamente a sinistra e a destra, con Angelo annunciante e Annunciata inseriti

¹ CAVALACASELLE, CROWE 1887, p. 178.

nel registro superiore. Sul retro si svolgono le principali scene delle Storie di Maria, su tre registri, dall'alto verso il basso e da sinistra a destra. Le due coppie più in basso sono divise da una semplice punzonatura, mentre nei pennacchi dei due archi acuti che sul fronte proteggono le due scene cristologiche, sono inseriti quattro vetri dorati con Malachia, Matteo, Daniele e Davide².

La carpenteria attuale non è originale e le due colonnine che fungono da cerniera tra il pannello centrale e quelli laterali sono un'aggiunta ottocentesca. Le analisi condotte nel 1959 da N. Brommelle e J. Plesters hanno mostrato che nella cornice del pannello centrale, lo strato più vicino al legno è un pigmento nero oleoso simile a quello dei pilastrini delle cerniere. Queste dorature non devono essere originali, altrimenti si sarebbe trovato uno strato di gesso al di sotto dell'olio. Le fibre e gli anelli di accrescimento del legno del pannello centrale e della base fanno pensare che poterono essere ricavati da un unico pezzo di pioppo³. Per confrontare le lamine d'oro del pannello centrale e della base si eseguì una radiografia che però non diede i risultati sperati, dal momento che la superficie di entrambi, sul retro, è coperta da uno strato di vermiglione (medium coloso), un pigmento molto opaco ai raggi X che non permise la corretta lettura dei dati. L'analisi ha però mostrato sulle parti dipinte e sulla base uno strato di tela gessata, che piuttosto rigido, sembrava inizialmente un piallaccio. La base è fissata con tasselli lignei e alcune tracce sulla sua superficie superiore lasciano supporre dovevano essercene altri (la tecnica non risale al momento dell'attuale cornice, sembra più antica). Sul retro, il gesso (senza carbonato) è ingiallito, il vermiglione si è leggermente annerito.

Maria e Cristo, sono seduti su un ampio trono di pietra grigia, eretto in fondo a una corte con pavimento. La parete frontale è bucata da una campata poco profonda, con arco acuto sul prospetto, volta a crociera e il muro di fondo aperto da una bifora sormontata da un quadrilobo inscritto in un oculo. L'arco si iscrive in un timpano troncato all'estremità e con gattoni fogliacei, compreso tra due esili pinnacoli laterali e sormontato da un'edicola che termina replicandone la forma e la decorazione vegetale. Ciascuna delle pareti laterali del trono, realisticamente scorciate, è bucata da un arco trilobato e da un oculo, ha cuspide gattonata, si eleva fino quasi all'altezza dell'edicola centrale ed è compresa tra due sottili pinnacoli, quelli anteriori tagliati dal perimetro della scena. L'elegante struttura gotica si posa su un alto basamento e su un gradino con prospetto tondo. Cristo, con nimbo crucesignato, sta posando con la destra una corona dorata quasi identica alla sua sul capo della Madre, fasciato da una bendella e da un velo trasparente. Maria incrocia le braccia all'altezza del ventre e indossa un mantello dello stesso bianco

² Secondo Andrea Casero, Malachia sarebbe completamente rifatto (CASERO 2017, p.164, nota 5).

³ Secondo DAVIES 1988, pp. 41-42, la tavola centrale aveva dimensioni analoghe alla base e fu probabilmente rifilata quando vennero rifatte le cornici: è l'iscrizione del retro a suggerirlo (CASERO 2017, p. 164, nota 6).

ceruleo della veste sottostante, chiuso grazie a una striscia di ricamo dorato, che corre orizzontale in corrispondenza dello scollo. Il tessuto, morbidamente chiaroscurato, è costellato di applicazioni dorate che rappresentano schematicamente il Sole raggiante, con corpo vermiglio, e la Luna, con aura blu. Cristo, il volto arrotondato di profilo e il pizzetto bipartito, guarda la Madre e tiene nella sinistra, con la punta delle dita, un esile scettro con terminazione gemmata, adagiato sulla spalla sinistra. Indossa doppia tunica rosacea e mantello blu, che copre le gambe in posa simmetrica rispetto a quelle di Maria.

In primo piano, in proporzioni ridotte e disposti a semicerchio davanti al basamento, si collocano sei figure di santi a figura intera, le bionde e aristocratiche figure femminili a sinistra, gli uomini a destra, tutti rivolti verso la coppia divina e con volto di profilo. San Pietro, in tunica blu e mantello aranciato, porge a Maria le chiavi del Paradiso. Giovanni Battista incrocia le braccia sul petto e indossa sopra il vello una cappa del rosa della tunica di Cristo. Alla sua sinistra si trova Paolo, che impugna la spada nella destra e regge un libro con la sinistra. Veste tunica verde e lungo mantello lilla. Di fronte a Pietro, santa Caterina, in tunica e mantello rosa del modello di quello di Maria, porta la sinistra al petto e con la destra pizzica delicatamente il lembo destro del mantello alzandolo. Ai suoi piedi è posata la ruota dentata del supplizio. Alla sua destra si colloca una santa regina, che giunge le mani sul petto e indossa la sua stessa corona gemmata (Elena? Elisabetta d'Ungheria?)⁴. L'ultima santa del gruppo è Margherita di Antiochia, con la croce argentea tenuta nella sinistra, con cui poté lacerare il ventre del drago che l'aveva inghiottita, che ora giace ai suoi piedi, con coda annodata e alzata a serpentello. Con cerchietto gemmato, Margherita veste abiti identici a quelli di Caterina.

Sopra i santi di questo gruppo, ai lati del trono e fino a poco sotto l'imposta dei timpani, sono disposti con ordine rituale le figure paradisiache che assistono alla scena, rappresentate di tre quarti, talvolta con volto di profilo. Sopra le sante, sono due monaci in abito nero, con ogni probabilità dei benedettini, mentre Ambrogio, con la frusta in mano, e un altro vescovo sono in piedi sopra Giovanni e Paolo. Sopra i monaci si trovano Francesco e Domenico mentre sopra i vescovi sono due diaconi, probabilmente Stefano e Lorenzo⁵. Sopra i due mendicanti, due patriarchi con cappello a punta, sopra i diaconi due personaggi similmente brizzolati e barbuti, forse apostoli⁶. Sopra di loro due coppie di angeli, i due più vicini al trono con le mani giunte e l'ala verso il trono naturalisticamente dipinta di bruno, gli altri nell'atto di suonare un piccolo liuto. In alto, per ogni lato, un cherubino in blu e un serafino in rosso, a mani giunte.

⁴ La prima ipotesi è di SPIAZZI 1989, p. 86 (ripresa da GORDON 2011, p. 262); la seconda è di CASERO 2017, p. 172.

⁵ Della pietra del martirio rimane solo la sagoma.

⁶ Per l'iconografia degli ebrei in Occidente, si veda ora TONZAR 2014.

L'Annunciazione ha luogo su un terreno marrone scuro, la linea di orizzonte è bassa. Gabriele, chioma lunga e tirata all'indietro, è rappresentato di profilo mentre si inginocchia, benedice con la destra e tiene nella sinistra poggiata sulla coscia il lungo gambo del giglio della purezza, con tre fiori bianchi all'estremità. L'ala destra, come l'altra in posizione di riposo, è tagliata dalla scena. Maria è colta nel momento dello studio, a lato di un leggio posto su un armadietto visto da destra e seduta su una panca a esso ortogonale, posta sotto una loggia architettonica. Ritratta in posizione frontale, indossa la tunica di Caterina e Margherita e un mantello blu fissato sulle spalle. Una piccola colomba in cattivo stato conservativo è dipinta sulla sinistra, poco sopra il leggio. L'edicola presenta un arco d'ingresso a tutto sesto, una volta a crociera e due finestrelle in fila al di sotto della copertura piana. La base allungata dell'armadietto, con sportelli aperti a mostrare due libretti, giunge fino al bordo inferiore della scena.

La Natività è ambientata in un paesaggio montuoso e le figure sono posizionate su quattro piani di profondità, concepiti uno sopra l'altro sulla superficie del pannello. Maria è ritratta di profilo, seduta a mezza altezza e con la schiena addossata al margine della tavola. Sta consegnando il Bambino, avvolto nelle bende dai bordi dorati alla donna che si inchina sulla destra, che tende le braccia. Sopra una tunica rosa, come quella della giovane, Maria indossa un lungo *maphorion* blu aperto sul davanti. In basso, in primo piano, una compagna attende il Bambino, dal volto paffuto, i corti capelli castani e il corpo allungato circondato da raggi dorati. Ritratta frontalmente in tunica lilla aderente, ha il compito di lavarlo, ha già preparato la tinozza davanti a sé e ha steso il panno rosa sulla coscia destra. Al suo fianco, nell'angolo in basso a destra, Giuseppe è seduto per terra con le gambe incrociate e poggia la guancia sulla mano destra, interamente avvolto nel panno aranciato. Dietro il gruppo di Maria, si erge la povera capanna lignea con tetto di paglia. Dietro alla mangiatoia di vimini, si affacciano il bue e l'asinello e davanti al tetto tre angeli a mezzo busto salutano il Bambino con le mani giunte. In lontananza, dietro le rocce, ha luogo l'annuncio al pastore, che guarda in direzione di un angelo biondo che gli sta indicando l'evento con la destra.

La Crocifissione ha luogo in una scena dall'orizzonte molto basso e Cristo ha gli occhi chiusi e il capo chino sulla spalla destra. Il corpo ossuto è ancora in posizione eretta e nasconde il legno, visto da destra e dal basso, i piedi sono inchiodati insieme sul suppedaneo. La vita è stretta, i capelli biondi. Le ferite sanguinano e uno dei quattro angeli in volo, tutti simili ai tre della Natività, sembra avvicinarsi al fiotto che schizza dal costato. Il perizoma trasparente è increspato da pieghe sottili. Impreziosito da un fregio dorato centrale, stringe in vita un lembo che ricade mollemente sul fianco sinistro. Maria è in piedi a lato della croce, ritratta in posizione quasi frontale, rivolto verso il basso e verso sinistra. Lascia cadere il braccio destro ed è vestita come nella Natività. Un'amica la regge da dietro, di una seconda donna, si intuisce a sinistra il nimbo

e il mantello sul capo, ma la figura è tagliata dalla cornice. Ai piedi della croce, Maddalena è ritratta di spalle mentre inginocchiata abbraccia il legno. Giovanni è alla sua destra, raffigurato di spalle mentre alza le braccia incrociando le mani sotto il mento. Per vedere Cristo alza lo sguardo e tira indietro il capo, il volto è realisticamente scorciato.

Nei pennacchi degli archi che chiudono le due scene delle ante laterali, entro una cornice a listello e rivolti verso le sacre rappresentazioni, sono ritratti due profeti e probabilmente due evangelisti, identificati da iscrizioni e nimbi: il primo a sinistra potrebbe essere Luca, ma l'interpretazione dell'epigrafe è incerta. Seguono Matteo, Daniele e Davide. Piuttosto rovinati (di Matteo si è quasi completamente perduto il volto), dovevano in origine essere ritratti di tre quarti su fondo blu, ma il pigmento si vede solo più nell'area che circonda l'epigrafe del re d'Israele. In corrispondenza dei graffi doveva essere steso un pigmento nero, che rimane visibile in corrispondenza del capo di Matteo e Davide, della lira di quest'ultimo e di tutta la figura di Daniele. Nel primo cartiglio le lettere sono state erase mentre il fondo è rimasto dorato: appare dunque il nero del pigmento sul retro. Negli altri tre è il fondo delle iscrizioni dorate ad apparire nero⁷. Luca è leggermente rivolto a destra, con occhi piccoli, volto giovanile, barba e capelli corti tirati all'indietro, mentre tiene con la destra (e forse, poco più in alto, anche l'altra mano) l'asta terminante con lo stendardo che reca il suo nome. La sua figura è tagliata dalla curva interna del pennacchio e sembra indossare un mantello portato sulla spalla sinistra. La lamina è rimasta per gran parte intatta. Matteo doveva essere di tre quarti con volto di profilo, colto nell'atto di avvicinarsi all'arco, come per sporgersi da un parapetto. Tiene nella sinistra il suo Vangelo, ha barba e capelli folti e riccioluti. L'epigrafe, a differenza delle altre, corre lungo il bordo superiore dell'area. Le lacune del metallo sono diffuse su tutta la superficie della figura. Daniele e Davide sembrano piuttosto volgere lo sguardo in direzione dell'Annunciata del registro superiore. Il primo volge il palmo della destra verso lo spettatore e nella sinistra alzata tiene un capo del rotolo che svolgendosi si gira indietro e ne rivela l'identità. Il profeta è concepito come un giovane imberbe, con capelli ricci e corti e mantello portato sulla spalla sinistra. La parte inferiore della figura è perduta e la caduta della lamina compromette la lettura di porzioni del collo e del petto. Davide, incoronato, ha barba folta e capelli tirati all'indietro. Sta suonando la lira e il suo cartiglio ondeggia nell'angolo sinistro dell'area. Una lacuna della lamina interessa gran parte dello strumento e della figura, risparmiando la spalla sinistra.

Sul retro degli sportelli laterali sono disposte dall'alto verso il basso le storie di Maria, dipinte rispetto a un punto di vista centrale. Come sul fronte, le due coppie inferiori sono divise da una

⁷ Forse anche per questo Andrea CASERO ha recentemente ammesso di ritenere Malachia chiaramente rifatto (Casero 2017, p. 164, nota 5)

semplice punzonatura e collocate al di sotto di archi acuti che si uniscono ai lati verticali della cornice e sovrappongono la punta a quelli superiori. Nei pennacchi dovevano essere collocati altri quattro vetri dorati raffiguranti verosimilmente Marco, Giovanni e altri due profeti che seppero predire l'Incarnazione. Rimane solamente il nero del fondo, steso direttamente sulle tavole. Nella cacciata di Gioacchino dal tempio, come nelle altre scene dell'anta, l'Incontro alla Porta Aurea e in basso la Presentazione al tempio gli edifici che rappresentano il tempio e la più meridionale delle due porte orientali della Città Vecchia di Gerusalemme occupano tutto lo spazio in altezza e sono addossati al lato interno della cornice, che li taglia. Le coperture sono principalmente piane e gli alzati si articolano sempre in due corpi contigui, uno principale e uno minore, nel caso dei due templi forse il prospetto di una navata laterale. Anna e Gioacchino vestono sempre allo stesso modo, mantelli e tuniche blu per Lei e rosa per Lui, sempre con barba e capelli lunghi brizzolati. Gli abiti bordati da fili dorati come quelli di molte altre figure del trittico.

Gioacchino è ritratto di tre quarti, con volto girato all'indietro, mentre con l'agnello in braccio viene spinto dal sacerdote ad allontanarsi. Quest'ultimo ha busto e volto di profilo e veste liturgica grigio perlaceo. Come nelle altre scene è rappresentato come un vegliardo dalla lunga barba grigia e dal cappello bianco e a punta. Un terzo ebreo inginocchiato in preghiera sulla destra, è ritratto di spalle e volge il capo di profilo per guardare la cacciata. Dietro di loro è la loggia che dovrebbe costituire l'aula principale del tempio.

Gioacchino dorme con le gambe incrociate e le braccia conserte posando il capo sulla spalla destra. È assistito da un cane, a sinistra, con la lingua di fuori, ed è completamente avvolto nel manto, ai piedi di un'altura terrosa che sale verso destra, con tre pecore che si riposano in cima. Un pastore è in parte tagliato dal bordo della scena ed è collocato sul piano di fondo. Tiene nella destra un bastone ricurvo e guardando verso l'alto alza la sinistra forse per la sorpresa o per proteggersi dall'abbaglio: con in mano un ramoscello, dall'alto appare infatti un angelo biondo che scende verso il basso circondato da raggi luminosi rossi che si riverberano sul bruno della roccia con riflessi aranciati.

Di fronte alla porta cittadina, poco oltre il ponticello sopra il fossato pieno d'acqua, l'abbraccio occupa il centro della scena. Un giovane pastore imberbe, con capelli castani irsuti, segue Gioacchino. Tiene nella destra un cesto di vimini e nella sinistra un bastone che poggia sulla spalla ma la nobiltà della posa è tradita dal piede destro elegantemente ruotato verso lo spettatore, anziché di profilo. In secondo piano, sotto l'arco di ingresso, due giovani donne bionde conversano.

La Natività di Maria ha luogo dentro una scatola spaziale che comprende due ambienti domestici. Una parete sulla sinistra, che giunge fino al limite della scena mostrando la sezione verticale, divide un primo locale dalla stanza da letto. Un'ancella con lunga veste lilla sta oltrepas-

sando l'ingresso e reca una scodella forse pieno di latte caldo per la neonata o la puerpera. Nella camera, Anna è seduta a letto, su un doppio basamento ligneo e con coperta verde scuro a bande dorate. Con un panno bianco sulle spalle, sta lavando le mani in una bacinella, mentre una ancella, con asciugamano sulla spalla sinistra e capo chino, le sta davanti versando l'acqua da una brocca. Dietro di lei, una seconda donna vestita di giallo tiene sulla punta delle dita un vassoio con un pollo. In basso, in primo piano, si prepara il bagno della Bambina. Una giovane in verde smeraldo, seduta a terra, scioglie le bende che avvolgono Maria, che la guarda in volto. A destra, una sua compagna è seduta sul pavimento e allunga le braccia per prendere la neonata.

Nella Presentazione, Anna e Gioacchino assistono la Figlia salire la scalinata del tempio. Anna è in primo piano e quasi nasconde il marito. Ritratta di profilo, poggia il piede destro sul primo gradino e con entrambe le mani sui fianchi della Figlia la esorta a procedere verso l'entrata. Come i genitori, la Bambina guarda il sacerdote che la attende all'entrata. Due donne bionde discutono della scena, apparse a mezzo busto dall'apertura del matroneo posto in alto, al centro della scena.

Lo Sposalizio ha luogo su una piazza pavimentata in mezzo a una folla di uomini che tengono in mano il bastone rotto dei pretendenti delusi. Il sacerdote, al centro della scena e leggermente rivolto verso Giuseppe, celebra il rito avvicinando le braccia dei promessi. Giuseppe, di profilo alla sua sinistra, infila con la destra l'anello al dito di Maria e tiene nella sinistra un ramoscello d'ulivo con la colomba dello Spirito Santo che vi si posa in cima. Maria è di profilo, abbassa lo sguardo e porta la sinistra al petto. Indossa una lunga veste blu atillata che in origine doveva essere verde, con maniche abbottonate, orli e polsini d'oro⁸. Una ghirlanda con smalti blu ne cinge la chioma dorata. Alle sue spalle un giovane biondo spezza contrariato un bastone con il ginocchio destro.

Il trittico gode di una lunga serie di studi, che hanno cercato di far luce sulla sua committenza, sui viaggi intrapresi dal pittore a questa altezza cronologica, sulla fortuna dei suoi modelli e più in generale sulla pittura lombarda di ambito giustesco. In particolare, grazie alla data sicura, l'opera è stata spesso menzionata al fine di retrodatare gli affreschi di Giusto a Viboldone fino al 1349, anno della lunetta del Maestro eponimo⁹. Per giustificare il passaggio dai forti legami con il mondo toscano a quelli con la pittura lombarda è infatti sembrato necessario quasi un ventennio ma il rapporto con i cicli degli Umiliati rimane dibattuto¹⁰. Una parte della critica tende a ridurre il divario, ricordando ad esempio che per la carpenteria il dipinto di Londra è

⁸ GORDON 2011, p. XVII.

⁹ Più in alto, nota 61 p. 41.

¹⁰ CASTELFRANCHI VEGAS 1959, pp. 18-19; CASTELFRANCHI VEGAS 1966, pp. 2, 4; CASTELFRANCHI VEGAS 1999, pp. 264-265.

molto vicino a un gruppo di opere fiorentine modellate sull'esempio dei trittici di Bernardo Daddi conservati al Museo del Bigallo e al Courtald Institute, con gli sportelli uniti tramite colonnette e lati esterni con scene o immagini di santi¹¹. L'architettura che Giusto sembra prediligere nel trittico è però quella più aggiornata a livello internazionale, che solo a Milano avrebbe potuto conoscere. Le Incoronazioni di Vertemate (Como), Lentate (Monza e Brianza) e Mocchirolo (località nel comune di Lentate) sono utili confronti e la lezione del pittore nella capitale viscontea non sembra esaurirsi con la sua partenza per Padova, dove sostituisce Guariento, morto nel 1370, nel ruolo di pittore di corte dei Carraresi¹²: sembra sia fondamentale già per il pittore della Crocifissione sulla parete occidentale della terza campata di Viboldone e dei tondi sottostanti (anni Settanta) e per quello del Trionfo di san Tommaso nella cappella Visconti in Sant'Eustorgio¹³.

Bibliografia: OETTINGEN-WALLERSTEIN 1848, pp. 10-11, cat. 15; WAAGEN 1854, cat. 13, pp. 8-10; MANCHESTER 1857, cat. 38, p. 15; WAAGEN 1857, pp. 221-222; CAVALCASELLE, CROWE 1887, p. 178; VENTURI 1903, p. 82; SEMPER 1906, pp. 393ss; VENTURI 1907, pp. 921-922; CAVALCASELLE, CROWE 1908, p. 240; TESTI 1909, p. 263 nota 6; CAROTTI 1913, pp. 1092-1094, 1096-1097; VAN MARLE 1924, pp. 162-166; SCHIFF 1925, pp. 110, 120; MOSCHETTI 1929, p. 308; MOSCHETTI 1930, p. 379; FIRENZE 1937, catt. 155, 156, 159; BETTINI 1944, pp. 16-17, 56-57, Tavv. 81, 85; DAVIES 1946, p. VIII; COLETTI 1947, pp. LX, LXXV nota 165; DAVIES 1951, pp. 196-197; LONGHI 1957a, pp. 7-8; LONGHI 1957b, p. 40 nota 1; LONGHI 1958, p. XXV; OFFNER, STEINWEG, BOSKOVITS 1958, p. 20f; RUSSOLI 1958, p. 15; CASTELFRANCHI VEGAS 1959, pp. 18, 31 nota 4; BETTINI 1960, pp. 14-17; ARSLAN 1963, pp. 235-236; MALTALON 1963, pp. 376, 387; LONGHI 1965, pp. 12-13; MARABOTTINI 1965, pp. 28, 32; RASMO 1965; CASTELFRANCHI VEGAS 1966, pp. 2, 4-7; LONGHI 1968, pp. 7-20: 10, 13, 20 nota 12; LONGHI 1973, pp. 85-86; DELANEY 1973, cat. 6, pp. 346-350, figg. 49-50, 52-54; PETTENATI 1973, pp. 71-73; GREGORI 1974, pp. 10-15; DELANEY 1976, p. 29; ECHOLS 1976, tav. 19, p. 308; ZERI 1976, no. 38, pp. 63-65, tavv. 32-33; RASMO 1986, p. 103; FLORES D'ARCAIS 1986, p. 583; DAVIES 1988, pp. 41-43; FLORES D'ARCAIS 1988, pp. 51-52; SPIAZZI 1989, pp. 85-86, 91; SPIAZZI 1992, p. 123; BOSKOVITS 1994, p. 30; FLORES

¹¹ ROSSI 2012, p. 311. Sul trittico del Museo del Bigallo (Firenze), si veda ora LEVIN 2018. Per una fondamentale lezione giottismo, quando era a Milano, Giusto poteva recarsi alla cappella palatina di Azzone, oggi San Gottardo, che doveva ospitare nel presbiterio un ciclo di Storie di Maria (ROSSI 2015, p. 189). De Marchi ha recentemente avanzato l'attribuzione di questo ciclo a Stefano (DE MARCHI 2017, p. 47, nota 2).

¹² Per gli affreschi di Vertemate, databili agli anni Cinquanta, si veda CERUTTI 2012; per quelli di Lentate, conclusi tra il 1369 e il 1375, ZARU, 2016; per quelli di Mocchirolo, *post* 1378, ZARU 2013, p. 278.

¹³ ROSSI 2012, p. 313.

D'ARCAIS 1996, p. 10; VOLPE 1999, p. 14; SPIAZZI 2000, pp. 190-191, 200 nota 25; DE MARCHI 2002, pp. 21-22; FRANCO 2002, pp. 180-182; SPIAZZI 2007, p. 373; TRAVI 2008, pp. 73, 84; GORDON 2011, pp. 266-269; ROSSI 2012, pp. 310-314; CASERO 2017, pp. 163-173.

16. *Icona con Madonna della tenerezza, scene della vita di Cristo e santi (figg. 51, 192-208)*

Atene, Museo Benaki, inv. 2972.

Intorno al 1370.

Legno dorato. Tempera su tavola, con preparazione a doppio strato di gesso (gesso grosso - gesso sottile). Ultramarino misto a biacca per il *maphorion*, cinabro per il velo sottostante e la fascia che stringe il chitone, azzurrite per il fondo dei rilievi, terra verde traslucida mista a biacca per gli incarnati e il chitone, terra verde per i rilievi. Vetro sodico incolore con lamine d'oro applicate sul retro, tempera su vetro. Stucco dipinto (il fondo delle scene), dorato (le aureole) e verniciato. Pittura su lamina d'oro (cinabro). Lamina di argento incisa su fondo bruno.

H 42 L 30 L 1.

Αγ[ι]ο[ς] // M

Αγ[ι]ο[ς] // Mat/heos

Antónis Benákis (1873-1954) lo acquistò il 5 marzo 1934 dal collezionista Theodore Zoumboulakis.

Interventi recenti, eseguiti sopra la vernice nella parte centrale dell'icona. Tra il 1988 e il 1990, si eseguì il restauro sotto la direzione di Kalypso Milanou.

La Madonna della tenerezza, a mezza figura e leggermente rivolta verso la sinistra liturgica, è raffigurata sotto un arco a tutto sesto che poggia su esili colonne a cordone ritorto. Ai lati di queste sono quattro colonnette di forma simile, due interne, a esse adiacenti, e due esterne. Dovevano simulare i sostegni verticali ma si conservano solamente la metà superiore di quella interna sinistra e due brevi tratti delle due esterne. Il giro della spirale disegnata dalle colonnette era alternativamente orario e antiorario, in modo da creare una certa simmetria rispetto all'asse centrale della tavola, che in alcuni punti mostra gli attacchi dei tarli. È probabile che il cordone ritorto fosse applicato anche ai bordi orizzontali della tavola e alla griglia che divide l'icona dai riquadri che la circondano e questi ultimi l'uno dall'altro. Lo si deduce dal segmento ancora in sede che separa due caselle sulla destra. All'interno della fila di riquadri erano inseriti i rilievi con le scene della vita di Cristo e gli apostoli a mezza figura su lamina d'oro: se ne conservano rispettivamente sei su dieci e tre su dieci. A partire dalla prima in alto a sinistra e procedendo in senso orario, si conservano le seguenti scene: Annunciazione, Natività, Trasfigurazione, Crocifissione, Ingresso a Gerusalemme, Battesimo. I tre apostoli presentano ampie lacune che ne

compromettono la corretta leggibilità e in epoca più recente sono stati affiancati da una serie incisa su lamina d'argento, anch'essa conservata solo in parte e in cattivo stato (due dei quattro riquadri ancora in sede non sono più leggibili). Nei pennacchi dell'arco a superficie liscia, corpo tornito e bordi solcati, sono inseriti due vetri dorati con gli evangelisti Marco e Matteo, a mezzo busto ed entro tondi.

La Madonna è raffigurata nell'atto di baciare sulla guancia tonda il Figlio che tiene in braccio, e che è seduto sulla sua mano destra e le carezza il mento con la mano destra. Il corpo minuto e il capo chino verso il Bambino, fissa il vuoto davanti a sé, ha occhi castano chiari con pupilla al centro e con la sinistra stringe il Figlio in vita. Sotto il *maphorion* a manica doppia e fregio d'oro con motivi pseudo-cufici, indossa una cuffia rossa, che è contornata da un sottile filo di seta bianca e le nasconde l'orecchio, e una tunica ramata, con bordo nero e analoga fascia decorativa lungo il girocollo. Il mantello è ondulato sul capo, dove si crea una serie di pieghe sinuose e irregolari che rivelano il soppanno verdastro e terminano la loro corsa sulla spalla, in prossimità della stella dorata, che come quella sul capo è il consueto riferimento alla triplice verginità della Madonna¹. Sembra che il *maphorion* si raccolga sulla spalla, tra il collo e l'articolazione del braccio, in modo da non far cadere troppo in basso, dove non sarebbe pienamente apprezzabile, il virtuoso e improvviso arricciarsi della manica esterna, da cui pendono frange. Madre e Figlio hanno occhi leggermente cerchiati e labbra rosa. Cristo ha folti ricci fulvi che gli cadono sulla spalla sinistra, volto di tre quarti sovrapposto a quello della Madre e una corporatura longilinea. Alza il braccio destro per sfiorare il mento di Maria mentre distende in posizione verticale il sinistro, tenendo il rotolo della Legge nella mano. Il bianco chitone presenta un ampio scollo a V e poche pieghe taglienti, è decorato con finte punzonature blu a tre pallini e motivi floreali stilizzati, blu e d'oro, e le maniche lasciano scoperti gli avanbracci. Due bretelle marrone scuro partono dalla fascia rossa che stringe in vita il Bambino e pendono dietro le spalle. Si vede solo la parte posteriore di quella alla sinistra liturgica, con soppanno dello stesso verde di quello del *maphorion*. È analogo anche il bordo fregiato, visibile dopo che, poco sotto il rotolo tenuto nella sinistra, la fascia di tessuto si gira mostrando la superficie esterna, per poi voltarsi nuovamente e terminare poco sopra il limite inferiore dell'icona. I larghi fianchi del Bambino e le gambe sono fasciati da un panno arancione, forse il tessuto con cui viene avvolto il Neonato, di significato teologico ed eucaristico². È aderente e rivela le principali forme delle gambe, lasciando scoperti solo i piedi: la pianta del destro è rivolta verso l'osservatore dettaglio che come si desume da

¹ Vedi nota relativa a questo simbolo, nella scheda 3.

² D'AMICO, PAJIC 2015, p. 11, nota 5, fanno notare la distinzione tra questo panno e l'*himation*, per iconografie simili. Si veda anche CORRIE 1996, p. 52.

Salmi 41.10 e Giovanni 13.18, allude al tradimento³. Tra le cosce sembrano cadere i due estremi del panno, che in basso, dietro la mano destra di Maria, si libera in un morbido svolazzo.

Marco e Matteo sono rappresentati in posizione rigidamente frontale, su fondo blu chiaro e tra due dischi rossi con lettere e bordi dorati, recanti le epigrafi identificative. I tondi che li ospitano sono disposti al centro dei vetri triangolari mentre due foglie a tre punte e capolino centrale ne occupano gli angoli, quelle in basso su fondo verde scuro a sinistra e rosso a destra, quelle in alto a colori invertiti. Questi finti medaglioni sono bordati dallo stesso listello dorato che circonda i vetri. I due evangelisti, dal capo ovoidale, i capelli mossi ma ordinati, con frangetta e barbe corte, tengono i Vangeli aperti e con rigatura blu nella sinistra, benedicono con la destra vicina al petto. Le fratture del vetro di sinistra sono molteplici, una taglia l'angolo inferiore e una seconda, composita, si origina in corrispondenza dell'epigrafe alla sinistra liturgica non permettendone la lettura. Le due fratture del vetro di destra sono perpendicolari e quella orizzontale taglia la mano destra dell'evangelista. Marco e Matteo sembrano indossare una casula all'antica di colore rosso, che nasconde le corporature minute ed è descritta da poche linee spezzate. Sotto la veste dall'ampio scollo, Matteo sembra portare una tunica blu, definita sul petto da graffi concentrici.

La sequenza delle scene della vita di Cristo potrebbe rispettare l'ordine originale, proponendo una lettura dall'alto verso il basso e da sinistra a destra, sia per i due lati orizzontali della cornice che per la parte mediana della tavola: secondo questa logica, al Battesimo seguirebbe la Trasfigurazione sull'altro lato dell'icona, all'Ingresso in Gerusalemme la Crocifissione.

Gabriele, di profilo, con gamba sinistra sollevata e avanzata, benedice con la destra portata in avanti. L'ala destra corre lungo il margine della scena, della destra si vede l'estremità verso l'articolazione ossea, alla destra del capo nimbato. Nella mano sinistra tiene la lunga asta a terminazione gigliata, che con la punta inferiore, in posizione obliqua, giunge quasi a toccare Maria, in posizione frontale, busto leggermente ruotato verso la destra liturgica e volto di tre quarti. Il braccio sinistro è nascosto sotto il *maphorion* e con la mano regge il cantaro che si accingeva a riempire al pozzo. Il mantello copre anche il braccio destro e la mano aperta accoglie positivamente l'annuncio. La colomba dello Spirito Santo, partita da una nube tonda al centro in alto, in picchiata verso il basso lungo il raggio divino, giunge quasi a toccare il nimbo. In secondo piano è probabilmente collocato un basso muretto, dietro a cui si vede, alle spalle di Maria, un edificio con tetto a spioventi e loggiato che corre lungo il prospetto laterale mostrato.

La puerpera è seduta sul giaciglio al centro del paesaggio montano, rivolta verso la destra liturgica, le gambe distese. Il Figlio, nimbato e ancora disteso sulla mangiatoia a forma di sarco-

³ VOLPERA 2017, p. 103.

fago, è fasciato dalle bende. Il bue e l'asino si affacciano da dietro la mangiatoia e la Madre volge lo sguardo in direzione delle tre figure barbute che le stanno davanti: i cappelli conici permettono di identificarle con i tre Magi. Il primo sembra in procinto di inginocchiarsi e nasconde i corpi dei suoi compagni, che spuntano sopra di lui, disposti lungo il margine della roccia. Sopra di loro, due angeli nimbati presentano la scena: uno è rappresentato a figura intera, senza ali, si rivolge verso il Neonato e nasconde il compagno alato che tende le braccia in direzione della cima della montagna. Alla destra della vetta, una stella che annuncia l'avvento del Messia getta un raggio verso di Lui. Alla destra dell'astro, un angelo plana verso il basso, lungo il margine della roccia, per toccare il capo di un pastore barbuto che impugna un bastone, indossa un cappello conico all'asiatica ed è rivolto verso il Bambino. In primo piano, in basso a sinistra Giuseppe sembra seduto su uno sgabello e si china verso destra, dove ha luogo il primo bagno del Bambino ad opera di due donne: quella a sinistra della tinozza è in piedi, quella di destra è seduta su uno sgabello e lava la piccola figura.

Le acque del Giordano coprono fino al ventre la figura di Cristo, rivolto di tre quarti verso il Battista che alla destra liturgica si sporge dalle rocce per compiere il rito. Cristo solleva leggermente le braccia, come per mantenersi in equilibrio e resistere alla corrente, e sopra il suo nimbo la colomba scende verso di Lui, giungendo dalla nube tonda che emerge dal margine superiore del riquadro, in posizione centrale. Il piede sinistro è leggermente sollevato, in un movimento appena accennato. Il Battista, di profilo, è in posizione precaria, avanza la gamba destra, retrocede l'altra e battezza con la destra. L'angelo sulla sponda destra del fiume, di tre quarti e dal panneggio scavato, poggia i piedi più in basso rispetto al Precursore e con entrambe le mani porge il panno a Cristo.

La Trasfigurazione non segue la nuova iconografia paleologa delle *Supplicationes variae*⁴. Cristo è in posizione frontale, al centro della mandorla raggiata e con nimbo crucesignato. Benedice con la destra portata in alto e avanza leggermente il piede sinistro, Mosè ed Elia sono rappresentati di tre quarti ai suoi lati, leggermente chinati e in cima a due rialzi del terreno roccioso del Monte Tabor. Sotto di loro, in primo piano e di profilo, tre figure di apostoli si svegliano dal sonno: quello di sinistra, in ginocchio, guarda Cristo e distende la mano destra verso di lui, il secondo sembra stia per alzarsi ma rivolge ancora le spalle alla mandorla, il terzo è rivolto verso destra, seduto per terra.

In uno spazio angusto, Cristo è rappresentato mentre entra a Gerusalemme sulla mula tra due coppie di figure santi, i discepoli a sinistra e i cittadini a destra, leggermente più in profondità. Cavalca la bestia alla bizantina, è ritratto in posizione frontale, ha nimbo crucesignato e sembra

⁴ NEFF 1999, p. 86.

rivolgersi indietro ai discepoli, che discutono tra loro, rappresentati di tre quarti, al di sotto di un paesaggio roccioso. Sopra al capo della mula, che sembra incedere sicura e realisticamente imbrigliata, il giovane salito sull'albero per staccarne una foglia sembra avere quasi raggiunto la chioma e volge lo sguardo verso il gruppo principale. Il suo volto sembra ritratto frontalmente e il suo peso fa pendere secondo natura l'esile fusto. Il suo compagno è ritratto in primo piano, mentre stende il panno sotto alla zampa dell'animale, dietro a cui si intravede il basso orizzonte della scena. Sulla sinistra liturgica, sotto la prima torre della città, i due gerosolimitani discutono: quello in primo piano ha il busto leggermente rivolto verso l'ospite divino e il volto di profilo, mentre quello in posizione arretrata guarda il compagno.

In ultimo, la Crocifissione ha probabilmente luogo davanti alle mura della città, alte mezzo riquadro e non più chiaramente distinguibili. Oltre le mura il blu del cielo. La croce è piantata su un terreno roccioso, la figura di Cristo è esile e snervata, nello sfinimento il bacino è trascinato in basso ma la posizione eretta sembra essere mantenuta. Il capo si stacca dalla croce e si protrae in avanti, le braccia rimangono parallele al legno e il perizoma sembra annodato centralmente. I dolenti sono ritratti di profilo. Maria, avvolta in un *maphorion* descritto con poche incisioni, si protende verso il Figlio con le mani giunte e alzate. Giovanni allarga le braccia protese in avanti ed è interamente avvolto in un mantello fasciante.

Alternati alle scene della cornice, le figure degli apostoli vennero parzialmente sostituite da riquadri con le stesse figure ritagliate e incise su lamine d'argento, probabilmente a causa del loro deterioramento. Gli apostoli della serie originaria erano ritratti su fondo rosso sotto un arco che non sembra trilobato. A destra e a sinistra, i due tondi con le epigrafi identificative sono su fondo nero, cornice e lettere in lamina metallica, in linea con l'impostazione della serie più recente. I due riquadri in basso conservano gran parte della porzione superiore seppure in critico stato conservativo: ospitano due giovani imberbi con capelli corti, con busto frontale e viso di tre quarti, rivolti verso il rilievo centrale non più conservato, che rappresentava forse una Dormitio Virginis. Dell'apostolo in alto rimane solamente un lacerto, che tuttavia permette di leggere la prima lettera del suo nome, una M: l'anziano con barba lunga e calvizie avanzata, leggermente rivolto verso il centro dell'icona, potrebbe dunque essere Matteo oppure Mattia. Si conservano quattro apostoli della serie più recente. I due in basso a destra sono difficilmente leggibili ma la critica condizione conservativa non impedisce di riconoscere due personaggi a mezza figura sotto archi trilobati, su fondo rosso scuro, leggermente rivolti verso la Madonna (quello più in alto è un giovane con barba e capelli corti). Gli altri due riquadri hanno completamente perduto il metallo.

Maria Vassilaki sottolineava la vicinanza dei dettagli del volto di Maria, la pelle tirata, gli occhi a mandorla, la dolce curva delle sopracciglia e il naso delicato, a quelli della Madonna di

New York di Paolo Veneziano (Frick Collection, inv. 30.1.124)⁵. Il dipinto è datato al 1358 e il suo polittico originario esponeva all'estrema sinistra una figura sottile e allungata di santa Caterina che ricorda la Madonna di Atene, oltre che per l'eleganza flessuosa delle vesti, condivisa dalle figure della tavola americana, anche per l'incarnato pallido (San Severino Marche, Pinacoteca Comunale)⁶. Come notava Michele Bacci, l'icona si distingue dall'altare del Museo regionale di Messina, attribuito a un pittore greco operante a Venezia, per l'assenza di reminiscenze senesi: questi caratteri formali e iconografici centro italiani non si trovava nell'icona del Benaki, che rappresenta al meglio la difficoltà, che lo studioso osservava nell'ambito degli studi storico-artistici, nel riconoscere il valore degli scambi interculturali e la tendenza a isolare stili nazionali⁷. A fronte dell'attribuzione ad artista greco proposta da Vassilaki, convinta da alcuni confronti iconografici, la tendenza dell'icona Benaki a imitare i motivi decorativi solitamente applicati alle superfici dorate è infatti tipicamente veneziana. Tipiche dell'ultima produzione della bottega di Paolo sembrerebbero le mani caratterizzate dalle dita estremamente affusolate, come quelle della martire Prisca della collezione Moretti di Firenze (fig. 209)⁸. D'altra parte, l'ultimo Paolo già sopperiva alla povertà delle specchiature dei nimbi con la ricchezza delle soluzioni ornamentali delle vesti e dei drappi d'onore⁹. Come l'artefice dell'icona ateniese (si vedano le bretelle e il panno che fascia le gambe del neonato), riservava ormai la crisografia alle scene e alle superfici di piccole dimensioni.

Confronti più stringenti sembrano tuttavia richiamare la pittura del più giovane Lorenzo Veneziano. Per la spontaneità dei gesti e la vivacità della posa del Bambino, il suo tipo fisionomico, guancia paffuta, stempiatura e folti ricci sul retro del capo, l'icona si lega alle opere del pittore, tra la Madonna dell'umiltà di Verona (Sant'Anastasia), del 1359 circa, e la Madonna della rosa del Louvre (1372)¹⁰. Gli evangelisti sembrano confermare l'appartenenza dell'icona all'ambito laurenziano. I suoi caratteristici volti individualizzati, con occhi vigili e sopracciglia inarcate, si trovano in diverse opere del Maestro: dall'altare di San Diego (Fine Arts Gallery, inv. 44.4, fig. 167), che Guarnieri data ai primi anni Sessanta, al polittico Proti (Vicenza, Duo-

⁵ VASSILAKI 2000; PEDROCCO 2003, cat. 30, pp. 204-205.

⁶ PEDROCCO 2003, cat. 29, pp. 202-203.

⁷ BACCI 2013, pp. 205, 219-220.

⁸ PEDROCCO 2003, cat. 31, pp. 206-207.

⁹ Basti pensare alle palmette e ai fiori di loto dell'Incoronazione Frick, eseguiti in punta di pennello con oro a mordente. Cristina Guarnieri osservava di recente il passaggio nella pittura del Maestro, da uno schema reticolare diradato con motivi disposti in modo regolare e distanziato, a una disposizione più fitta, per tornare infine a una griglia più allargata (GUARNIERI 2015, p. 48).

¹⁰ GUARNIERI 2006, catt. 11, 42, pp. 183-185, 212-213.

mo, fig. 50), datato al 1366, dal polittico della *Traditio clavium* (Venezia, Museo Correr, inv. 1; Berlino, Gemäldegalerie, catt. 1140, 1650, III.80; fig. 168), datato al 1370, al successivo trittico della collezione Thyssen-Bornemisza (inv. 1979.1.1-3; fig. 210). Il volto è scavato, gli zigomi pronunciati, e la struttura facciale è caratterizzata da un certo progenismo (mandibola sporgente), intuibile sotto le folte barbe sempre unite alla capigliatura dalle spesse basette. In questo tipo fisionomico la distanza tra le tempie è sempre nettamente superiore al raggio dell'arco mandibolare e il volto assume di conseguenza una caratteristica forma triangolare. Gli apostoli ateniesi ricordano, il san Paolo del polittico Lion (1357-1359, fig. 212) e la «bellezza dei visi giovanili» dei santi Felice, Giorgio e Fortunato del polittico Proti, del 1366 (figg. 211)¹¹. Infine, Giovanni, ai piedi della croce nel rilievo ateniese, si interroga sull'evento drammatico che ha di fronte con il gesto espressivo delle mani aperte, portate in avanti, come nella Crocifissione di Lorenzo in collezione privata milanese, che Cristina Guarnieri tenderebbe a datare intorno al 1370¹².

Se gli artefici dell'icona appartengono all'ambito laurenziano, l'idea dell'arricciarsi improvviso dei bordi del *maphorion*, sul capo e sul braccio, è probabilmente ripresa dalle statue di Nino Pisano per la tomba di Marco Corner nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, che Sandro Sponza riteneva successiva al 1368¹³. I due santi indossano probabilmente una casula all'antica come quella di san Marco e Giacomo maggiore rispettivamente nel cosiddetto polittico della Seta (Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, fig. 52; Venezia, Gallerie dell'Accademia), datato al 1371, e nel polittico dell'Annunciazione, dello stesso anno (Venezia Gallerie dell'Accademia, inv. 219)¹⁴. L'icona sembrerebbe pertanto databile a questi anni, che corrispondono alla fase tarda del percorso noto del pittore. A conferma di questa cronologia, il chitone di Cristo può ricordare il prezioso abbinamento blu, oro e bianco della Resurrezione di Lorenzo (Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco)¹⁵.

Bibliografia: XYNGOPULOS 1936, pp. 1-4, tavv. 1-4; BECKWITH 1966, p. 285, fig. 14; DELÈBORRIAS 1980, p. 37, fig. 28; BALTOYIANNI 1986, p. 49; VASSILAKI 1991, p. 1213; BALTOYIANNI 1991-1992, pp. 224-226; ATENE 1994, cat. 43; BALTOYIANNI 1994, cat. 20, tavv. 39-40; FOTOPOULOS, DELÈBORRIAS 1997,

¹¹ GUARNIERI 2006, catt. 9, 20, pp. 180-181, 190-192.

¹² GUARNIERI 2006, p. 39, cat. 46, pp. 215-216.

¹³ GUARNIERI 2006, p. 65; per il monumento, da cui sono desunte anche le foglie con capolino centrale, tipiche del repertorio di Andriolo de' Santi e più rigide di quelle del reliquiario di Pavia (cat. 13), si veda SPONZA 1996, pp. 344-345.

¹⁴ GUARNIERI 2006, catt. 38-40, pp. 207-211.

¹⁵ GUARNIERI 2006, cat. 39, pp. 208-210.

figg. 442-443; MILANOU 1997; VASSILAKI 2000; ATENE 2002; GORDON 2002; KOUZELI 2002; MILANOU 2002; VASSILAKI 2002; VASSILAKI 2004; BACCI 2014, p. 219; WOODFIN 2017, pp. 77-78, figg. 8-9.

Appendice

A. Trascrizione da THEOPHILUS, *The various arts*, a cura di C. R. Dodwell, London 1961.

XIII. De vitreis cyphis, quos graeci auro et argento decorant

Graeci vero faciunt ex eisdem saphireis lapidibus pretiosos cyphos ad potandum, decorantes eos auro hoc modo.

Accipientes auri petulam, de qua superius diximus, formant ex ea effigies hominum aut avium sive bestiarum vel foliorum, et ponunt eas cum aqua super cyphum in quocumque loco voluerint ; et haec petula debet aliquantulum spissior esse. Deinde accipiunt vitrum clarissimum velut crystallum, quod ipsi componunt, quoque mox ut senserit calorem ignis solvitur, et terunt diligenter super lapidem porfiriticum cum aqua, ponentes cum pincello tenuissime super petulam per omnia, et cum siccatum fuerit, mittunt in furnum, in quo fenestrae vitrum pictum coquitur, de quo postea dicemus, supponentes ignem et ligna faginea in fumo omino siccata. Cumque viderint flammam cyphum tamdiu pertransire, donec modicum ruborem trahat, statim eicientes ligna obstruunt furnum, donec per se frigescat ; et aurum numquam separabitur.

XIII. Item de eodem

Faciunt et alio modo.

Accipientes aurum in molendino molitum, cuius usus est in libris, temperant aqua, et argentum similiter, facientes inde circulos et in eis imagines sive bestias aut aves opere variatio, et liniunt haec vitro lucidissimo, de quo supra diximus. Deinde accipientes vitrum album et rubicundum ac viride, quorum usus est in electris, terunt super lapidem porfiriticum unumquodque per se diligenter cum aqua, et inde pingunt flosculos et nodos aliaque minuta, quae voluerint, opere vario inter circulos et nodos et limbum circa oram, et hoc mediocriter spissum, coquentes in furno ordine quo supra. Faciunt quoque cyphos ex purpura sive levi saphiro, et fialas mediocriter extento collo circumdantes filis ex albo vitro factis, ex eodem ansas imponentes. Ex aliis etiam coloribus variant diversa opera pro libitu suo.

B. Trascrizione da C. CENNINI, *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, a cura di V. Ricotta, Milano 2019.

Cap. CLXXXI

Un'altra maniera è di lavorare in vetro vaga, gentile e perlegrina quanto più dir si può, la quale è un membro di gran divozione per adornamento d'orlique sante. [2] E vuole avere in sé fermo e pronto disegno, la quale maniera si lavora per questo modo cioè: tolli un pezzo di vetro bianco che non verdeggi, ben netto, senza vesciche e llavalo con lisciva e con carboni fregandovi su. [3] E rilava con acqua ben chiara e per sé medesimo e lascia asciugare; ma, prima che 'l lavi, taglialo di quella quadra che vuoi. [4] Poi abbi la chiara dell'uovo fresco, con una scopa ben netta dirompila sì come fai quella ch'è da mettere d'oro che ssia ben dritta; e llasciala stizzare per una notte. [5] Poi abbi un pennello di varo e di questa chiara col detto pennello bagna il detto vetro dal suo riverscio. [6] E quando è ben bagnato ugualmente toglì un pezzo dell'oro che ssia ben fermo oro cioè appannato. [7] Mettilo in sulla paletta di carta e gentilmente el metti sopra e detto vetro dove hai bagnato. [8] E con poca di bambagia ben netta va calcando gentilmente che lla chiara non passi di sopra all'oro. [9] E per questo modo metti tutto 'l vetro, lascialo seccare senza sole per spazio d'alcun dì.

[10] Quando è ben secco abbi una tavoletta ben piana, inforata o di tela negra o di zendado; e abbi un tuo studietto dove alcuna persona non ti dia impiccio nessuno e cche abbi solo una finestra impannata, alla quale finestra metterai il tuo desco sì come da scrivere in forma che lla finestra ti batta sopra il capo, staendo tu vòlto col viso alla detta finestra, e 'l tuo vetro disteso in sulla detta tela negra.

[11] Abbi un'agugella legata inn una asticiuola, sì come fusse un [82v] pennelletto e cche si è ben sottile di punta, e col nome di Dio incomincia leggermente a disegnare con questa agugella quella figura che vuoi fare; [12] e ffa che 'l primo disegno si dimostri poco perché mai non si può tòrrer giù; e pertanto fa leggermente tanto che fermi il tuo disegno. [13] Poi va lavorando sì come penneggiassi, perché 'l detto lavoro non si può fare se non di punta e vuoi vedere se 'l ti conviene avere legger mano e cche non sia affaticata che lla forte ombra non possi fare si è andare colla punta della detta agugella perfino al vetro e più oltre no. [14] La mezzana ombra si è a non ne in tutto passare l'oro che è così sottile e non si vuole lavorare per fretta anche con gran diletto e piacere; e dotti questo consiglio che 'l dì che vuoi lavorare in la detta opera tieni il dì dinanzi la mano a collo o vuoi in seno per averla bene scarica dal sangue e dalla fatica.

Cap. CLXXXII

Avendo il tuo disegno fornito e vuoi grattare via certi campi che comunemente si vogliono mettere d'azzurro oltremarino ad olio toglì uno stile di piombo e fregando il detto oro che tti leva pulitamente via; e va nettamente di dietro ai contorni della figura. [2] Quando così hai fatto tolli di più colori macinati ad olio sì ccome azzurro oltremarino, negro, verderame e laca e sse vuoi alcun vestire o riverscio che riprenda il verde, metti verde. [3] Se vuoi in laca, metti in laca; se vuoi in negro, metti in negro; ma soprattutto il negro avanza, che tti scolpisce le figure meglio che nessuno altro colore. [4] Le tue figurette *** e con cosa piana sbattilo e priemene nel gesso che 'l lavoro vegna ben piano; perq uesto modo lavora il tuo lavorio.

Bibliografia

Abbreviazioni

ASF = Archivio di Stato di Firenze

ASDCo = Archivio Storico Diocesano di Como

ASTO = Archivio di Stato di Torino

ATA = Saluzzo, Archivio Tapparelli d'Azeglio presso la Residenza Emanuele Tapparelli d'Azeglio

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

BNF = Bibliothèque nationale de France

Relazioni = Roma, Palazzo Venezia, Archivio Felice Barnabei, III.1.2.6, *Tomba di Clemente IV, post 1884-1899*, 1, *Relazioni. Viterbo, indumenti di Clemente IV, cc. 11*

ACETO 2013 = F. ACETO, sub voce *Nicola Pisano*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 78 (2013), pp. 453-460

ACETO *et al.* in preparazione = M. ACETO, A. AGOSTINO, A. CRAVERO, G. FENOGLIO, *Vetri dorati veneziani: chimica e storia dell'arte*, in *La multidisciplinarietà nella ricerca sul vetro*, atti delle XX giornate nazionali di studio sul vetro (Ravenna, 18 – 19 maggio 2019), 2020

AILES 2003 = A. AILES, *Heraldry in Medieval England: Symbols of Politics and Propaganda*, in *Heraldry, Pageantry and Social Display in Medieval England*, a cura di P. R. Coss, M. Keen, Woodbridge 2003, pp. 83-104

ALBERZONI 1997 = M. P. ALBERZONI, *Giacomo di Rondineto: contributo per una biografia*, in *Sulle tracce degli Umiliati*, a cura di M. P. Alberzoni, A. Ambrosioni, A. Lucioni, Milano 1997, pp. 117-162

ALLEN 1910 = A. M. ALLEN, *A history of Verona*, London 1910

ANDALORO 1970 = M. ANDALORO, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa*, 'Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte', 17 (1970), pp. 85-153

ANDREWS 2000 = F. ANDREWS, *The Early Humiliati*, Cambridge 2000

ANTI = C. ANTI, *La tomba del Doge Marino Morosini nell'atrio di San Marco*, 'Arte veneta', 8 (1955), pp. 17-21

ANTONARAS 2013 = A. ANTONARAS, *The production and uses of glass in byzantine Thessaloniki*, in *New light on old glass*, a cura di C. Entwistle, L. James, London 2013, pp. 189-198

ANTŌNARAS 2019 = A. ANTŌNARAS, *Late Byzantine Jewellery from Thessaloniki and its Region: The Finds from Ippodromiou 1 Street and Other Excavations*, in *New Research on Late Byzantine Goldsmiths' Works (13th-15th Centuries)*, a cura di A. Bosselmann-Ruickbie, Mainz 2019, pp. 73-81

ARSLAN 1963 = E. ARSLAN, *Appunti sulla pittura del primo Trecento in Lombardia*, 'Bollettino d'arte', 48 (1963), pp. 221-238

ARTIOLI *et al.* 2006 = D. ARTIOLI, P. SANTOPADRE, G. SIDOTI, M. VERITÀ, *Tecnica esecutiva*, in D. Rade-
glia, E. Huber, D. Artioli, P. Santopadre, G. Sidoti, M. Verità, *Il restauro dei vetri dorati e graffiti del
Museo Diocesano di Recanati*, 'Bollettino ICR', 13 (2006), pp. 73-91: 77-87

Atlante 2003 = *Atlante. Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, P. Bassetti
Carlini, Trento 2003

ATENE 2002 = *Byzantium: an Ecumenical Empire*, a cura di D. Evgenidou, J. Albani, catalogo della mo-
stra (Atene, ottobre 2001 – gennaio 2002), Athens 2002, cat. 172

AUS'M WEERTH 1864 = E. AUS'M WEERTH 1864, *Römische Glasgefäße aus der Sammlung des Herrn
Carl Disch zu Cöln*, 'Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande', 34 (1864), pp.
119-28

AUS'M WEERTH 1878 = AUS'M WEERTH, *Römische Gläser*, 'Jahrbücher des Vereins von Alterthum-
sfreunden im Rheinlande', 63 (1878), pp. 99-114

AUS'M WEERTH 1881 = AUS'M WEERTH, *Zur Erinnerung an die Disch'sche Sammlung römischer gläser*,
'Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande', 71 (1881), pp. 119-133

AVRIL, GOUSSET 1984 = F. AVRIL, M. T. GOUSSET, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale:
Manuscrits enluminés d'origine italienne, II, XIIIe siècle*, Paris 1984

AVRIL 1990 = F. AVRIL, *Mediolani illuminatus. Pétrarque et l'enluminure milanaise*, in *Quaderno di
studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di M.
T. Balboni Brizza, Milano 1990

BACCI 2013 = M. BACCI, *Some thoughts of greco-venetian artistic interactions in fourteenth and early-
fifteenth centuries*, in *Wonderful Things, Byzantium through its Art: Papers from the Forty-Second Spring
Symposium of Byzantine Studies* (Londra, 20 – 22 marzo 2009), a cura di A. Eastmond, L. James, pp. 203-
228

BALLARINI 1619 = F. BALLARINI, *Compendio delle croniche della citta di Como, raccolto da diuersi au-
tori, diuiso in tre parti. Nel quale (con breuità) si tratta di tutte le cose notabili successe dall'orogine di
quella sin'all'anno 1619*, Como 1619

BALLIAN 1997 = *Treasures of Mount Athos*, a cura di A. A. Karakatsanēs, B. Atsalos, catalogo della mo-
stra (Tessalonica, 1° giugno – 31 dicembre 1997), Thessaloniki 1997, cat. 9.31, pp. 328-329 (A. BALLIAN)

- BAKER 1981 = E. BAKER, *The Medieval travelling candlestick from Grove Priory, Bedfordshire*, 'The antiquaries journal', 61 (1981) pp. 336-338
- BAREFIELD 2002 = L. BAREFIELD, *Lineage and Women's Patronage: Mary of Woodstock and Nicholas Trevet's Les Cronicles*, 'Medieval Feminist Forum: A Journal of Gender and Sexuality', 33, I (2002), pp. 21-30
- BAROCCHI 1989 = P. BAROCCHI, *I Carrand e il collezionismo francese 1820-1888*, Firenze 1989
- BAROVIER MENTASTI, CARBONI 2007 = R. BAROVIER MENTASTI, S. CARBONI, *Il vetro smaltato tra l'Oriente mediterraneo e Venezia, in Venezia e l'Islam, 828 – 1797*, a cura di S. Carboni, catalogo della mostra (Venezia, 28 luglio – 25 novembre 2007), Venezia 2007, pp. 273-293
- BARRINGTON 1843 = A. BARRINGTON, *Plain hints for understanding the genealogy and armorial bearings of the sovereigns of England: with a description of the different styles of British architecture, by which the dates of cathedrals and other buildings may be determined*, London 1843
- BARSANTI 2014 = C. BARSANTI, *Una rara scultura costantinopolitana di epoca paleologa a Murano*, 'Venezia Arti', 24 (2014), pp. 10-25
- BARTALINI 2006 = R. BARTALINI, '“Iudicium”'. *Un affresco a San Vigilio al Virgolo a Bolzano e la liturgia funebre tardomedievale*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, atti del convegno di studi (Bolzano, 19 ottobre 2002), Bolzano 2006, pp. 45-56
- BASCAPÈ 1993 (1612) = C. BASCAPÈ, *Novaria seu de Ecclesia Novariensi libri duo primus de locis, alter de episcopis Carolo ep. Novariensi auctore, Novariae 1612*, Novara 1993
- BECKWITH 1966 = J. BECKWITH, *Problèmes posés par certaines sculptures sur ivoire du haut moyen âge*, 'Les monuments historiques de la France', 12 (1966), pp. 12-17
- BEER 2011 = M. BEER, *Glanz und Größe des Mittelalters, Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt*, a cura di D. R. Täube, M. V. Fleck, S. Werth, P. Barnet, catalogo della mostra (Colonia, Museum Schnütge, 4 novembre 2011 – 26 febbraio 2012), München 2011, cat. 2, pp. 247-248
- BELAMARIĆ 2017 = J. BELAMARIĆ, Ž. MATULIĆ BILAČ, *The Flesh Tones in the Evangelistarium Tragiense from Trogir Chapter Archive*, in *Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerie von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum*, a cura di Y. Schmuhl, E. P. Wipfler, München 2017, pp. 536-549
- BELLIENI 2017 = A. BELLIENI, *Il rilievo della Madonna del pavejo. Gli scultori di Palazzo Ducale e Tomaso da Modena per il dono magnifico del podestà veneziano Lorenzo Celsi*, in *Il complesso delle chiese di San Vito e Santa Lucia a Treviso*, a cura di M. S. Crespi, Crocetta del Montello (TV) 2017, pp. 218-238
- BELTING 1978 = H. BELTING, *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert*, 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 41 (1978), pp. 217-257

- BENATI 2017 = D. BENATI, *Pittori e programmi figurativi nel XIV secolo*, in *L'Abbazia di Pomposa. Un cammino di studi all'ombra del campanile*, a cura di C. Di Francesco, A. Manfredi, atti della giornata di studi pomposiani, (abbazia di Pomposa, 19 ottobre 2013), Ferrara 2017, pp. 25-41
- BENATI, DI MARTINO 2017 = *La Croce di Chiaravalle. Approfondimenti storico-scientifici in occasione del restauro*, a cura di G. Benati, D. Di Martino, atti del convegno (Milano 2016), Milano 2017
- BERENSON 1968 = B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance, III, Central Italian and North Italian Schools*, London 1968
- BERTELLI 1969 = C. BERTELLI, *Traversie della tomba di Clemente IV*, 'Paragone', 12 (1969), pp. 53-63
- BERTELLI 1970 = C. BERTELLI, *Vetri italiani a fondo d'oro del secolo XIII*, 'Journal of Glass Studies', 12 (1970), pp. 70-80
- BERTELLI 1972 = C. BERTELLI, *Vetri italiani del secolo XIII*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art, II, Texte*, a cura di G. Rózsa, atti del XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art (Budapest 1969), Budapest 1972, pp. 637-640
- BERTELLI 1985 = C. BERTELLI, *Vetri a oro del Trecento in San Fedele a Como e qualche indizio sui Giovi*, 'Paragone', 36, 419, 423 (1985), pp. 46-52
- BERTELLI 2017 = C. BERTELLI, *Una croce veneziana in Lombardia*, in *La Croce di Chiaravalle. Approfondimenti storico-artistici in occasione del restauro*, atti del convegno (Milano, 16 maggio 2016), a cura di G. Benati, D. Di Martino, Milano 2017 pp. 33-50
- BETTINI 1944 = S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944
- BETTINI 1960 = S. BETTINI, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia 1960
- BETTINI 1968 = S. BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana nella storia della pittura veneziana del Duecento*, in C. Bellinati, Bettini, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, pp. 71-120
- BIANCHI, MITCHELL, AGRESTI 2015 = G. BIANCHI, J. MITCHELL, J. AGRESTI, *La fibula di Montieri. Indagini archeologiche alla canonica di San Niccolò e la scoperta di un gioiello medievale*, 'Prospettiva', 155/156 (2015), pp. 100-113
- BINSKI 2009 = *The Westminster retable: history, technique, conservation*, a cura di P. Binski, A. Massing, London 2009
- BLÖCHER 2012 = H. BLÖCHER, *Die Mitren des hohen Mittelalters*, Riggisberg 2012
- BLUME 2016 = D. BLUME, *Wie die 11.000 Jungfrauen nach Köln kamen. Elisabeth von Schönau, eine Seherin aus dem Taunus: eine Ausstellung des Diözesanmuseums Limburg*, a cura di M. T. Kloft, D. Müller, catalogo della mostra (Limburgo, 15 luglio 23 Ottobre 2016), Limburg an der Lahn 2016, pp. 308-312, cat. 205

BOL 2014 = M. BOL, *Seeing through the paint. The dissemination of technical terminology between three métiers; pictura translucida, enameling and glass painting*, in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die "Schedula diversarum artium"*, a cura di A. Speer, Berlin 2014, pp. 145-162

BOLGIA 2012 = C. BOLGIA, *Mosaics and gilded glass in Franciscan hands. 'Professional' friars in thirteenth- and fourteenth-century Italy*, in *Patrons and professionals in the Middle Ages*, a cura di P. Binski, E. A. New, Donington 2012, pp. 141-166

BOLLINI 2017 = M. BOLLINI, *Vitro ad aurum. Arti preziose nell'altare della Basilica di San Fedele di Como*, 'Arte cristiana', 105, 899 (2017), pp. 97-101

BOLOGNA 1997 = F. BOLOGNA, *La Fontana della Rivera all'Aquila detta delle "Novantanove Cannelle"*, L'Aquila 1997

BOLZANO 2000 = *Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, catalogo della mostra (29 aprile – 23 luglio 2000), Trento 2000

BOMFORD, DUNKERTON, GORDON, ROY 1990 = D. BOMFORD, J. DUNKERTON, D. GORDON, A. ROY, *Art in the Making. Italian Painting before 1400*, London 1989

BONN 1988 = *Phönix aus Sand und Asche. Glas des Mittelalters*, a cura di E. Baumgartner, I. Krueger, catalogo della mostra (Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 3 maggio – 24 luglio 1988; Basilea, Historisches Museum 26 agosto – 28 novembre 1988), München 1988

BOSKOVITS 1994 = M. BOSKOVITS, *Su Giusto de' Menabuoi e sul "giottismo" nell'Italia settentrionale*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Cinisello Balsamo 1994, pp. 26-34

BOSELNANN-RUICKBIE 2017 = A. BOSELNANN-RUICKBIE, *The Symbolism of Byzantine Gemstones: Written Sources, Objects and Sympathetic Magic in Byzantium*, in *Gemstones in the first millennium AD. Mines, trade, workshops and symbolism*, a cura di A. Hilgner, S. Greiff, D. Quast, Mainz 2017, pp. 293-306

BOSELNANN-RUICKBIE 2018 = A. BOSELNANN-RUICKBIE, *Contact between Byzantium and the West from the 9th to the 15th Century and Their Reflections in Goldsmiths' Works and Enamels*, in *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen: Studien zur Ausstellung "Byzanz & der Westen. 100 vergessene Jahre"*, I, *Bilder und Dinge*, a cura di F. Daim, D. Heher, C. Rapp, Mainz 2018, pp. 73-104

BOSELNANN-RUICKBIE, KLEIN 2018 = A. BOSELNANN-RUICKBIE, H. A. KLEIN, *Die letzten Tage von Byzanz: das Freisinger Lukasbild in Venedig*, a cura di C. Kürzeder, C. Roll, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 25 novembre 2018 – 5 marzo 2019), München 2018, pp. 73-81

BOSSETTO 2015 = F. BOSSETTO, *Il maestro del Gaibana. Un miniatore del Duecento fra Padova, Venezia e l'Europa*, Cinisello Balsamo 2015

- BOSTON 1940 = *Arts of the Middle Age. A Loan Exhibition*, catalogo della mostra (Boston, 14 febbraio – 24 marzo 1940), Boston 1940
- BOVA 2013 = A. BOVA, *Il recupero dell'antico a Murano nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Corpus delle Collezioni del Vetro post-classico nel Veneto, 5 – Vetri artistici. Il recupero dell'antico nel secondo Ottocento. Museo del Vetro di Murano*, a cura di A. Bova, P. Migliaccio, Venezia 2013, pp. 17-29
- BRANNETTI 1980 = A. BRANNETTI, *Il prato giardino di Viterbo*, Viterbo 1980
- BRAUN 1937 = J. BRAUN, sub voce *Agnus Dei*, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. I, *A-Baubetrieb*, Stuttgart 1937, pp. 212-216
- BRAUNSTEIN 2016 = P. BRAUNSTEIN, *Les Allemands à Venise (1380-1520)*, Roma 2016
- BRENK 1999 = B. BRENK, *Il ciborio esagonale di San Marco a Venezia*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a cura di A. Iacobini, Roma 1999, pp. 143-158
- BRETZ, HAGNAU, HAHN, RANZ 2016 = S. BRETZ, C. HAGNAU, O. HAHN, H. J. RANZ, *Glossar in Deutsche und niederländische Hinterglasmalerei vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Berlin, München 2016, pp. 304-313
- BREVENTANO 1570 = S. BREVENTANO, *Istoria delle antichità, nobiltà e delle cose notabili di Pavia*, Pavia 1570
- BROOKE 2004 = R. BROOKE, *Early Franciscan Government. Elias to Bonaventure*, Cambridge (UK) 2004
- BROWN 2001 = *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.*, a cura di V. Brown, catalogo della mostra (Venezia 9 giugno – 4 novembre 2001), Venezia 2001, pp. 170-171, cat. 68 (V. BROWN)
- BROWN 2009 = S. A. BROWN, *Auctoritas, Consilium et Auxilium: Images of Authority in the Bayeux Tapestry*, in *The Bayeux Tapestry: new interpretations*, a cura di M. K. Foys, K. E. Overbey, D. Terkla, Woodbridge 2009, pp. 25-35
- BRUFANI 2016 = S. BRUFANI, *Il Liber di Francesco di Bartolo di Assisi e Vinventio della indulgenza della Porziuncola*, in *Il Perdono di Assisi. Storia, agiografi, erudizione*, a cura di S. Brufani catalogo della mostra (Assisi, Museo della Porziuncola, 2 luglio – 01 novembre 2016), Spoleto 2016, pp. 119-130
- BRUNET, MARCHIORI 2016 = E. BRUNET, S. MARCHIORI, *La chiesa di San Pantalon a Venezia*, Venezia 2016
- BRUNETTI 2008 = G. BRUNETTI, *Giacomino Pugliese*, in *I poeti della scuola siciliana, II, Poeti della corte di Federico II*, a cura di C. Di Girolamo, Milano 2008
- BUCHER 1979 = F. BUCHER, *Architector. The lodge books and sketchbooks of medieval architects*, vol. I, New York 1979

BUDAPEST 2006 = *Die Esterházy-Schatzkammer. Kunstwerke aus fünf Jahrhunderte*, a cura di A. Szilágyi, catalogo della mostra (Budapest 2006 – 2007), Budapest 2006

BUGOI *et al.* 2016 = R. BUGOI *et al.*, *PIXE–PIGE analyses of Byzantine glass bracelets (10th–13th centuries AD) from Isaccea, Romania*, ‘Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry’, 307 (2016) pp.1021–1036

BUGOI *et al.* 2014 = R. BUGOI *et al.*, *Byzantine glass bracelets (10th-13th c. A.D.) found on Romanian territory investigated using external IBA methods*, in *Proceedings of the 39th International Symposium for Archaeometry* (Lovanio 2012), a cura di R. B. Scott *et al.*, Leuven 2014, pp. 164-170

BUSSAGLI 2003 = M. BUSSAGLI, sub voce *Guariento di Arpo*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 60 (2003), pp. 325-329

BUSTAFFA 2006 = F. BUSTAFFA, *Priorato di Santa Maria Annunciata*, in *Le istituzioni storiche del territorio lombardo. Le fondazioni degli ordini religiosi VIII-XVIII secolo*, Regione Lombardia 2006, pp. 98-99

CALECA 2019 = A. CALECA, *Il pulpito di Nicola Pisano nel Duomo di Siena e le “Cantigas de Santa María”*, ‘Critica d’arte’, 77, 1/2 (2019), pp. 81-86

CALLORI DI VIGNALE, SANTAMARIA 2014 = *Il calice di Guccio di Mannaia nel tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi. Storia e restauro*, a cura di F. CALLORI DI VIGNALE, U. SANTAMARIA, Città del Vaticano 2014

CAMPBELL 1998 = M. CAMPBELL, *Imitation et création: la redécouverte de l’émail champlévé limousin au XIXe siècle*, in *L’œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 16 et 17 novembre 1995*, atti del convegno, a cura di D. Gaborit-Chopin, É. Taburet-Delahaye, Paris 1998, pp. 49-81

CANACCINI 2019 = F. CANACCINI, *1268. La battaglia di Tagliacozzo*, Bari, Roma 2019

CANBI 2008 = N. CANBI, *La cristianizzazione della Dalmazia. Aspetto archeologico*, ‘Antichità altoadriatiche’, 66 (2008), pp. 263-299

CANNELLA 2006 = F. CANNELLA, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Âge. Le quatrième livre de “Trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses” de Jean d’Outremeuse*, Genève 2006

CANNON 2017 = J. CANNON, *Redating the frescoes by the Maestro di S. Francesco at Assisi*, in *Survivals, revivals, rinascenze*, a cura di N. Bock, I. Foletti e M. Tomasi, Roma 2017, pp. 437-449

CAPITANIO 2007 = A. CAPITANIO, *Il desiderio di “vedere” l’ostia: il Sacro Volto e l’Eucarestia*, in *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI – XIV)*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, pp. 223-230

- CARACI VELA 2014 = M. CARACI VELA, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, 'Philomusica on-line', 13, 1 (2014), pp. 2-58
- CARBONI 1998 = S. CARBONI, *Gregorio's Tale; or, Of enamelled glass production in Venice*, in *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, a cura di R. Ward, London 1998, pp. 101-106
- CARBONI 2001 = *Glass of Sultans*, a cura di S. Carboni, D. Whitehouse, catalogo della mostra (Corning, Corning Museum of Glass, 24 maggio – settembre 2001; New York, Metropolitan Museum of Art, 2 ottobre – 1 gennaio 2002; Atene, Museo Benaki, 20 febbraio – 15 marzo 2002), New Haven 2001, cat. 129, pp. 260-263 (S. CARBONI)
- CARDONE 2012 = A. CARDONE, *Depositi della storia: i Musei Civici nell'Italia dell'Ottocento*, tesi di dottorato, Università di Trento 2012
- CAROTTI 1913 = G. CAROTTI, *Corso elementare di storia dell'arte*, 2.3, *L'apogeo dell'arte italiana nel medioevo*, Milano 1913
- CASELLI 2005 = L. CASELLI, "Opus veneticum ad filum" e "opus duplex". *Considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento*, in *Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa, G. Trovabene, R. Polacco, Venezia 2005, pp. 53-60
- CASELLI 2006 = L. CASELLI, *La "Parousia" dell'arcone centrale della basilica di San Marco*, in *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova 2006, pp. 59-63
- CASELLI 2009 = L. CASELLI, *Oro e cristallo. Arti preziose tra Venezia e Roma*, in *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, a cura di L. Caselli, Roma 2009, pp. 205-226
- CASELLI 2017 = L. CASELLI, *Le ragioni dello stile: note sparse*, in *La Croce di Chiaravalle. Approfondimenti storico-artistici in occasione del restauro*, atti del convegno (Milano, 16 maggio 2016), a cura di G. Benati, D. Di Martino, Milano 2017 pp. 51-96
- CASERO 2016 = A. L. CASERO, *Lo scriptorium e la biblioteca di Morimondo, con alcune riflessioni sul Messale Nardini*, in *Il libro miniato e il suo committente*, a cura di T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, G. Z. Zanichelli, Padova 2016, pp. 251-277
- CASERO 2017 = A. L. CASERO, *Justus pinxit. Nuove prospettive di ricerca e problemi aperti sull'attività lombarda di Giusto de' Menabuoi*, Milano 2017
- CASTELFRANCHI VEGAS 1959 = L. CASTELFRANCHI VEGAS, *L'abbazia di Viboldone*, Milano 1959
- CASTELFRANCHI VEGAS 1966 = L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Giusto de' Menabuoi*, Milano 1966
- CASTELFRANCHI VEGAS 1999 = L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Due vetri dorati umbri e un affresco del "Maestro di Fossa"*, 'Prospettiva', 91/92 (1999), pp. 36-40
- CASTELNUOVO 1994 = E. CASTELNUOVO, *Vetrate medievali, officine, tecniche, maestri*, Torino 1994

- CAVALCASELLE, CROWE 1887 = G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia, dal secolo II al secolo XVI, IV, I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d'Italia*, Firenze 1887
- CAVALCASELLE, CROWE 1908 = G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *A History of Painting in Italy. Umbria Florence and Siena from the second to the sixteenth century, III, The Sieneze, Umbrian & North Italian schools*, London 1908
- CENNINI 2019 = C. CENNINI, *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, a cura di V. Ricotta, Milano 2019
- CENTANNI 2017 = M. CENTANNI, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017
- CERUTTI 2012 = D. CERUTTI, "...che dopo Giotto ponesse la pittura in grandissimo miglioramento...". *Stefano fiorentino à Vertemate?*, in *L'artista girovago*, a cura di S. Romano, D. Cerutti, Roma 2012, pp. 163-205
- CESSI 1934 = R. CESSI, sub voce *Morosini Marino*, Enciclopedia Italiana, Roma 1934
- CHERRY 1997 = J. CHERRY, *Franks and the Medieval Collections*, in *A. W. Franks, nineteenth-century collecting and the British Museum*, a cura di M. Caygill, J. Cherry, London 1997, pp. 184-199
- CHINNI 2017 = T. CHINNI, *Produzione e circolazione dei manufatti in vetro in Romagna nel Medioevo (V-XV secolo)*, tesi di dottorato, Università di Bologna 2017
- CIASCA 1922 = R. CIASCA, *Statuti dell'Arte dei medici e speciali*, Firenze 1922
- CIATTI 2015 = M. CIATTI, *Tecnica e stile nella pittura su tavola di Giotto*, in *Giotto, l'Italia*, a cura di S. Romano, P. Petraròia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), Milano 2015, pp. 166-177
- CIOLINO = *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona*, II, *Arti figurative e arti suntuarie*, a cura di M. Andaloro, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei Poveri, 16 dicembre 1994 – 30 maggio 1995), Siracusa 1995, cat. 39A, pp. 186-187 (C. CIOLINO)
- CIPOLLA 2009 = G. CIPOLLA, *Il tesoro della cattedrale di Agrigento. Capolavori d'arte decorativa dal XII al XIX secolo*, Caltanissetta 2009, pp. 25-35
- ĆIRKOVIĆ 2018 = S. ĆIRKOVIĆ, *Serbia medievale*, Milano 2018
- COLDING 1953 = T. H. COLDING, *Aspects of miniature painting*, Copenhagen 1953
- CLEMEN 1894 = *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, III.1, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf*, a cura di P. CLEMEN, Düsseldorf 1894
- CLEVELAND, LONDRA 2010 = *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, a cura di M. Bagnoli, H. Klein, G. Mann, J. Robinson, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland

Museum of Art, 17 ottobre 2010 – 17 gennaio 2011; Baltimora, The Walters Art Museum, 13 febbraio – 15 maggio; Londra, The British Museum, 23 giugno – 9 ottobre), New haven 2010

COLETTI 1947 = L. COLETTI, *I Primitivi, III, I padani*, Novara 1947

COLETTI 1956 = L. COLETTI, *Le arti figurative*, in *La civiltà veneziana del Trecento*, a cura di J. Ortega y Gasset, Firenze 1956, pp. 111-145

COLETTI 1963 = L. COLETTI, *Tomaso da Modena*, a cura di C. Rosso Coletti, Venezia 1963

COLLARETA 2013 = M. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze 2013, pp. 345-357

COLUCCIA 2014 = R. COLUCCIA, *L'edizione dei "Poeti della Scuola siciliana". Questioni vecchie e nuove*, 'Studi di filologia italiana', 72 (2014), pp. 11-36

COMBES 1907 = P. COMBES, *Glomy, Glomiser*, 'Archives de la Société française des Collectionneurs d'ex-libris', 1907, pp. 113-114

CONCINA 1997 = E. CONCINA, *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Venezia 1997

CORDERA 2014 = P. CORDERA, *La fabbrica del Rinascimento. Frédéric Spitzer mercante d'arte e collezionista nell'Europa delle nuove Nazioni*, Bologna 2014

CORMACK 2000 = R. CORMACK, *'A Gentlemen's Book': attitudes of Robert Curzon*, in *Through the Looking Glass. Byzantium through British Eyes, Papers from the Twenty-ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, London, March 1995*, a cura di R. Cormack, E. Jeffreys, Aldershot 2000, pp. 147-162

CORRIE 1996 = R. W. CORRIE, *Coppo di Marcovaldo's Madonna del bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East*, 'Gesta' 35/1 (1996), pp. 49-53

COZZI 2016 = E. COZZI, *Kairós: un rilievo dell'XI secolo a Torcello*, in A. Cislighi, *Charis, Kairós. La riuscita della grazia*, 'Spazio filosofico', 17 (2016), pp. 197-200

COZZI 2016 = E. COZZI, *Affreschi medievali in Istria*, Crocetta del Montello (TV) 2016

CRIVELLO 2011 = F. CRIVELLO, *Pietro Toesca e la miniatura. Note a margine degli studi giovanili*, in *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907 – 1908/2007 – 2008*, a cura di F. Crivello, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), Alessandria 2011, pp. 79-88

D'ACUNTO 2010 = N. D'ACUNTO, *Bonifacio VIII, Assisi e il Sacro Convento*, 'Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo', 112 (2010), pp. 311-323

D'AIUTO 2013 = F. D'AIUTO, *Le ambiguità di un reliquiario. Il «braccio di s. Ermolao» nella pieve di Calci (Pisa)*, 'Erga-Logoi. Rivista di storia, letteratura, diritto e culture dell'antichità', 1, II (2013), pp. 31-72

D'AIUTO 2014 = F. D'AIUTO, *Un nuovo manoscritto miniato appartenuto a Manuele Angelo: l'Athous Dionys.588m*, in *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*, I, *I luoghi dell'arte*, a cura di G. Bordi et al., Roma 2014, pp. 397-410

DAL BORGO 2016 = M. dal Borgo, *La muda di Fiandra*, in *Non solo spezie. Commercio e alimentazione fra Venezia e Inghilterra nei secoli XIV-XVIII*, a cura di M. Dal Borgo e P. Benussi, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 3 dicembre 2016 – 8 gennaio 2017), Venezia 2016, pp. 55-60

DALL'ACQUA 2003 = F. DALL'ACQUA, *Vetrate*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Volume secondo. *Del costruire, tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino 2003, pp. 685-697

D'AMICO 2006 = R. D'AMICO, *Sul crinale tra Occidente e Oriente, l'arte nella Serbia del '200 come ponte tra culture*, in *L'altra guerra del Kosovo: il patrimonio della cristianità serbo-ortodossa da salvare*, a cura di L. Zanella, Padova 2006, pp. 89-111

D'AMICO, PAJIĆ 2015 = R. D'AMICO, S. PAJIĆ, *La Theotokos Pelagonitissa. Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo*, Kragujevac 2015

DARCEL 1891 = A. DARCEL, *Musée national du Moyen Âge et de la Renaissance [Louvre]. Série D. Notice des émaux et de l'orfèvrerie, 4e éd. avec supplément par E. Molinier*, Paris 1891

DAVIES 1946 = M. DAVIES, *Paintings and drawings on the backs of National Gallery pictures*, London 1946

DAVIES 1951 = M. DAVIES, *National Gallery catalogues. The earlier Italian schools*, London 1951

DAVIES 1988 = M. DAVIES, *National Gallery catalogues. The early Italian Schools before 1400*, London 1988

DAVISON 2009 = S. DAVISON, *Glass elements on the Westminster Retable*, in *The Westminster Retable. history, technique, conservation*, a cura di P. Binski, A. Massing, London 2009, pp. 260-269

DE BENEDICTIS 1982 = DE BENEDICTIS, *I codici miniati del convento di San Fortunato di Todi e i cardinali Bentivenga e Matteo d'Acquasparta*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e archivi, codici e biblioteche, miniature*, catalogo della mostra (Perugia, 1982), a cura di F. Porzio, Milano 1982, pp. 197-203, 208-209

DE BENEDICTIS 1999 = C. DE BENEDICTIS, *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Sculture e oggetti d'arte*, a cura di M. Ratti, A. Marmori, Cinisello Balsamo 1999, pp. 360-365

- DE BENEDICTIS 2006 = *Venezia. Capolavori dal XIV al XVIII secolo nella Collezione Lia*, a cura di A. Lia, A. Marmorì, catalogo della mostra (La Spezia, 18 marzo – 1° ottobre 2006), Cinisello Balsamo 2006, cat. 11, pp. 38-39 (C. DE BENEDICTIS)
- DE BENEDICTIS 2010 = C. DE BENEDICTIS, *Devozione e produzione artistica in Umbria. Vetri dorati dipinti e graffiti del XIV e XV secolo*, Firenze 2010
- DE COO 1965 = J. DE COO, *L'ancienne collection Micheli au Musée Mayer van den Bergh*, 'Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art', 6, 66 (1965), pp. 345-370
- DEGEN 2003 = R. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen unter Bergkristall des 13. und 14. Jahrhunderts Studien zu einer homogenen Werkgruppe*, Münster 2003
- DE GIORGI 2009 = *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Caputo, G. Gentili, catalogo della mostra (Venezia, 29 agosto 2009 – 1° ottobre 2010), Venezia 2009, cat. 69, p. 176 (M. DE GIORGI)
- DEGLI AGOSTI 2006 = G. DEGLI AGOSTI, *San Pantaleone a Crema*, in *Pantaleone da Nicomedia santo e taumaturgo tra Oriente e Occidente*, a cura di C. Caserta e M. Talalay, Napoli 2006
- DE HAMEL 2016 = C. DE HAMEL, *Meetings with Remarkable Manuscripts*, London 2016
- DELANEY 1973 = B. J. DELANEY, *Giusto de' Menabuoi. Iconography and style*, Ann Arbor 1973
- DELANEY 1976 = B. J. DELANEY, *Giusto de' Menabuoi in Lombardy*, 'The art bulletin', 58 (1976), pp. 19-35
- DEL CIUCO 1994 = S. DEL CIUCO, *Gli oggetti trovati nella tomba di papa Clemente IV manomessa nel 1885*, Viterbo 1994
- DELIVORRIAS 1980 = A. DELIVORRIAS, *Museio Mpenakē. Guide to the Benaki Museum*, Athens 1980
- DELMORO, LUCCHINI 2017 = R. DELMORO, A. LUCCHINI, «De Zavatarijs hanc ornavere capellam». *Precisazioni storiche sull'epigrafe nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro*, 'Venezia Arti', 26 (2017), pp. 71-87
- DE MARCHI 1992 = A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992
- DE MARCHI 1999 = A. DE MARCHI, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Verona 1999, pp. 1-44
- DE MARCHI 2002 = A. DE MARCHI, *Illusionismo nordico e spazialità giottesca a Bolzano. L'indifferenza di due culture in un caso esemplare*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, P. Bassetti Carlini, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile – 23 luglio 2000), Trento 2000, pp. 15-25

- DE MARCHI 2017 = A. DE MARCHI, *La poesia discreta di Allegretto Nuzi, ovvero la sapienza della provincia*, in *Elogio del Trecento fabrianese*, a cura di L. Biondi, A. De Marchi, Firenze 2017
- DEMUS 1945 = O. DEMUS, *The Ciborium Mosaics of Parenzo*, 'The Burlington magazine for connoisseurs', 87 (1945), pp. 238-245
- DEMUS 1967 = O. DEMUS, *Der "sächsische" Zackenstil und Venedig*, in *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, a cura di E. Hütter, F. Löffler, H. Magirius, Weimar 1967, pp. 307-308
- DEMUS 1984 = O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago 1984
- DEMUS 2008 = O. DEMUS, *L'arte bizantina e l'Occidente*, a cura di F. Crivello, Torino 2008
- DE NIRO 2011 = *Passion in Venice, Crivelli to Tintoretto and Veronese. the Man of Sorrows in Venetian art*, a cura di C. Puglisi, W. Barcham, catalogo della mostra (New York, Museum of Biblical Art, 11 febbraio – 12 giugno 2011), New York 2011, cat. 7, pp. 46-47 (DE NIRO)
- DIDIER, TOUSSAINT 2004 = R. DIDIER, J. TOUSSAINT, *Inventaire des oeuvres conservées du Trésor de l'ancien prieuré d'Oignies. Le Trésor des Soeurs de Notre-Dame à Namur. Catalogue critique, Oeuvres dispersées du Trésor d'Oignies*, in *Autour de Hugo d'Oignies*, atti del convegno, a cura di Didier, Toussaint, Namur 2004, pp. 191-304
- DI FABIO 1991 = C. DI FABIO, *Oreficerie e smalti in Liguria fra XIV e XV secolo*, 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia', III Serie, 21 (1991), 1, pp. 233-274
- DI FABIO 1994 = *Verso un nuovo museo. Arte sacra a Genova nel chiostro di S. Lorenzo*, a cura di L. Magnani, G. Rotondi Terminiello, catalogo della mostra (Genova, Chiostro dei Canonici di S. Lorenzo, 10 dicembre 1994 – 6 gennaio 1995), Genova 1994, cat. 26, pp. 63-65 (C. DI FABIO)
- DI LENARDO 2014 = L. DI LENARDO, *La collezione epigrafica del Seminario Patriarcale di Venezia*, Venezia 2014
- DILLON 2012 = S. M. DILLON, *Trecento Devotion and Visuality: A Verre Églomisé Reliquary by Tommaso da Modena*, 'Comitatus', 43 (2012), pp. 115-132
- DI SIMONE 2014 = P. DI SIMONE, *Profughi toscani nella Milano viscontea. in margine al problema di Stefano Fiorentino*, in *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, a cura di R. Alcoy, atti del convegno (Barcellona, 2-6 maggio 2012), Barcelona 2014, pp. 461-483
- DISTEFANO 2019 = G. DISTEFANO, *Una mitra angioina perduta poi ritrovata. Il problema dello smalto de plique tra Parigi e Napoli nel Trecento*, 'Convivium', 6.2 (2019), pp. 46-59
- DJURIČ 1997 = V. DJURIČ, *I Mosaici della chiesa di Marco e la pittura serba del XIII secolo*, in *Storia dell'arte marciana*, II, *I mosaici*, a cura di R. Polacco, atti del convegno (Venezia, 11-14 ottobre 1994), Venezia 1997, pp. 185-194
- DÖLGER, WEIGAND, DEINDL 1943 = F. DÖLGER, E. WEIGAND, A. DEINDL, *Mönchsland Athos*, München 1943

DONATO 2001 = M. M. DONATO, 'Minietur ligeturque ... per Magistrum Benedictum'. *Un nome per il miniatore milanese del Petrarca*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 189-200

DONDARINI 2007 = R. DONDARINI, *La crisi del XIV secolo*, in *Storia di Bologna*, a cura di R. Zangheri, II, *Bologna nel Medioevo*, a cura di O. Capitani, Bologna 2007, pp. 867-897

DONNELLY 2018 = E. DONNELLY, 'A desire for the National Good': *Sir Augustus Wollaston Franks and the curatorship of Renaissance decorative art in Britain, 1840-1900*, 'Journal of Art Historiography', 18 (June 2018), pp. 1-26

DORIGO 1989 = W. DORIGO, *Uno smalto veneziano di tecnica limosina*, 'Venezia arti', 3 (1989), pp. 157-161

DORIGO 1993 = W. DORIGO, *I mosaici del narcece di San Marco nel passaggio fra la cultura figurativa mediobizantina e l'arte musiva veneziana*, in *La Basilica di San Marco. Arte e simbologia*, a cura di B. Bertoli, Venezia 1993, pp. 47-71

DORIGO 2003 = W. DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Verona 2003

DURAND 1996 = J. DURAND, *Au département des Objets d'art du Louvre, une plaque centrale de croix mosane du XIIIe siècle représentant le Christ bénissant*, 'La Revue du Louvre', 5/6 (1996), pp. 48-53

DUVIA 2017 = S. DUVIA, *Forme di relazione entro il ceto notarile di Como nel secondo trecento (dagli atti del notaio Romeriolo da Turate, 1361-1363)*, in *Legittimazione e credito tra Medioevo e Ottocento: notai e ceto notarile tra ruoli pubblici e vita privata*, a cura di P. Grillo, S. Levati, Milano 2017

EASTLAKE 2001 = C. L. EASTLAKE, *Methods and materials of painting of the great schools and masters: two volumes bound as one*, New York 2001

ECHOLS 1976 = M. T. ECHOLS, *The Coronation of the Virgin in Fifteenth Century Italian Art*, tesi di dottorato, University of Virginia, Charlottesville 1976.

ELBA 2007 = E. ELBA, *L'Evangelario miniato in beneventana della cattedrale di Trogir e la cultura artistica adriatica del XIII secolo*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 362-369

FABIAN, BUBENIK 2011 = C. FABIAN, C. BUBENIK, *Gemalt mit lebendiger Farbe. Illumierte Prachtsalterien der Bayerischen Staatsbibliothek vom 11. bis zum 16. Jahrhundert*, catalogo della mostra (23 marzo – 26 giugno 2011), Luzern 2011

FAIDUTTI 1996 = B. FAIDUTTI, *Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen Âge – XIXème siècle)*, tesi di dottorato, Université Paris-XII 2018

FALOCI PULIGNANI 1880 = M. FALOCI PULIGNANI, *Dell'eremo di Santa Maria Giacobbe presso Foligno*, Foligno 1880

FANELLI 2014 = M. FANELLI, *Le élites ecclesiastiche bizantine di fronte alla minaccia turca nel XIV sec.: l'Athos, Gregorio Palamas, Giovanni VI Cantacuzeno e il patriarca Callisto I*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova 2014

FAVARETTO 1986 = I. FAVARETTO, *Le "antichità profane" di Giovanni Grevembroch. Disegni dell'antico nella Venezia del XVIII secolo*, 'Aquileia nostra', 57 (1986), pp. 597-616

FAVARETTO 1998 = I. FAVARETTO, *Presenze e rimembranze di arte classica nell'area della basilica marciana*, in *Storia dell'arte marciana*, III, *Sculture, tesoro, arazzi*, a cura di R. Polacco, atti del convegno (Venezia, ottobre 1994), Venezia 1997, pp. 74-88

FENICCHIA 1968 = V. FENICCHIA, sub voce *Salomè, madre degli apostoli Giacomo e Giovanni, santa*, II, *Il culto*, Bibliotheca sanctorum, vol. XI, Roma 1968, pp. 583-586

FENZI 2013 = E. FENZI, *Verso il 'Secretum': Bucolicum Carmen I, Parthenias*, 'Petrarchesca', 1 (2013), pp. 13-53

FIAMMA 1938 = *Rerum italicarum scriptores*, XII.4, G. FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne vicecomitibus ab anno 1328 usque ad annum 1342*, a cura di C. Castiglioni, Bologna 1938

FILIPPINI, ZUCCHINI 1947 = F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947

FIOCCO 1952 = G. FIOCCO, 'Il Trecento' di Toesca, 'Arte veneta', 5 (1952), pp. 186-187

FIRENZE 1937 = *Pittura italiana del Duecento e Trecento, catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, a cura di G. Brunetti, G. Sinibaldi, Firenze 1943

FLORES D'ARCAIS 1986 = F. FLORES D'ARCAIS, Giusto de' Menabuoi, in *La pittura in Italia, il Duecento e il trecento*, II, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 583-584

FLORES D'ARCAIS 1988 = F. FLORES D'ARCAIS, *La decorazione a fresco*, in *La Cappella del Beato Luca e Giusto De' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, a cura di C. Semenzato, Padova 1988

FLORES D'ARCAIS 1991 = F. FLORES D'ARCAIS, sub voce *Altichiero*, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, vol. I, Roma 1991, pp. 458-163

FLORES D'ARCAIS 1996 = F. FLORES D'ARCAIS, sub voce *Giusto de' Menabuoi*, *Enciclopedia dell'Arte medievale*, vol. VII, Roma 1996, pp. 10-14

FOLENA 2015 = G. FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 2015

FORRER 1893 = R. FORRER, *Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis (nebst analogen unedirten Funden aus Köln, etc.)*, Strassburg 1893

- Forthcoming Sales 1959 = *Forthcoming Sales*, 'The Burlington Magazine', 101, 680 (1959), pp. 416-418
- FOZI 2015 = S. FOZI, 'The time is opportune': *The Swarzenskis and the Museum of Fine Arts in Boston*, 'Journal of the History of Collections', 27/3 (2015), pp. 425-439
- FRANCESCHI, MOLÀ 2005 = F. FRANCESCHI, L. MOLÀ, *L'economia del Rinascimento: dalle teorie della crisi alla 'preistoria del consumismo'*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa, I, Storia e storiografia*, a cura di M. Fantoni, Treviso, Costabissara (Vicenza) 2005, pp. 185-200
- FRANCO 2000 = *Trecento, Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, P. Bassetti Carlini, catalogo della mostra (Bolzano, Städtisches Museum, 29 aprile - 23 luglio 2000), Trento 2000, cat. 28, pp. 180-182 (T. FRANCO)
- FRANKS 1851 = A. W. FRANKS, *On certain ancient enamels*, 'Archaeological Journal', 8, 1 (gennaio 1851), pp. 51-64
- FRANKS 1857 = A. W. FRANKS, *Enamels*, in *Catalogue of the art treasures of the United Kingdom: collected at Manchester in 1857*, catalogo della mostra (Manchester, 1857), Manchester 1857, pp. 140-142
- FRANKS 1858 = A. W. FRANKS, *Vitreous Art*, in *Art treasures of the United Kingdom from the Art Treasures Exhibition, Manchester*, a cura di J. B. Waring, London 1858, pp. 1-33
- FRASER 1986 = I. H. C. FRASER, *The Heir of Parham. Robert Curzon, 14th Baron Zouche*, Alburgh, Harleston, Norfolk 1986
- FREZZATO 2003 = F. FREZZATO, *Cennino Cennini. Il Libro dell'arte*, Vicenza 2003
- FRINTA 1981 = M. S. FRINTA, *Raised gilded adornment of the Cypriot Icons, and the occurrence of the technique in the West*, 'Gesta', 20 (1981), pp. 333-347
- FURLAN 2002 = I. FURLAN, *Duecento veneziano*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, a cura di F. Flores D'Arcais, G. Gentili, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto - 29 dicembre 2002), Cinisello Balsamo 2002, pp. 65-69.
- FURLAN 2012 = I. FURLAN, *Venise et son empire du levant: carrefour de circulation d'idées et doevres d'art au XIIIe siècle*, in *Orient et Occident méditerranéens au XIII siècle. Les programmes picturaux*, a cura di J. P. Caillet, F. Joubert, atti del convegno (Atene, École française, 2-4 avril 2009), Paris 2012, pp. 177-19
- FUSCONI 1964 = G. M. FUSCONI, sub voce *Costantinopoli, Martiri di, santi*, Bibliotheca Sanctorum, vol. IV, Roma 1964, col. 252-254
- GABORIT-CHOPIN 1984 = *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, a cura di D. Alcouffe, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais), Milano 1984, pp. 274-277, catt. 37-38 (D. GABORIT-CHOPIN)

GABORIT-CHOPIN 1991 = D. GABORIT-CHOPIN, *Anneau de saint Denis*, in *Le trésor de Saint-Denis*, a cura di D. Alcouffe, Paris 1991, cat. 37, pp. 213-215

GAGLIARDI 2010 = I. GAGLIARDI, *San Ludovico fra tradizione agiografica e diffusione del culto in partibus Tusciae*, in *Culto dei santi e culto dei luoghi nel Medioevo pistoiese*, a cura di A. Benvenuti e R. Nelli, atti del convegno (Pistoia, 16-17 maggio 2008), Pistoia 2010, pp. 75-96

GALLO 2007 = M. GALLO, *Pseudorinascimento senese. La predella della pala del Maestro dell'Osservanza: note sull'iconografia di sant'Ambrogio flagellante gli ariani e di san Girolamo eremita penitente in rapporto all'uso di due differenti schemi prospettici e alla dialettica tra vita attiva e vita contemplativa*, 'Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia', Roma 2007, pp. 25-71

GAMESON 2011 = *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination*, a cura di S. McKendrick, J. Lowden, K. Doyle, catalogo della mostra (Londra, 11 novembre 2011 – 13 marzo 2012), London 2011, cat. 8, pp. 110-111 (R. GAMESON)

GAMULIN 1964 = G. GAMULIN, *Alcune proposte per Maestro Paolo*, 'Emporium', 140 (1964), pp. 147-155

GARDNER 2001 = J. GARDNER, 'Magister Bertucius Aurifex' et les portes en bronze de Saint-Marc, un programme pour l'année jubilaire'', 'Revue de l'Art', CXXXIV (2001), pp. 9-26

GARDNER 2015 = J. GARDNER, *Giotto e i francescani. Tre paradigmi di committenza*, Roma 2015

GARNIER 1884 = É. GARNIER, *Collections de M. Spitzer. La verrerie*, 'Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité', 29, 2 (1884), pp. 293-310

GARNIER 1886 = É. GARNIER, *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, Tours 1886

GEREVINI 2015 = S. GEREVINI, 'Sicut crystallus quando est obiecta soli'. *Rock crystal, transparency and the Franciscan Order*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 56 (2015), pp. 255-283

GIACOMELLI 2012 = L. GIACOMELLI, *Un 'collettore arrabbiato': nuovi documenti sullo scambio di opere tra Sir Austen Henry Layard ed Emanuele d'Azeglio*, 'Studi e notizie / Palazzo Madama, Torino', 2 (2012), pp. 62-69

GIARDINI 2000 = *Pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, catalogo della mostra (29 aprile – 23 luglio 2000), Trento 2000, cat. 8.5, pp. 88-91 (C. GIARDINI)

GIBBS 1989 = R. GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge 1989

GIBBS 1998 = R. GIBBS, *Bel. Catalogue 2. Ridon le carte. Medieval and Renaissance Illuminations*, London, Paris, Lugano 1998

GIBBS 2012 = R. GIBBS, *The Modenese versus the Bolognese experience. Tomaso da Modena in Piacenza*, in *L'artista girovago*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012

GIULINI 1760 = G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano, ne' secoli bassi. Raccolte, ed esaminate dal conte Giorgio Giulini*, VIII, Milano 1760

GIUSTINIANI 1854 = A. GIUSTINIANI, *Annali della Repubblica di Genova*, II, Genova 1854

GNONI MAVARELLI 2011 = *Museo Bandini di Fiesole. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, a cura di C. Gnoni Mavarelli, M. De Marco, Firenze 2011 (C. GNONI MAVARELLI)

GOELET 2000 = J. GOELET, introduzione in *40 years on...Donations by John Goelet. Sculpture, Paintings and Drawings, Miniatures and Calligraphy, Tankas and Mandala*, New York 2000

GOFFREDO DA BUSSERO, *Liber notitiae sanctorum Mediolani: manoscritto della Biblioteca capitolare di Milano*, a cura di M. Magistretti e U. Monneret de Villard, Milano 1974

GORDON 2002 = D. GORDON, *The Icon of the Virgin Glykophilousa in the Benaki Museum, Athens (inv. No 2972): The Verres Églomises*, in *Byzantines eikones. Technē, technikē kai technologia*, a cura di M. Vassilaki K. Lebentis, atti del convegno (Atene, 20 – 21 febbraio 1998), Erakleio 2002, pp. 210-218

GORDON 2011 = D. GORDON, *National Gallery Catalogues: the Italian Paintings before 1400*, London 2011

GOSS 1980 = V. P. GOSS, *Parma, Venice, Trogir: Hypothetical Peregrinations of a Thirteenth Century Adriatic Sculptor*, 'Arte veneta', 34 (1980), pp. 26-40

GREGORI 1974 = M. GREGORI, *Presenza di Giusto dei Menabuoi a Viboldone*, 'Paragone', 25, 293 (1974), pp. 3-20

GRILLO 2017 = P. GRILLO, *Nascita di una cattedrale: 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Milano 2017

GRILLO 2017 = P. GRILLO, sub vocibus *Rusca Franchino I, II*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 89 (2017), pp. 265-268, 268-270

GUARNIERI 2006 = C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006

GUARNIERI 2007 = C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 153-201

GUARNIERI 2008 = C. GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 30 (2008), pp. 1-131

GUARNIERI 2011 = C. GUARNIERI, *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attorno alle tre tele con la Madonna dell'umiltà*, in *Lorenzo Veneziano. Le virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo". Indagini, tecnica, iconografia*, a cura di C. Rigoni, C. Scardellato, Cinisello Balsamo 2011, pp. 19-41

GUARNIERI 2015 = C. GUARNIERI, *Indagini sulle lavorazioni dell'oro come contributo per lo studio della pittura veneziana delle origini*, 'Arte veneta', 71 (2015), pp. 37-61

GUASTELLA 1995 = *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Archeologia, architettura e arti della Sicilia in età sveva*, a cura di C. A. Di Stefano, A. Cadei, catalogo della mostra (Palermo, 16 dicembre 1994 – 18 aprile 1995), Palermo 1994, cat. 9, pp. 85-87 (C. GUASTELLA)

GUASTELLA 2006 = *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, a cura di M. Andaloro, catalogo della mostra (Palermo, 17 dicembre 2003 – 10 marzo 2004; Vienna, 30 marzo – 6 giugno 2004), Catania 2006, cat. IV.13, pp. 293-294 (C. GUASTELLA)

GUASTI 1869 = C. GUASTI, *Di un quadretto bifronte dipinto da un lato a tempera*, Firenze 1869

GUDENRATH, PILOSI, VERITÀ, WHITEHOUSE, WYPYNSKY 2007 = W. GUDENRATH, L. PILOSI, M. VERITÀ, D. WHITEHOUSE, M. T. WYPYNSKY, *Notes on the Byzantine painted bowl in the Treasury of San Marco, Venice*, 'Journal of glass studies', 49 (2007), pp. 57-62

GUERINI 2019 = G. GUERINI, *Revival dell'antico e citazioni erudite. Riflessioni intorno alle miniature del "Trionfo della Gloria" nei due manoscritti parigini del "De viris illustribus" di Petrarca*, 'Rivista di Storia della Miniatura', 23 (2019), pp. 29-36

GUIDOTTI 2011 = A. GUIDOTTI, *Un "libro di bottega" della Firenze del '400. Debitori e creditori di Piero di Giovanni di Piero orafo (1435-1470)*, Lucca 2011

GUTH 1957 = P. GUTH, *Toute la verite sur le verre églomisé*, 'Connaissance des Arts', 66 (1957), pp. 28-33

GUTIÉRREZ 2007 = D. GUTIÉRREZ, *Gli Agostiniani nel Medioevo (1256-1356)*, vol. I, parte prima, a cura di M. Mattei, Roma 2007

HAHNLOSER 1956 = H. R. HAHNLOSER, *Scola et artes cristellariorum de Veneciis 1284-1319. Opus venetum ad filum*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte (Venezia, 12 – 18 settembre 1955), Venezia 1956, pp. 157-165

HAHNLOSER 1971 = H. R. HAHNLOSER, *Il Tesoro di San Marco*, vol. II, *Il Tesoro e il Museo*, Firenze 1971

HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH 1985 = H. R. HAHNLOSER, S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985

HAMILTON 2006 = J. S. HAMILTON, *The Character of Edward II: The letters of Edward of Edward of Caernarfon Reconsidered*, in *The Reign of Edward II: New Perspectives*, a cura di G. Dodd, A. Musson, York 2006, pp. 5-21

HARDING 1989 = C. HARDING, *The Production of Medieval Mosaics: The Orvieto Evidence*, 'Dumbarton Oaks papers', 43 (1989), pp. 73-102

- HATOT 2017 = N. HATOT, *De Rome à Byzance: traditions et appropriations verrières (V^e-XIII^e siècle)*, in *Le verre, un moyen âge inventif*, a cura di S. Lagabrielle, catalogo della mostra (Parigi, 20 settembre 2018 – 8 gennaio 2018), Paris 2017, pp. 24-27
- HEERS 1976 = J. HEERS, *Il clan familiare nel Medioevo: studi sulle strutture politiche e sociali degli ambienti urbani*, Napoli 1976
- HERDE 2000 = P. HERDE, sub voce *Celestino V, santo*, Enciclopedia dei Papi, vol. II, a cura di M. Bray, Roma 2000, pp. 460-469
- HETHERINGTON 2008 = P. HETHERINGTON, *Enamels, Crowns, Relics and Icons. Studies on Luxury Arts in Byzantium*, Farnham 2008
- HETHERINGTON 2019 = P. HETHERINGTON, *Late Byzantine Enamel: A Period of Transition*, in *New Research on Late Byzantine Goldsmiths' Works (13th-15th Centuries)*, a cura di A. Bosselmann-Ruickbie, Mainz 2019, pp. 21-34
- HICKS 2007 = C. HICKS, *The King's Glass A Story of Tudor Power and Secret Art*, London 2007
- HILLS 1999 = P. HILLS, *Venetian colour. Marble, mosaic, painting and glass 1250-1550*, New Haven 1999
- HODGSON 2017 = J. HODGSON, *Class acts: the twenty-fifth and twenty-sixth earls of Crawford and their manuscript collections*, tesi di dottorato, University of Manchester 2017
- HODNE 2016 = HODNE, *Aeiparthenos. Metaphors and symbols of virginity in Italian, Dutch and Byzantine representations of the Annunciation around 1400*, 'Ikon', 9 (2016), pp. 253-260
- HOFFMANN 2013 = A. HOFFMANN, *Die Bibel von Gerona und ihr Meister*, Berlin, München 2013
- HOLLAND 1983 = M. HOLLAND, *Robert Curzon, Traveller And Book Collector*, 'Bulletin of the John Rylands Library', 65, 2 (1983), pp. 123-157
- HORTIS 1874 = A. HORTIS, *Scritti inediti Francesco Petrarca*, Trieste 1874
- HOWELLS 2015 = D. T. HOWELLS, *A Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum*, London 2015
- HUBER 1969 = P. HUBER, *Athos. Leben, Glaube, Kunst*, Zürich 1969
- HUBER 1975 = P. HUBER, *Image et message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurigo 1975
- HUDSON 2010 = H. HUDSON, *From Assisi to Melbourne: Friar Pietro Teutonico's Nativity; Crucifixion Reliquary Diptych in the National Gallery of Victoria*, in *Interpreting Francis and Clare of Assisi: From the Middle Ages to the Present*, a cura di C. J. Mews and C. Renkin, Melbourne 2010, pp. 242-54

HUSBAND 2019 = T. HUSBAND, *The Silver-stained Roundel in Northern Europe*, in *Investigations in Medieval Stained Glass. Materials, Methods and Expressions*, a cura di B. Kurmann-Schwarz e E. Pastan, Leiden 2019, pp. 307-318

IACOBINI 2005 = A. IACOBINI, *Roma anno 1200. Pittura e mosaico al tempo della IV Crociata*, 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 28 (2005), pp. 33-62

Tempio 1989 = *Tempio francescano di S. Lorenzo. Il portale di Andriolo de Santi*, Vicenza 1989

INTORCIA 2009 = V. INTORCIA, *La croce reliquiario di Casamari*, 'Latium', 26 (2009), pp. 19-57

Inventario 1892 = Inventario del tesoro e della biblioteca papale, Perugia 1311, Romae 1892

IVETIĆ 2012 = E. IVETIĆ, *Jugoslavia sognata. Lo jugoslavismo delle origini*, Milano 2012

JAMES = L. JAMES, *Byzantine glass mosaic tesserae: some material considerations*, 'Byzantine and Modern Greek Studies', 30 (2006) pp. 29-47

JANSEN 1964 = A. JANSEN, *Art chrétien jusqu'à la fin du Moyen âge*, Bruxelles 1964

JOLIDON, RYSER 2006 = Y. JOLIDON, F. RYSER, *Raconte-moi la peinture sous verre...Une introduction basée sur des œuvres du Vitromusée Romont*, Romont 2006

JOLLY 2019 = P. H. JOLLY, *Gender, dress, and Franciscan tradition in the Mary Magdalen Chapel at San Francesco, Assisi*, 'Gesta', 58, 1 (2019), pp. 1-25

JOSI 1961, = E. JOSI, sub voce *Alessio, santo, confessore*, Bibliotheca Sanctorum, vol. I, Roma 1961, col. 814-823

JOSI 1964 = E. JOSI, sub voce *Ermete, santo martire a Roma*, Bibliotheca Sanctorum, vol. V, Roma 1964, col. 52-55

KALAVREZOU TOMASELLI 2017 = I. KALAVREZOU, C. TOMASELLI, *The Study of Byzantine Illustrated Manuscripts since Kurt Weitzmann: Art Historical Methods and Approaches*, in *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, a cura di V. Tsamadka, Leiden, Boston 2017, pp. 23-34

KESSLER 2015 = H. KESSLER, *The Cotton Genesis in situ. An Early Christian manuscript cycle on the walls of a thirteenth-century Venetian church*, in *The antique memory and the Middle Ages*, a cura di I. Foletti, Z. Frantová, Roma 2015, pp. 11-28

KIANOVSKY 2000 = *40 years on...Donations by John Goelet. Sculpture, Paintings and Drawings, Miniatures and Calligraphy, Tankas and Mandala*, New York 2000, catt. 10-12, pp. 204-205 (S. KIANOVSKY)

KIRCHEWEGER 1994 = F. KIRCHEWEGER, *Omaggio a San marco. Tesori dall'Europa*, a cura di H. Fillitz, G. Morello, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 – 28 febbraio 1995), Milano 1994, cat. 82, pp. 198-199

KLEIN 2006 = H. KLEIN, *Visualisierungen von Herrschaft: frühmittelalterliche Residenzen, Gestalt und Zeremoniell*, atti del convegno (Istanbul, 3-4 giugno 2004), a cura di F. A. Bauer, Istanbul 2006, pp. 79-99

KLEIN 2007 = *The Cleveland Museum of Art, Meisterwerke von 300 bis 1550*, a cura di R. Eikermann, H. A. Klein, catalogo della mostra (Monaco, Bayerischen Nationalmuseum, 11 maggio – 16 settembre 2007; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 30 ottobre – 20 gennaio 2008), München 2007, cat. 57, pp. 162-163 (H. A. KLEIN)

KORDI 2014 = S. KORDI, *The Chora parekklesion as a space of becoming*, tesi di dottorato, University of Leeds 2014

KOUZELI 2002 = D. KOUZELI, *The Icon of the Virgin Glykophilousa (inv. No 2972) in the Benaki Museum: Contribution to the Study of the Icon with Optical Microscopy, Scanning Electron Microscopy and X-Ray Microanalysis*, in *Byzantines eikones. Technē, teknikē kai technologia*, a cura di M. Vassilaki K. Lebentis, atti del convegno (Atene, 20 – 21 febbraio 1998), Erakleio 2002

KRAUS 1882, 1886 = F. X. KRAUS, *Realencyklopaedie der christlichen Alterthümer*, Freiburg im Breisgau 1882, 1886

LABARTE 1879 = J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris 1879

LAFONTAINE-DOSOGNE 1995 = J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'art byzantin et chrétien d'orient aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1995

LAGABRIELLE 2000 = S. LAGABRIELLE, *Miroirs et «faiseurs de miroirs» au Moyen Âge et à la Renaissance*, in *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Rouen 2000, pp. 112-117

LAGABRIELLE 2011 = S. LAGABRIELLE, *Les médaillons à incrustation de verre de la Sainte-Chapelle. Aboutissement d'une série d'innovations*, in *Les innovations verrières et leur devenir. Actes du dixième colloque international de l'association Verre & Histoire*, a cura di A. L. Carré, S. Lagabrielle, C. Maitte, M. Philippe, Paris 2011

LAGABRIELLE 2017a = S. LAGABRIELLE, *De Byzance au royaume capétien : faire scintiller le verre au-delà des fenêtres*, in *Le verre, un moyen âge inventif*, a cura di S. Lagabrielle, catalogo della mostra (Parigi, 20 settembre 2018 – 8 gennaio 2018), Paris 2017, pp. 62-65

LAGABRIELLE 2017b = S. LAGABRIELLE, *Recherche de transparence et de préciosité*, in *Le verre, un moyen âge inventif*, a cura di S. Lagabrielle, catalogo della mostra (Parigi, 20 settembre 2018 – 8 gennaio 2018), Paris 2017, pp. 107-111

- LAGABRIELLE 2017c = S. LAGABRIELLE, «*Parler du voire comment il se laisse dorer*», in *Le verre, un moyen âge inventif*, a cura di S. Lagabriele, catalogo della mostra (Parigi, 20 settembre 2018 – 8 gennaio 2018), Paris, 2017, pp. 142-145
- LAMBACHER 2010 = *Schätze des Glaubens: Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin zu Gast im Bode-Museum*, a cura di L. Lambacher, catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum 30 settembre 2010 – 30 settembre 2012), Regensburg 2010, cat. 48, pp. 106-107 (L. LAMBACHER)
- LAMETTI, MAZZASETTE 2012 = L. LAMETTI e V. MAZZASETTE, *Il Rosone della Basilica di San Francesco in Assisi. Funzione luminosa e allusioni simboliche*, Roma 2012
- L'ARTE 1899 = *Ancora della tomba di Clemente IV a Viterbo*, 'L'Arte', 2 (1899), pp. 280-286
- LAUTIER 2008 = C. LAUTIER, *Le traité et l'œuvre d'Antoine de Pise, maître verrier de la fin du Trecento*, in *Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400*, a cura di C. Lautier, D. Sandron, Paris 2008, pp. 9-36
- LAZAREV 1955 = V. N. LAZAREV, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, 'Arte Veneta', 8 (1955), pp. 77-89
- LAZAREV 2014 = V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, a cura di F. Crivello, Torino 2014
- LEMPERTZ 1959 = KUNSTHAUS LEMPERTZ, *Gemälde des XV. bis XX. Jahrhunderts, Ikonen, Porzellan, Silber, Kunstgewerbe, Skulpturen, Textilien, Möbel, Orientteppiche aus Sammlung Gräfin von Francken-Sierstorff Eltville u.a. Besitz; mit ca. 250 Abbildungen*, Köln 1959
- LEONE DE CASTRIS 2014 = P. L. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986
- LE POGAM 1995 = P. L. LE POGAM, *Musée National du Moyen Âge. Thermes de Cluny*, Paris 1995
- Letters 1931 = *Letters of Edward prince of Wales, 1304-1305*, a cura di H. Johnstone, Cambridge 1931.
- LEVEROTTI 1999 = F. LEVEROTTI, *La famiglia*, in *La società medievale*, a cura di S. Collodo, G. Pinto, Bologna 1999
- LEVI D'ANCONA 1957 = M. LEVI D'ANCONA, *Miniature venete nella Collezione Wildenstein*, 'Arte veneta', 10 (1957), pp. 25-36
- LONDRA 1863 = *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediæval, renaissance, and more recent periods: on loan at the South Kensington museum, June 1862*, a cura di J. C. Robinson, catalogo della mostra (Londra, giugno 1862), London 1863
- LEVIN 2018 = W. R. LEVIN, *The Bigallo triptych. A document of confraternal charity in fourteenth-century Florence*, "Confraternitas", 29, I, (2018), pp. 55-101
- LONGHI 1928 = R. LONGHI, *Frammenti di Giusto di Padova*, 'Pinacotheca', 3 (1928), pp. 137-152
- LONGHI 1950 = R. LONGHI, *La Mostra del trecento bolognese*, 'Paragone. Arte', 1, 5 (1950), pp. 5-44

- LONGHI 1957a = R. LONGHI, *Una cornice per Bonifacio Bembo*, 'Paragone', 8, 87 (1957), pp. 3-13
- LONGHI 1957b = R. LONGHI, *Guariento: un'opera difficile*, 'Paragone', 8, 91 (1957), pp. 37-40
- LONGHI 1958 = R. LONGHI, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile – giugno 1958), Milano 1958
- LONGHI 1965 = R. LONGHI, *Una 'riconsiderazione' dei primitivi italiani a Londra*, 'Paragone', 16, 183 (1965), pp. 8-16
- LONGHI 1968 = R. LONGHI, *Edizione delle opere complete*, IV, *"Me pinxit" e quesiti Caravaggeschi, 1928 – 1934*, Firenze 1968
- LONGHI 1973 = R. LONGHI, *La pittura del Trecento in Italia settentrionale (1934-1935)*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VI, *Lavori in Valpadana – dal Trecento al primo Cinquecento, 1934-1964*, Firenze 1973
- LONGPERIER 1842 = M. LONGPERIER, *Description de quelques monuments émaillés du Moyen-Âge*, 'Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Revue des tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art, d'antiquité et de curiosité', 1 (1842), pp. 145-160
- LUCHERINI 2015 = V. LUCHERINI, *La civiltà del pane – storia, tecniche e simboli dal Mediterraneo all'Atlantico*, atti del convegno internazionale di studio (Brescia, 1 – 6 dicembre 2014), a cura di G. Archetti, Spoleto 2015, pp. 1371-1402
- LUNghi = E. LUNghi, *«Come pintor che esempio pinga» (Purg., XXXII, 67)*, in *Il tempio del santo patrono. Riflessi storico-artistici del culto di San Fortunato a Todi*, a cura di M. Castrichini, M. Grondona, E. Lunghi, E. Menestò, E. Paoli, F. Toppetti, Todi 1988
- LUTHMER 1888 = F. LUTHMER, *Gold und Silber, Handbuch der Edelschmiedekunst*, Leipzig 1888
- MACHABELI 2016 = K. MACHABELI, *La croix vénitienne des XIIIe-XIVe siècles en Svanétie*, 'Iconographica', 15 (2016), pp. 93-101
- MAFFEI 1732 = S. MAFFEI, *Verona illustrata*, III, Verona 1732
- MAGAGNATO 1958 = *Da Altichiero a Pisanello*, a cura di L. Magagnato, catalogo della mostra (Verona, agosto – ottobre 1958), Venezia 1958
- MAGALOTTI 2001 = L. MAGALOTTI, *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del serenissimo principe Leopoldo di Toscana e descritte dal segretario di essa Accademia*, a cura di E. Falqui, Palermo 2011
- MAGRINI 2005 = S. MAGRINI, *La Bibbia di Matheus de Planisio (Vat. Lat. 3550, I-III): documenti e modelli per lo studio della produzione scritturale in età angioina*, 'Codices manuscripti', 50-51, 2005, pp. 1-16

- MAGUIRE 1977 = H. MAGUIRE, *The depiction of sorrow in the Middle Byzantine art*, 'Dumbarton Oaks papers', 31 (1977), pp. 123-174
- MANCHESTER 1857 = *Catalogue of the art treasures of the United Kingdom*, catalogo della mostra (Manchester, Museum of Ornamental Art, 1857), Manchester 1857
- MANCINI 1969 = G. MANCINI, *Cortona nel Medio Evo*, Roma 1969
- MANDER 2016 = M. MANDER, *Trattazioni per un solo colore: l'alchimia del Duecento di Paolo da Taranto e Michele Scoto alle origini dei testi sulla raffinazione dell'azzurro oltremare*, 'Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale', 16 (2016), pp. 316-327
- MANDRUZZATO 2012 = L. MANDRUZZATO, *Un frammento di coppa bizantina con decorazione silver stain da Aquileia*, in *Il vetro in Italia. Testimonianze, produzioni, commerci in età basso medievale. Il vetro in Calabria: vecchie scoperte, nuove acquisizioni*, a cura di A. Coscarella, atti delle XV giornate nazionali di studio sul vetro A.I.H.V. (Cosenza 9 – 11 giugno 2011), Arcavacata di Rende (Cosenza) 2012, pp. 613-617
- MARABOTTINI 1965 = A. MARABOTTINI, *Una Crocifissione di Giovanni da Milano e i soggiorni del pittore in Toscana e in Lombardia*, 'Commentari', 16 (1965), pp. 23-34
- MARITANO 2011 = C. MARITANO, *Emanuele D'Azeglio collezionista a Londra*, in G. Romano, *Diplomazia, musei, collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, Torino 2011, pp. 37-64, 97-117
- MARITANO 2016 = C. MARITANO, *Emanuele d'Azeglio e le sue collezioni, da Londra a Torino*, in *Emanuele d'Azeglio. Il collezionismo come passione. Dal Burlington Fine Arts Club di Londra al Museo civico di Torino*, a cura di C. Maritano, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 2 dicembre 2016 – 6 marzo 2017), Cinisello Balsamo 2016, pp. 9-23
- MARTINI 1997 = M. MARTINI, *S. Maria Salome (o Giacobbe) nella poesia e nell'arte*, 'Bollettino storico della città di Foligno', 19 (1997), pp. 75-92
- MASSARENTI 1900 = M. MASSARENTI, *Supplément au catalogue du Musée de peinture, sculpture et archéologie au palais Accoramboni*, Roma 1900
- MATALON 1963 = S. MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963
- MATTIOCCO 1968 = E. MATTIOCCO, *L'oreficeria medievale abruzzese. La scuola di Sulmona*, 'Abruzzo', 6, II-III (1968), pp. 361-403
- MATTIOCCO 2015 = E. MATTIOCCO, *Orafi e oreficerie abruzzesi in area laziale*, in *Sculture preziose. oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di B. Montevecchi, A. Imponente, I. Del Frate, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 30 marzo – 30 giugno 2015), Città del Vaticano 2015, pp. 39-48

- MAXWELL 2014 = K. MAXWELL, *Between Constantinople and Rome. An illuminated Byzantine Gospel book (Paris gr. 54) and the Union of Churches*, Farnham 2014, pp. 101-144
- MAZZUCCO 2009 = *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Caputo, G. Gentili, catalogo della mostra (Venezia, 29 agosto 2009 – 1° ottobre 2010), Venezia 2009, cat. 43, p. 170 (G. MAZZUCCO)
- MCCLINTOCK 1996 = K. MCCLINTOCK, “*Arts of the Middle Ages*” and the Swarzenskis, in *Medieval Art in America: Patterns of Collecting 1800-1940*, a cura di E. Bradford Smith, University Park (Pa) 1996, pp. 203-208
- MEDICA 2008 = M. MEDICA, *L'insediamento francescano di Villa Verucchio. Note sulla provenienza del “dossale Corvisieri” e su un modello giottesco per la Romagna*, in *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, a cura di D. Ferrara, catalogo della mostra (Roma, 14 marzo – 15 giugno 2008), Cini-sello Balsamo 2008, pp. 59-67
- MEDONI 1844 = F. MEDONI, *Memorie storiche di Arona e del suo castello*, Novara 1844
- MERKEL 2003 = E. MERKEL, *Alcuni oggetti d'oreficeria veneziana nel Tesoro della Basilica di San Marco, recentemente restaurati*, in *L'arte preziosa nel Veneto e a Venezia. Valorizzazione culturale e nuovi progetti*, atti del Convegno di Storia dell'Oreficeria (Venezia, 21 novembre 2002), Padova 2003, pp. 27-40
- MERRIFIELD 1999 = M. P. MERRIFIELD, *Original treatises dating from the XIIIth to XVIIIth centuries on the arts of painting, in oil, miniature, mosaic, and on glass*, Mineola, New York 1999
- MEZZACASA 2014 = M. MEZZACASA, *Temi d'ornato e microtecniche nell'oreficeria gotica veneziana a paragone con le arti maggiori*, ‘Arte veneta’, 71 (2014), pp. 199-223
- MICHAEL 2014 = M. MICHAEL, *The Bible moralisée, the Golden Legend and the Salvator Mundi. Observations on the iconography of the Westminster Retable*, ‘The antiquaries journal’, 94 (2014), pp. 93-125
- MICHEL 2007 = P. MICHEL, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq 2007
- MIGEON 1904 = G. MIGEON, *Collection de M. Octave Homberg*, ‘Les Arts’, 3, 36 (1904), pp. 32-48
- MILANO 2002 = D. MILANO, *The Icon of the Virgin Glykophilousa in the Benaki Museum (inv. No 2972): A Technical Analysis*, in *Byzantines eikones. Technē, technikē kai technologia*, a cura di M. Vassilaki K. Lebentis, atti del convegno (Atene, 20 – 21 febbraio 1998), Erakleio 2002
- MILANO 1997 = K. MILANO, *The icon “Virgin with Child and Scenes from Christ's Life with Apostles”, 14th century, from the Benaki Museum Athen (No. 2972), Observation about the Painting Technique during the Conservation and Restoration*, in *Ikonen. Restaurierung und naturwissenschaftliche Erforschung; Beiträge des internationalen Kolloquiums in Recklinghausen 1994*, a cura di I. Bentechev, atti del convegno, München 1997

- MINARDI 2017 = M. MINARDI, *La stella di Pomposa e alcune proposte per Pietro da Rimini*, 'Paragone. Arte', 68, 809 (2017), pp. 3-26
- MINAZZATO 2006 = M. MINAZZATO, *Polittici nelle miniature venete del Tre e Quattrocento*, 'Arte Veneta', 62 (2006), pp. 15-25
- MINELLI 2012 = S. MINELLI, *Un reliquiario parlante: San Pantaleone nel Tesoro del Duomo di Vercelli. Riflessioni e revisioni*, 'Bollettino Storico Vercellese', 2 (2012), pp. 85-106
- MIRA 1937 = G. MIRA, *Provvedimenti viscontei e sforzeschi sull'arte della lana in Como (1335-1535)*, 'Archivio storico lombardo', 63 (1937), pp. 345-402
- MOLINIER 1884 = É. MOLINIER, *Inventaire du trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295) (suite)*, 'Bibliothèque de l'école des chartes', 45 (1884), pp. 31-57
- MOLINIER 1888 = É. MOLINIER, *Le trésor de la basilique de Saint Marc à Venise*, Venezia 1888
- MONCIATTI 2000 = A. MONCIATTI, *Per la "piccola rinascita" del mosaico nella Firenze di inizio Quattrocento*, 'Prospettiva', 97 (2000), pp. 45-50
- MONCIATTI 2010 = A. MONCIATTI, *Note per una rivisitazione della pittura a Todi fra Due e Trecento*, in *Todi nel Medioevo (secoli VI – XIV)*, II, atti dei convegni del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo – Accademia Tudertina e del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Spoleto 2010, pp. 933-963
- MONTEVECCHI 2000 = B. MONTEVECCHI, *La croce santa di Cossignano*, in *La croce di Nicolò IV e uno stipo intarsiato a Cossignano*, a cura di P. Di Girolami, C. Bartoli, Acquaviva Picena 2000, pp. 19-22
- MONTI 1913 = S. MONTI, *Carte di San Fedele in Como*, Como 1913
- MONTICOLO 1914 = G. MONTICOLO, *Capitolare De cristallariis*, in *I Capitolari delle arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia*, III, Roma 1914, pp. 123-152
- MORESCHINI 2006 = C. MORESCHINI 2006, *Il contributo di Gerolamo alla formazione dell'ideale della vita solitaria in Francesco Petrarca*, 'Studi Classici e Orientali', 52 (2006), pp. 257-273
- MOSCHETTI 1929 = A. MOSCHETTI, *Gli affreschi della cappella del B. Luca Belludi*, 'Il Santo', 1, 4, (1929), pp. 295-312
- MOSCHETTI 1929 = A. MOSCHETTI, sub voce *Menabuoi, Giusto de Giovanni de'*, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIV, a cura di H. Vollmer, U. Thieme, F. Becker, F. C. Willis, Leipzig 1930
- MOSCHINI 1954 = S. MOSCHINI, *Un'altra Madonna di Paolo Veneziano*, 'Arte Veneta', 8 (1955), pp. 90-92
- MPALTOGIANNÈ 1986 = C. MPALTOGIANNÈ, *Icons : Demetrios Ekonomopoulos collection*, Athens 1986

- MPALTOGIANNĒ 1991-1992 = C. MPALTOGIANNĒ, *Ἐ Παναγία Glykophilousa kai to anaklinomenon brefosse eikona tēs syllogēs Loberdou*, 'Deltion tēs Christianikēs Archaialogikēs Hetaireias', 16 (1991-1992), pp. 219-236
- ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ 1994 = X. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Eikones. Mētēr theou*, Αθήνα 1994
- MUIR 1995 = E. MUIR, *Idee, riti, simboli del potere*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, II, *L'età del Comune*, parte V, *La cultura, i messaggi, la religione*, a cura di G. Cracco, G. Ortalli, Roma 1995, pp. 739-760
- MULAS 2005 = P. L. MULAS, *La miniatura in Lombardia*, in *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. Perriccioli Saggese, A. Putaturo Donati Murano, Napoli 2005, pp. 147-155
- MUNK 2016 = A. MUNK, *Deconstructing the myyth of Byzantine crown: the head reliquary of saint Blaise in Dubrovnik*, 'Dubrovnik Annals', 20 (2016), pp. 7-51
- MURA 2006 = A. MURA, *Gli affreschi trecenteschi della chiesa di San Giovanni in Villa a Bolzano*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, atti del convegno di studi (Bolzano, 19 ottobre 2002), Bolzano 2006, pp. 85-99
- MURARO 1969 = M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969
- MURAT 2016 = Z. MURAT, *Guariento – pittore di corte, maestro del naturale*, Cinisello Balsamo 2016
- Museo civico 1905 = Museo civico di Torino. Sezione d'arte antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti*, Torino 1905
- NEFF 1993 = A. NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari" a Venezia nella seconda metà del Duecento*, 'Arte veneta', 45 (1993), pp. 6-19
- NEFF 1999 = A. NEFF, *Byzantium westernized, Byzantium marginalized. Two icons in the Supplicationes variae*, 'Gesta. International Center of Medieval Art', 38 (1999), pp. 81-102
- NEFF 2019 = A. NEFF, *A soul's journey. Franciscan art, theology, and devotion in the "Supplicationes variae"*, Toronto 2019
- NERI 2014 = E. NERI, *Vraisemblance et invraisemblance selon l'archéologie dans le 'De diversis artibus': quelques exemples*, in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula diversarum artium'*, a cura di A. Speer, Berlin 2014, pp. 196-222
- NERI 2016 = E. NERI, *Tessellata Vitrea tardoantichi e altomedievali. Produzione dei materiali e loro messa in opera. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi*, Turnhout 2016
- NESBITT 1878 = A. NESBITT, *A descriptive catalogue of the glass vessels in the South Kensington Museum*, London 1878

NEW YORK 2004 = *Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557)*, a cura di H. Evans, catalogo della mostra (New York, 23 marzo – 4 luglio 2004), New York 2004

Newton 1980 = S. M. Newton, *Fashion in the age of the Black Prince. A study of the years 1340-1365*, Woodbridge (Suffolk), Totowa (New Jersey) 1980

NIEVELER 2000 = E. NIEVELER, *The Niederbreisig Collection*, in *From Attila to Charlemagne. Arts of the early medieval period in the Metropolitan Museum of Art*, a cura di K. Reynolds Brown, D. Kidd, C. Little, New Haven 2000, pp. 28-41

NINGUARDA 1892 = F. NINGUARDA, *Atti della visita pastorale diocesana di Feliciano Ninguarda, Vesco-vo di Como*, a cura di S. Monti, Como 1892, pp. 20-24

O'MALLEY 2005 = M. O'MALLEY, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven 2005

ONASCH 1993 = K. ONASCH, *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche, unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Berlin 1993

OSBORNE 1985 = J. OSBORNE, *The Roman Catacombs in the Middle Ages*, 'Papers of the British School at Rome', 53 (1985), pp. 278-328

OETTINGEN-WALLERSTEIN 1848 = L. K. E. K. FÜRST ZU OETTINGEN-OETTINGEN UND OETTINGEN-WALLERSTEIN, *Descriptive Catalogue of a collection of ancient Greek, Italian, German, Flemish, and Dutch pictures now at Kensington Palace*, London 1848

OFFNER, STEINWEG, BOSKOVITS 1958 = R. OFFNER, K. STEINWEG, M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, III, The Fourteenth Century, 8, Workshop of Bernardo Daddi*, Firenze 1958

PACCA 1998 = V. PACCA, *Petrarca*, Roma, Bari 1998

PACE 2008 = V. PACE, *La chiesa di Santa Maria delle Cerrate e i suoi affreschi*, in *Obraz Vizantii: sbornik statej v čest' O.S. Popovoj*, a cura di A.V. Zaharova, Moskva 2008, pp. 377-398

PACE, POLLIO 2003 = V. PACE, G. POLLIO, *Bronzo e arti della fusione*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, II, *Del costruire, tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino 2003, pp. 467-478

PADOVA 2011 = *Guariento e la Padova carrarese*, a cura di G. Baldissin Molli, F. Cozza, V. C. Donvito, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 aprile – 31 luglio 2011), Venezia 2011

- PALLUCCHINI 1955 = R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento, Lezioni tenute alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'a. a. 1954-1955*, a cura di L. Mandelli Puglioli, Bologna 1955
- PALLUCCHINI 1956 = R. PALLUCCHINI, *Nota per Paolo Veneziano*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, pp. 121-137
- PALLUCCHINI 1964 = R. PALLUCCHINI, *Storia della pittura veneziana, II, La pittura veneziana del Trecento*, Bologna 1964
- PALLUCCHINI 1966 = R. PALLUCCHINI, *Paolo Veneziano e il suo tempo*, Milano 1966
- PANCAROĞLU 2000 = *40 years on...Donations by John Goelet. Sculpture, Paintings and Drawings, Miniatures and Calligraphy, Tankas and Mandala*, New York 2000, catt. 18-19, pp. 206-207 (O. PANCAROĞLU)
- PAOLINI 2004 = V. PAOLINI, *Il vetro dorato nella cultura medievale*, 'Proporzioni', 4 (2004), pp. 7-25
- PARIBENI 2009 = A. PARIBENI, *Le porte ageminate della basilica di S. Marco a Venezia tra storia e committenza*, in *Le porte del paradiso*, a cura di A. Iacobini, Roma 2009, pp. 301-317
- PARLATO 2017 = E. PARLATO, *Il Sole, la Luna, Caino e "li segni bui", periplo iconografico attorno alla basilica romana di S. Maria Maggiore*, in *Survivals, revivals, rinascenze*, a cura di N. Bock, I. Foletti e M. Tomasi, Roma 2017
- PASI 1996 = S. PASI, *Problemi relativi alle raffigurazioni dei Dogi nei mosaici di San Marco a Venezia*, in *Byzantina mediolanensia*, atti del V Congresso Nazionale di Studi Bizantini (Milano, 19 – 22 ottobre 1994), a cura di F. Conca, Soveria Mannelli 1996, pp. 339-349
- PASTOUREAU 2011 = M. PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris 2011
- PAVIČIĆ 2001 = S. PAVIČIĆ, *Fragmenti staklenih pločica (13 st.?) u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu*, 'Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti', 44 (2001), pp. 5-15
- PEDROCCO 2003 = F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003
- PELEKANIDIS et al. 1979 = S. M. PELEKANIDIS, P. C. CHRISTOU, C. H. TSIUMIS, S. N. KADAS, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts: miniatures-headpieces-initial letters*, III, *M. Megister Lauras, M. Pantokratoros, M. Docheiariou, M. Karakalou, M. Philotheu, M. Hagiou Paulou*, Athens 1979
- PERGAM 2011 = E. A. PERGAM, *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. Entrepreneurs, connoisseurs and the public*, Farnham 2011
- PESCARMONA 2015 = D. PESCARMONA, *Esperienza di cantiere e progettazione. La tradizione campionesa e la bottega di Giovanni di Balduccio*, 'Arte lombarda', 172 (2015), pp. 45-53
- PETRARCA 1955 = *De vita Solitaria*, sest. III, c. 18, in ID., *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano, Napoli 1955

- PETTENATI 1973 = S. PETTENATI, *Vetri a oro del Trecento padano*, 'Paragone', 24, 275 (1973), pp. 71-80
- PETTENATI 1978 = S. PETTENATI, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978
- PETTENATI 1986 = S. PETTENATI, *Vetri dorati e graffiti dal quattordicesimo al XVI secolo. Vetri rinascimentali*, Firenze 1986
- PETTENATI 2001 = S. PETTENATI, *I vetri decorati*, in M. Ciatti, M. Seidel, *Giotto. la croce di Santa Maria Novella*, Firenze 2001, pp. 204-214
- PETTI BALBI = G. PETTI BALBI, *Governare la città: pratiche sociali e linguaggi politici a Genova in età medievale*, Firenze 2007
- PIATTI = P. PIATTI, *Dalla Palestina ai Monti Ernici. La memoria agiografica di Santa Salomè a Veroli e nell'Italia Centrale*, in *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Benvenuti, P. Piatti, Firenze 2013, pp. 677-700
- PICHI 2009 = *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Caputo, G. Gentili, catalogo della mostra (Venezia, 29 agosto 2009 – 1° ottobre 2010), Venezia 2009, catt. 54, 71, pp. 173, 177 (S. PICHI)
- PICCOLI 2003 = F. PICCOLI, *Jacopo Muselli (1697 – 1768), antiquario e collezionista veronese. Rassegna bio-bibliografica*, 'Atti della Accademia Roveretana degli Agiati', III, 8 (2003), pp. 131-180
- PICCOLI 2010 = F. PICCOLI, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna (Verona) 2010
- PIFERI 1996 = M. E. PIFERI, *Il sigillo ritrovato nella tomba di papa Clemente IV*, 'Biblioteca e Società', 15 (1996), pp. 13-17
- PIFERI 1996 = M. E. PIFERI, *Le "arti liberali" nel corredo funebre di Clemente IV (S. Maria in Gradi a Viterbo)*, 'Rivista storica del Lazio', 4 (1996), pp. 25-40
- PIFERI 2016 = M. E. PIFERI, *Gli inediti sigilli duecenteschi della pergamena del "palagio scoperto". Analisi iconografica e considerazioni generali*, 'Biblioteca e Società', 69, 1-4 (dicembre 2016), pp. 14-20
- PIROVANO 1992 = F. PIROVANO, *I patti agrari del monastero dei SS. Felino e Gratignano di Arona nel XIV secolo*, 'Novarien', 22 (1992), pp. 97-116
- POLACCO 1990 = R. POLACCO, *Porte ageminate e clatrate in S. Marco a Venezia*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, I, a cura di S. Salomi, Roma 1990, pp. 279-292
- POLACCO 1994 = R. POLACCO, *Ernst Kitzinger. I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, 'Venezia Arti', 7 (1994), pp. 194-195
- POLACCO 2002 = R. POLACCO, *I reliquiari del sangue di Cristo nel tesoro di San Marco*, in *De lapidibus sententiae*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 307-319
- POLETTI 2010 = V. POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana: maestri e botteghe tra 13. e 14.*

secolo, tesi di dottorato, Università di Udine 2010

POMARICI 2016 = F. POMARICI, *Il ruolo del "cantiere gotico" nella basilica superiore di S. Francesco ad Assisi*, 'Arte medievale', 6 (2016), pp. 161-172

PORRECA 2011 = F. PORRECA, scheda cat. 68, p. 236, tav. p. 91, in *La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano 2011

POZZA 2019 = M. POZZA, sub voce *Tiepolo, Lorenzo*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 95 (2019), pp. 656-659

PHŌTOPULOS, DELĒBORRIAS 1997 = D. D. PHŌTOPULOS, A. DELĒBORRIAS, *Greece at the Benaki Museum*, Athens 1997

PRESTWICH 2007 = M. PRESTWICH, *Plantagenet England, 1225-1360*, Oxford 2007

ПРОЛОВИЋ 2004 = J. ПРОЛОВИЋ, *Хиландарски динтих и њему сродна дела венецијанског порекла на Атосу*, 'Хиландарски зборник', 11 (2004), pp. 133-165

PROVERO 2019 = L. PROVERO, *L'immagine del re sconfitto: Harold d'Inghilterra nelle fonti del secolo XI*, in *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni, Studi a margine del saggio di Enrico Castelnuovo Il significato del ritratto pittorico nella società (1973)*, Torino 2019, pp. 107-114

RADOJČIĆ 1956 = S. RADOJČIĆ, *Miniature d'origine veneziana nel monastero di Hilandar sul monte Athos*, in *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte (Venezia 12 – 18 settembre 1955), Venezia 1956, p. 166

RASMO 1965 = E. RASMO,

RASMO 1986 = E. RASMO, *Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino e Alto Adige*, in *La pittura in Italia, il Duecento e il trecento*, I, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986

RATLIFF 2004 = *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, a cura di H. C. Evans, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art 23 marzo – 4 luglio 2004), New York 2004, cat. 23, p. 50 (B. RATLIFF)

RAVALLI 2016 = G. RAVALLI, *Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella*, in *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, a cura di A. Bisceglia, Firenze 2016, pp. 145-172

REINA 2018 = G. REINA, *Le imprese araldiche dei Visconti e degli Sforza (1277-1535): storia, storia dell'arte, repertorio*, tesi di dottorato, Université de Lausanne 2018

REYNOLDS BROWN 1986 = *Il tesoro di San Marco*, a cura di R. Cambiagli, catalogo della mostra (Parigi, 22 aprile – 2 luglio 1984), Milano 1986, cat. 21, pp. 180-183 (K. REYNOLDS BROWN)

ROCCHI 1973 = G. ROCCHI, *Como e la Basilica di S. Fedele nella storia del Medio Evo*, Milano 1973

RODRIGUES, LAGABRIELLE 2017 = N. RODRIGUES, S. LAGABRIELLE, *Verres de prestige*, in *Le verre, un moyen âge inventif*, a cura di S. Lagabriele, catalogo della mostra (Parigi, 20 settembre 2018 – 8 gennaio 2018), Paris 2017, pp. 122-125

Roma, ICR = Roma, Istituto Centrale per il Restauro, Laboratorio di chimica, scheda 969-2.5.95, Como – Chiesa di S. Fedele

ROMANO 2013 = S. ROMANO, Palazzi e castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento, in *Arte di corte in Italia del Nord*, a cura di S. Romano, D. Zaru, Roma 2013, pp. 251-274

ROSSI 1898 = F. ROSSI, *Tomba di Clemente IV a Viterbo*, 'L'Arte', 1 (1898), p. 220

ROSSI 1928-1929 = F. ROSSI, *Un reliquiario con vetri dorati del museo Nazionale di Firenze*, 'Dedalo', 9 (1929), pp. 708-714

ROSSI 2012 = M. ROSSI, *Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovannino de' Grassi*, in *L'artista girovago*, a cura di S. Romano, D. Cerutti, Roma 2012, pp. 307-333

ROSSI 2015 = M. ROSSI, *Milano 1335-1336. I luoghi di Giotto*, in *Giotto, l'Italia*, a cura di S. Romano, P. Petrarola, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre 2015 – gennaio 2016), pp. 184-193

ROVELLI 1808 = G. ROVELLI, *Storia di Como, descritta dal marchese Giuseppe Rovelli e divisa in tre parti (Storia de' principali avvenimenti dopo l'ingresso de' Francesi in Lombardia, cioè dal Maggio del 1796 a tutto il 1802, per servire di appendice alla storia di Como)*, Como 1808

RUDDICK 2013 = A. RUDDICK, *English Identity and Political Culture in the Fourteenth Century*, Cambridge 2013

RUSCONI 1880 = A. RUSCONI, *Un trattato di commercio fra Como e Venezia nel secolo XIV*, 'Periodico della Società Storica Comense', 2 (1880), pp. 53-75

RUSSELL 2018 = E. RUSSELL, *Greyhound nation: a coevolutionary history of England, 1200-1900*, Cambridge 2018

SABLJAR s.d. = M. SABLJAR, *Imovnik arheologičkoga odjela narodnoga zemaljskoga muzeja* (manoscritto)

SANDBERG-VAVALÀ 1940 = E. SANDBERG-VAVALÀ, *Panels by Tomaso da Modena*, 'The Journal of the Walters Art Gallery', 3 (1940), pp. 68-74

SARTORI 1986 = A. SARTORI, *La provincia del Santo dei Frati Minori Conventuali*, a cura di P. G. Luisetto, Padova 1986

SAUERBERG *et al.* 2009 = M. L. SAUERBERG *et al.*, *Materials and techniques*, in *The Westminster Retable. history, technique, conservation*, a cura di P. Binski, A. Massing, London 2009, pp. 233-247

- SBARAGLIA 1765 = G. G. SBARAGLIA, *Bullarium Franciscanum Romanorum Pontificum constitutiones, epistolas, ac diplomata continens tribus ordinibus Minorum, Clarissarum, et Poenitentium a seraphico patriarcha Sancto Francisco institutis concessa ab illorum exordio ad nostra usque tempora iussu atque auspiciis reverendissimi patris magistri fr. Joannis Baptistae Constantii, III, A Clemente IV ad Honorium IV*, Roma 1765
- SCHÄFKE 1979 = W. SCHÄFKE, *Die "Abtheilung für Kunst-Erzeugniss" der Rheinischen Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Cöln*, 'Weltkunst', 19 (1979), pp. 458-459
- SCHEIDEGGER 1983 = J. R. SCHEIDEGGER, *La peinture à l'or du Roman de la Rose*, in *Senefiance*, 12, *L'or au Moyen Âge*, Aix-en-Provence 1983, pp. 395-414
- SCHIAPPARELLI 1908 = A. SCHIAPPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi, nei secoli XIV e XV*, Firenze 1908
- SCHIFF 1925 = R. SCHIFF, *La più antica tavola firmata e datata da Giusto de' Menabuoi fiorentino e padovano*, 'Bollettino del Museo Civico di Padova', 18 (1925), pp. 110-121
- SCHILB 2009 = H. SCHILB, *Byzantine identity and its patrons: Embroidered aeres and epitaphioi of the Palaiologan and post-Byzantine periods*, tesi di dottorato, Indiana University 2009
- SCHMIDT 2008 = *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, a cura di D. Parenti, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 10 giugno – 2 novembre 2008), Firenze 2008, cat. 18, pp. 208-209 (V. M. SCHMIDT)
- SCHNEIDER 2013 = J. SCHNEIDER, *Klara nördlich der Alpen: das Nürnberger „Sand claren bvch“*, in *Lebendiger Spiegel des Lichtes. Klara von Assisi*, a cura di P. Zahner, atti del convegno (Graz, 12 – 13 novembre 2010), Norderstedt 2013, pp. 143-160
- SCHNITZLER 1999 = B. SCHNITZLER, *Robert Forrer (1866-1947). Archéologue, écrivain et antiquaire*, Strasbourg 1999
- SCHNITZLER, HAMM 2000 = B. SCHNITZLER, P. HAMM, *Robert Forrer (1866-1947), antiquaire, collectionneur et créateur d'oeuvres graphiques*, in *Strasbourg. Naissance d'une capitale*, a cura di R. Rapetti, Paris 2000, pp. 108-113
- SCHUTZ 2011 = H. SCHUTZ, *Romanesque art and craftsmanship in Central Europe, 900 – 1300*, Newcastle upon Tyne 2011
- SCHWIEN 2017 = J. J. SCHWIEN, *L'archéologie du Moyen Âge avant l'archéologie médiévale. Le cas de Strasbourg entre 1880 et 1930*, in *Néogothique! Fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace (1880-1930)*, a cura di G. Bischoff, J. Schweitzer, F. Siffer, Strasbourg 2017, pp. 119-127
- SECCARONI 2010 = C. SECCARONI, *Il Tractatus mosaici nel manoscritto Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford*, in *Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di P. Pogliani, C. Seccaroni, Firenze 2010, pp. 29-34

- SEETAH, PLUSKOWSKI 2014 = K. SEETAH, A. PLUSKOWSKI, *Resti archeozoologici*, in *Torcello scavata. Patrimonio condiviso*, II, *Lo scavo 2012-2013*, a cura di D. Calaon, E. Zendri, G. Biscontin, Venezia 2014, pp. 133-148
- SEIDEL 1987 = M. SEIDEL, *Giovanni Pisano a Genova*, Genova 1987
- SEMPER 1906 = H. SEMPER, *Die Altartafel der Krönung Marias im Kloster Stams in Tirol und deren kunstgeschichtliche Stellung (Mit 8 Tafeln)*, 'Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandum', 3 (1906), pp. 373-420
- SENSI 1997 = M. SENSI, sub voce *Francesco d'Assisi*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49 (1997), pp. 678-681
- SERRA 1934 = L. SERRA, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Aquila*, Roma 1934
- SGAMBATI 2014 = A. SGAMBATI, *Il rapporto tra scultura lapidea ed oreficeria nel XIV secolo. Un'ipotesi su Andriolo De Santi tra Veneto e Friuli*, in V. Camelliti, A. Trivellone, *Un Medioevo in lungo e in largo*, Ospedaletto, Pisa 2014, pp. 223-231
- SHALEM 1998 = A. SHALEM, *Some speculations on the original cases made to contain enamelled glass beakers for export*, in *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, a cura di R. Ward, London 1998, pp. 64-68
- SHAW 1843 = H. SHAW, *Dresses and decorations of the Middle Ages*, London 1843
- SHENTON 2003 = C. SHENTON, *Edward III and the symbol of the leopard*, in *Heraldry, Pageantry and Social Display in Medieval England*, a cura di P. R. Coss, M. Keen, Woodbridge 2003, pp. 69-82
- SIOMKOS 2009 = *Le mont Athos et l'Empire byzantin. Trésors de la Sainte Montagne*, a cura di N. Bonovas, S. Chondorgiannis, catalogo della mostra (Parigi, 10 aprile – 5 luglio 2009), Paris 2009, cat. 75, p. 174 (N. SIOMKOS)
- SOLDI RONDININI 1989 = G. SOLDI RONDININI, sub voce *Della Scala, Beatrice*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37 (1989), pp.
- SOUCEK 1997 = P. SOUCEK, *Byzantium and the Islamic East*, in *The glory of Byzantium. Art and culture of the middle Byzantine era, A.D. 843 – 1261*, a cura di H. Evans, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 11 marzo – 16 luglio 1997), New York 1997, pp. 403-411
- SPADAFORA 1968 = F. SPADAFORA, sub voce *Salomè, madre degli apostoli Giacomo e Giovanni, santa*, I, *La vita*, *Bibliotheca sanctorum*, vol. XI, Roma 1968, p. 583.
- SPALLANZANI 2012 = M. SPALLANZANI, *Vetri islamici a Firenze nel primo Rinascimento*, Firenze 2012
- SPATHARAKĒS 1976 = I. SPATHARAKĒS, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976
- SPIANDORE 2014 = S. SPIANDORE, *Preziose trasparenze. La miniatura veneziana sotto cristallo di rocca (secoli XIII – XIV)*, tesi di dottorato, Università di Padova 2014

SPIAZZI 1989 = A. M. SPIAZZI, *Giusto a Padova. La decorazione del Battistero*, in *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste 1989, pp. 83-127

SPIAZZI 1992 = A. M. SPIAZZI, *Padova*, in *La pittura nel Veneto, I*, a cura di M. Lucco, Trieste 1989, pp. 88-177

SPIAZZI 2000 = A. M. SPIAZZI, *Giusto de' Menabuoi*, in *Giotto e il suo tempo*, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Padova, 24 novembre 2000 – 29 aprile 2001), Milano 2000, pp. 190-204

SPIAZZI 2007 = A. M. SPIAZZI, *Giusto de' Menabuoi a Padova*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 369-383

SPONZA 1996 = S. SPONZA, *Pisanello. I luoghi de Gotico Internazionale nel Veneto*, a cura di F. M. Alberti Gaudioso, realizzato in concomitanza della mostra Pisanello (Verona, 8 settembre – 8 dicembre 1996), Milano 1996

STAFFELBACH 1951 = G. STAFFELBACH, *Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Luzern 1951

СТАНКОВИЋ 2012 = В. СТАНКОВИЋ, *Краљ Милутин 1282-1321 (King Milutin 1282-1321)*, Belgrade 2012

STRATFORD 1993 = N. STRATFORD, *Catalogue of medieval enamels in the British Museum*, vol. II, *Northern Romanesque enamel*, London 1993

STRATFORD 2009 = N. STRATFORD, *Notes on enamel and other glass techniques in the second half of the thirteenth century*, in *The Westminster retable: history, technique, conservation*, a cura di P. Binski, A. Massing, London 2009, pp. 124-129

STRNAD 1966 = A. A. STRNAD, *Giacomo Grimaldis Bericht über die Öffnung des Grabes Papst Bonifaz VIII. (1605)*, 'Römische Quartalschrift', 61 (1966), pp. 145-202

СУБОТИЋ 1983 = Г. СУБОТИЋ, *Обнова манастира Светог Павла у XIV веку (La restauration du monastère de Saint-Paul au XIVe siècle)*, 'Зборник радова Византолошког института', 22 (1983), pp. 207-258

SWARZENSKI 1926a = G. SWARZENSKI, *Das Auftreten des Églomisé bei Nicolò Pisano*, in *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, a cura di W. Worringer, H. Reiners, L. Seligmann, Bonn 1926, pp. 326-328

SWARZENSKI 1926b = G. SWARZENSKI, *Venezianische Glasminiaturen des Mittelalters*, 'Städel-Jahrbuch', 5 (1926), pp. 13-16

SWARZENSKI 1933 = G. SWARZENSKI, *Die Italienische Unterglasmalerei des Trecento*, 'Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin', 18 (1933), pp. 11-14

SWARZENSKI 1940 = G. SWARZENSKI, *The Localization of Medieval Verre Églomisé in the Walters Collection*, 'The Journal of the Walters Art Gallery', 3 (1940), pp. 54-68

SWARZENSKI, NETZER, ENGLAND 1986 = H. SWARZENSKI, N. NETZER, P. ENGLAND, *Catalogue of medieval objects. Enamels & glass*, Boston, Mass. 1986

SZILÁGYI 1999 = A. SZILÁGYI, *Die Goldschmiedearbeiten der Esterházy-Schatzkammer*, in *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*, a cura di G. Mraz, G. Galavics, Wien 1999, pp. 17-43

TABURET-DELAHAYE 1995 = *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, a cura di E. Taburet-Delachaye catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 23 ottobre 1995 – 22 gennaio 1996; New York, Metropolitan Museum of Art, 4 marzo – 16 giugno 1996), Paris 1995, cat. 15, pp. 98-100 (E. TABURET-DELAHAYE)

TAGLIAFERRI 1981 = A. TAGLIAFERRI, *Corpus della scultura altomedievale*, X, *Le diocesi di Aquileia e Grado*, Spoleto 1981

TAGLIANI 2016 = R. TAGLIANI, *Tornando sulla tradizione volgare veneta della Navigatio Sancti Brendani (con una nuova edizione del frammento di Dublino, 'Studi mediolatini e volgari', 62 (2016), pp. 189-216*

TATTI 1734 = P. L. TATTI, *De gli annali sacri della città di Como raccolti, e descritti dal p.d. Primo Luigi Tatti ch. regolare della Congregazione di Somasca. Deca terza, che comprende gli avvenimenti principalmente ecclesiastici della stessa città dall'anno 1300. sino all'anno di nostra salute 1582. Con l'appendice del medesimo autore sino all'anno 1598. Riveduta, esaminata, corretta, e arricchita di varie osservazioni, e d'un indice copioso, dal p.d. Giuseppe Maria Stampa a ciascun libro*, Milano 1734

TAYLOR 1866 = E. TAYLOR, *Catalogue des gravures historiques composant la collection de Feu Madame Adolphe de Puibusque*, Paris, 1866

TEICHNER 2013 = A. TEICHNER, *Riflessioni sulla formazione dell'identità serba tra il Basso Medioevo e l'età moderna*, 'Eurostudium', 28 (2013), pp. 3-27

TESTI 1909 = L. TESTI, *La storia della pittura veneziana*, I, Venezia 1909

TESTI CRISTIANI 2019 = M. L. TESTI CRISTIANI, *'Da maestro Radovan a Nicola "de Apulia" e "Pisanus"'. I pulpiti poliedrici da Bisanzio - da Gerusalemme - alle coste adriatiche e tirreniche*, 'Critica d'arte', 76, 59/60 (2019), pp. 7-34

TEXIER 1854 = J. TEXIER, *Les émaux*, 'Annales archéologiques', 14 (1854), pp. 378-383

TIGRI 1853 = G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio. Pescia e i suoi dintorni. Guida del forestiero a conoscere i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia 1853

TOESCA 1908 = *Vetri italiani a oro con graffiti del XIV e XV secolo*, 'L'Arte', 11 (1908), pp. 247-261

TOESCA 1927 = P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, Torino 1927

- TOESCA 1951 = P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951
- TOESCA 1952 = P. TOESCA, *Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Duecento*, 'Arte veneta', 5 (1952), pp. 15-20
- TOGNETTI 1995 = S. TOGNETTI, *Prezzi e salari nella Firenze tardomedievale: un profilo*, 'Archivio Storico Italiano', 153, II, 564 (1995), pp. 263-333
- TOMASI 2012 = M. TOMASI, *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento*, Roma 2012
- TONZAR 2014 = F. TONZAR, *Genti diverse. L'iconografia degli "altri" nell'arte triveneta dei secoli XI-XIV*, tesi di dottorato, Università di Udine 2014
- TORP 2018 = H. TORP, *La Rotonde Palatine à Thessalonique*, Athènes 2018
- TOUSSAINT 2016 = J. TOUSSAINT, *Le Trésor d'Oignies et ses avatars*, in *Orfèvrerie septentrionale (XIIe et XIII siècle). L'oeuvre de la Meuse*, II, a cura di G. Philippe, Liège 2016, pp. 32-42
- TRAMONTIN *et al.* 1965 = G. MUSOLINO, A. NIERO, S. TRAMONTIN, *Culto dei santi a Venezia*, Venezia 1965
- TRAVAINI 2005 = L. TRAVAINI, *Monete, battiloro e pittori. L'uso dell'oro nella pittura murale e i dati della Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto nella Cappella Scrovegni*, a cura di G. Basile, Roma 2004, pp. 145-155
- TRAVI 2008 = C. TRAVI, *Johanes de Mediolano, Justus de Florentia e la pittura su tavola in Lombardia nel XIV secolo*, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, a cura di D. Parenti, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia 10 giugno – 2 novembre 2008), Firenze 2008, pp. 73-87
- TREVISO 1979 = *Tomaso da Modena*, a cura di L. Menegazzi, E. Cozzi, catalogo della mostra (Treviso, S. Caterina, 5 luglio – 5 novembre 1979), Treviso 1979
- TRIPPS 2012 = J. TRIPPS, *Ein Bücherschatz des Veneto in Leipzig: der Maestro di Giovanni da Gaibana und seine Bibeln aus dem Thomasstift*, in *3 x Thomas. Die Bibliotheken des Thomasklosters, der Thomaskirche und der Thomasschule im Laufe der Jahrhunderte*, a cura di T. Fuchs, C. Mackert, catalogo della mostra (Leipzig, 18 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013), Leipzig 2012, pp. 37-52
- TWICH 1956 = W. TWICH, *La Vénerie de Twiti: le plus ancien traité de chasse écrit en Angleterre*, a cura di G. Tilander, Uppsala 1956
- VACHON, s.d. = A. VACHON, *Adding and Subtracting Lions*,
<https://www.heraldicscienceheraldique.com/adding-and-subtracting-lions.html>,
- VAGHI, VERITÀ, ZECCHIN 2010 = F. VAGHI, M. VERITÀ, S. ZECCHIN, *Vetri da finestra del IX-XI secolo rinvenuti nella Laguna di Venezia*, in *Trame di luce. Vetri da finestra e vetrate dall'età romana al Nove-*

cento, a cura di D. Stiaffini, S. Ciappi, atti delle X giornate nazionali di studio (Pisa, 12 – 14 novembre 2004), pp. 28-32

VAGNONI 2008 = M. VAGNONI, *Raffigurazioni regie ed ideologie politiche. I sovrani di Sicilia dal 1130 al 1343*, tesi di dottorato, Università di Firenze 2008

VALENTI 2012 = D. VALENTI, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova 2012

VALENTI 2018 = M. VALENTI, *Ricostruire il Medio Evo: le botteghe del Buon Governo tra iconografia, fonti scritte e fonti archeologiche*, atti dell'VIII Congresso nazionale di archeologia medievale, a cura di B. G. F. Sogliani, Sesto Fiorentino, Firenze, pp. 35-38

VAN MARLE 1924 = R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting, IV, The local schools of North Italy of the XIV century*, The Hague 1924

VARANINI 2017 = G. M. VARANINI, sub voce *San Bonifacio*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 90 (2017), pp. 121-126

VARSALLONA 2017 = J. VARSALLONA, *Le fasi costruttive d'età bizantina della Vefa Kilise camii di Istanbul. Ipotesi e considerazioni*, in *Bisanzio tra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*, a cura di F. Conca, C. Castelli, Milano 2017, pp. 209-245

BASILAKĒ 1991 = M. BASILAKĒ, *The Benaki Museum Icon of the Virgin of Tenderness (no. 2972)*, in *XVIIIth International Congress of Byzantine Studies: Summaries of Communications, Moskva 1991*

VASSILAKI 2000 = *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, a cura di M. Vassilaki, C. Mpaltogiannē, catalogo della mostra (Atene, 20 ottobre 2000 – 20 gennaio 2001), Ginevra 2000, cat. 73 (M. VASSILAKI)

VASSILAKI 2002 = M. VASSILAKI, *The Icon of the Virgin Glykophilousa in the Benaki Museum (inv. No 2972): Issues of Research*, in *Byzantines eikones. Technē, technikē kai technologia*, a cura di M. Vassilaki K. Lebentis, atti del convegno (Atene, 20 – 21 febbraio 1998), Erakleio 2002

VASSILAKI 2004 = *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, a cura di H. C. Evans, catalogo della mostra (New York, 23 marzo – 4 luglio 2004), New York 2004, pp. 502-503, cat. 305 (M. VASSILAKI)

VECCHI 1983 = M. VECCHI, *Chiese e monasteri medioevali scomparsi della laguna superiore di Venezia. Ricerche storico-archeologiche*, Roma 1983

VELMANS 1981 = T. VELMANS, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, 'Cahiers archéologiques', 29 (1981), pp. 47-102

VENTURI 1903 = A. VENTURI, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, 'L'Arte', 6 (1903), pp. 79-82

VENTURI 1907 = A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana. La pittura del '300 e le sue origini*, V, Milano 1907

- VENTURI 1930 = A. VENTURI, *Collezione d'arte del Barone Alberto Fassini. Pitture dal 300 all'800*, Milano, Roma 1930
- VERDIER 1962 = P. VERDIER, *The International Style: The Arts in Europe Around 1400*, catalogo della mostra (Baltimora, The Walters Art Gallery, 23 ottobre – 2 dicembre 1962), Baltimore 1962
- VERDIER 1973 = P. VERDIER, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier*, 'Cahiers de civilisation médiévale', 16 (1973), pp. 97-121, 199-213
- VERITÀ 2000 = M. VERITÀ, *Technology and deterioration of vitreous mosaic tesserae*, 'Reviews in Conservation', 1 (2000), pp. 65-76
- VERITÀ 2012 = M. VERITÀ, *Il vetro veneziano. Influenza bizantina e islamica*, in *Il vetro nel medioevo tra Bisanzio, l'Islam e l'Europa (VI – XIII secolo)*, atti del convegno (Venezia 19 – 21 ottobre 2007), a cura di A. Larese, F. Seguso, Venezia 2012, pp. 167-172
- VERGANI 2012 = G. A. VERGANI, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, I, a cura di M. T. Fiorio, C. Pirovano, C. Bertelli, Milano 2012
- VICINI 1981 = D. VICINI, *Reliquiario di S. Margherita, sec. XIV*, pp. 221-222, in *Pavia, Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1981
- VIOLLET-LE-DUC 1872 = E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire du Mobilier français*, I, Paris 1872
- VOLBACH 1947 = W. F. VOLBACH, *Venetian-Byzantine works of art in Rome*, 'The art bulletin', 29 (1947), II, pp. 86-94
- VOLPE 1969 = C. VOLPE, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, a cura di G. Palumbo, A. G. Cicognani, Roma 1969
- VOLPE 1999 = *Percorsi del Barocco. Acquisti, doni e depositi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna 1990/1999*, a cura di J. Bentini, A. Emiliani, A. G. De Marchi, Bologna 1999, p. 14 (A. VOLPE)
- VOLPERA 2017 = F. VOLPERA, *Iconografia e devozione come aspetti della maniera greca. Alcune osservazioni sulle differenti icone mariane presenti in un manoscritto francescano tardo duecentesco*, 'Ikon', 10 (2017), pp. 97-110
- VUKELIĆ 2013 = V. VUKELIĆ, *Pionirska uloga ivana krstitelja tkalcica u razvoju Sisacke arheologije u drugoj polovici 19. stoljeca*, 'Croatica christiana periodica', 72 (2013), pp. 129-152
- VUKOVICH 2013 = A. VUKOVICH, *Motherhood as Authority in the 'Life of Queen Helen' by Archbishop Daniel II*, in *Authorities in the Middle Ages: influence, legitimacy, and power in medieval society*, a cura di S. Kangas, Berlin 2013, pp. 249-266
- WAAGEN 1854 = G. F. WAAGEN, *Descriptive catalogue of a collection of byzantine, early Italian, German, and Flemish pictures: belonging to his Royal Highness Prince Albert, K.G., etc., etc., etc.*, London

1854

WAAGEN 1857 = G. F. WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain, Galleries and cabinets of art in Great Britain, being an account [...] forming a supplemental volume to the treasures of art in Great Britain, three volumes*, London 1857

WALTERS 1985 = A. WALTERS, *The Reconstruction of the Abbey Church at St-Denis (1231-81): The Interplay of Music and Ceremony with Architecture and Politics*, 'Early Music History', 5 (1985), pp. 187-238

WARD 2016 = M. WARD, *The livery collar in late medieval England and Wales: politics, identity and affinity*, Woodbridge 2016

WATSON 2011 = R. WATSON, *Victoria and Albert Museum. Western Illuminated Manuscripts. A catalogue of works in the National Art Library from the eleventh to the early twentieth century, with a complete account of the George Reid Collection*, London 2011

WEITZMANN 1982 = K. WEITZMANN, *Crusader icons and "Maniera Greca"*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'arte – CIHA (Bologna, 10 – 18 settembre 1979), II, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 71-77

WEYL CARR 2002 = A. WEYL CARR, *The "Virgin Veiled by God": the Presentation of an icon on Cyprus*, in *Reading medieval images*, a cura di E. Sears, T. K. Thomas, Ann Arbor 2002, pp. 215-227

WHITEHOUSE, PILOSI, WYPYNSKI 2000 = D. WHITEHOUSE, L. PILOSI, M. T. WYPYNSKI, *Byzantine Silver Stain*, 'Journal of Glass Studies', 42 (2000), pp. 85-96

WILSON 1984 = D. M. WILSON, *The forgotten collector. Augustus Wollaston Franks of the British Museum*, London 1984

WOLF 2005 = J. WOLF, *Psalter und Gebetbuch am Hof: Bindeglieder zwischen klerikal-literaler und laikal-mündlicher Welt*, in *Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and its Consequences in Honour of D. H. Green*, a cura di M. Chinca, C. Young, Turnhout 2005, pp. 139-179

WOODFIN 2017 = W. T. WOODFIN, *The mock turtle's tears: ersatz enamel and the hierarchy of media in Pseudo-Kodinos*, 'Byzantine and Modern Greek Studies', 41, I (2017), pp. 55-80

XYNGOPULOS 1936 = A. XYNGOPULOS, *Katalogos tōn eikonōn*, Athenais 1936

ZACCARIA 1750 = F. A. ZACCARIA, *De' Santi Martiri Fedele, Carpofofo, Gratignano, e Felino libri due, a' quali un terzo si e aggiunto dell'antica Badia detta de' Santi Gratignano, e Felino in Arona, opera di Francescantonio Zaccaria della Compagnia di Gesù, piena di critiche osservazioni, e di molti pregevoli inediti monumenti arricchita*, Milano 1750

- ZANON 2013 = M. ZANON, *Tyana/Kemerhisar (Niğde): Glass bracelets of the Byzantine and Islamic period*, 'Anatolia Antiqua', 21 (2013), pp. 181-197
- ZARU 2013 = D. ZARU, *Lignage noble et dévotion familiale. Les systèmes décoratifs des oratoires lombards dans l'entourage des Visconti*, in *Arte di corte in Italia del Nord*, a cura di S. Romano, D. Zaru, Roma 2013, pp. 275-293
- ZARU 2016 = D. ZARU, *Une hagiographie de cour. Les techniques narratives des cycles de fresques de S. Stefano à Lentate et de l'“oratorio visconte” à Albizzate*, in *Courts and courtly cultures in early modern Italy and Europe*, a cura di S. Albonico, S. Romano, Roma 2016, pp. 387-417
- ZECCHIN 1987 = L. ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, I, Venezia 1987
- ZECCHIN 1989 = L. ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, II, Venezia 1989
- ZERI 1976 = F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976
- ZIBORDI 2017 = M. ZIBORDI, *Studi di miniatura nella Venezia dell'Ottocento. Il discorso di Cesare Foucard all'Accademia di Belle Arti (1857)*, 'Rivista di Storia della Miniatura', 21 (2017), pp. 149-161
- ZOBEL-KLEIN 2006 = D. ZOBEL-KLEIN, *Die Glaswarenhandlung Ludwig Felmer und die Nachbildungen Römischer Gläser, deren Originale sich im Museum in Mainz befinden*, 'Mainzer Zeitschrift', 101 (2006), pp. 137-156
- ZOCCA 1939 = E. ZOCCA, *Vetri umbri dorati e graffiti*, 'L'Arte', 42 (1939), pp. 174-184
- ZORZI 1988 = M. ZORZI, *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, catalogo della mostra (Venezia, 27 maggio – 31 luglio 1988), Roma 1988

Résumé

Ces pages sont dédiées à l'étude des procédés techniques divers qui peuvent être réunis sous l'appellation de *verres dorés* et limitent l'horizon de la recherche à une aire correspondant à l'actuelle Italie du Nord, entre le XIII^e et le XIV^e siècle. De par le nombre réduit d'exemples conservés, le sujet est peu étudié. Différents indices laissent cependant supposer que cette production mérite d'être analysée pour la période considérée. Un large corpus de verres dorés d'époque tardo-antique a fait l'objet de plusieurs études récentes : ces œuvres sont surnommées *fondi d'oro*. Il s'agit des fonds de verres et des vases à figures dorées qui étaient murés sur les plaques couvrant les tombes dans les catacombes romaines. Ces objets se diffusent dans toute l'Europe mais il n'est pas certain que la renaissance de ces procédés techniques durant le bas Moyen Âge tienne de cette production. Les verres dorés ombriens datables du Trecento ont également bénéficié d'études, et dans ce dernier cas il ne semblerait pas non plus possible d'établir une relation avec le groupe septentrional.

Ma recherche se fonde sur une série d'objets décorés par des verres dorés conservés dans divers musées d'Europe et des Etats-Unis d'Amérique. Les seize fiches dédiées à ce groupe, répertoriées par ordre chronologique dans ce travail, présentent des reliquaires et autres artefacts sacrés parvenus jusqu'à nous sans l'objet qu'ils devaient décorer à l'origine. Datables du troisième quart du Duecento aux années soixante-dix du siècle successif, ils mettent en évidence la centralité de Venise dans le champ des arts précieux de l'époque gothique. Dans les autres centres de la région, il semble qu'on ne réalise des verres dorés qu'à partir de la troisième décennie (Padoue) et surtout de la seconde moitié du XIV^e siècle (Milan). Ces considérations géographiques déterminent l'organisation des pages qui précèdent les fiches. Cette première partie se divise en trois chapitres dédiés, dans l'ordre, à l'établissement des pertes estimées depuis les premières collections de ces objets recensées, à l'évolution des techniques et des différents styles, à la fonction de ces objets, à leurs destinataires et à leurs commanditaires, et enfin à l'économie dans laquelle ils s'insèrent et aux artisans à l'origine de leur réalisation.

Les éléments nouveaux émergeant de cette analyse sont multiples. En premier lieu, le travail entraîne une reconsidération des arts précieux et des arts verriers du bas Moyen Âge en privilégiant un cadre d'enquête international. En second lieu, l'approfondissement du contexte péninsulaire permet de décrire une diversité technique jusqu'ici sous-estimée qui pourrait se révéler d'une grande valeur pour les études sur l'art du vitrail médiéval. Enfin, et il ne s'agit pas de l'élément le moins important, ma recherche s'est construite en confrontation constante avec les œuvres et a conduit à de nouvelles attributions de grande envergure. L'activité de l'atelier de

l'orfèvre Bertuccio, qui signe et date la porte latérale gauche en bronze de la façade de San Marco en 1300, semble avoir été bien plus hétérogène que ne l'a avancé la recherche jusqu'ici. Ces pages montrent dès lors combien l'exercice méthodologique doit progresser sans jamais abandonner les racines de l'histoire de l'art, à condition que l'attribution ne devienne pas le but en soi de la discipline mais en demeure un instrument fondamental.

ILLUSTRAZIONI



1. Vaso Cavour, Egitto o Siria, fine XIII sec., Doha, Museum of Islamic Art.



2. *Varie venete curiosità sacre e profane*, Giovanni Grevembroch, 1760, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo Dolfin 65, f. 30: Ciborio.



3. Coppa con figure mitologiche, Costantinopoli, X sec., Venezia, San Marco, Tesoro.



4. *Vetro con santo*, Messina?, fine XIII sec., Boston, Museum of Fine Arts.



5. *Bicchiere smaltato*, Venezia, primo quarto XIV sec., Stralsund (Meclenburgo Pomerania Anteriore), Kulturhistorisches Museum der Hansestadt.

6. *Dittico reliquiario*, Assisi, primo XIV sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



7. Medaglioni di Clemente IV, Venezia, terzo quarto XIII sec., Viterbo?, San Francesco alla Rocca, tomba del Papa: *Santi Marco, Giovanni Battista.*



8. *Seconda cupola di Giuseppe*, anni Cinquanta o Sessanta XIII sec., Venezia, San Marco: *Il faraone mette in prigione il panettiere e il coppiere.* (Dettaglio)



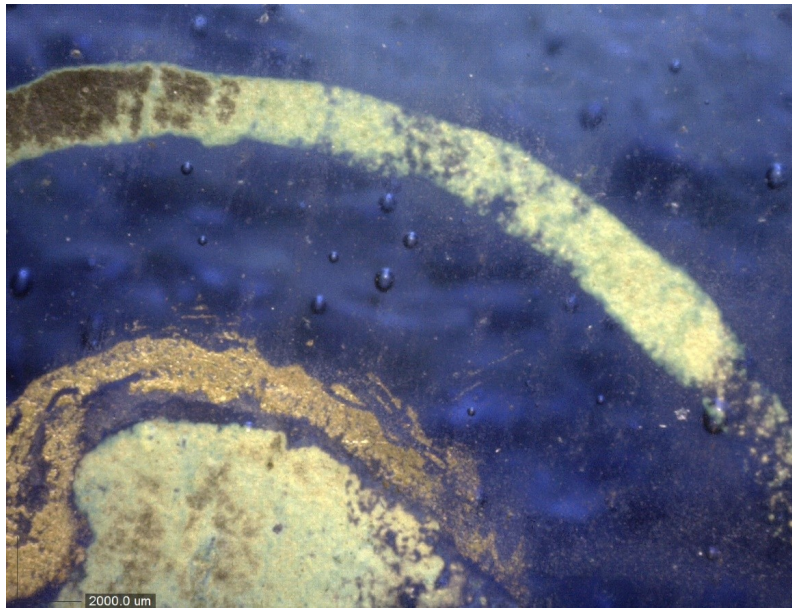
9. Venezia, terzo quarto XIII sec., già Eltville am Rhein, collezione Sierstorpf: *Seconda Venuta*.



10. *Processione in piazza San Marco*, Gentile Bellini, 1496, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
(Dettagli)



11. *Porta di sant'Alipio*, 1268 circa, Venezia, San Marco: *Accoglimento a Venezia del corpo di san Marco nella Basilica.*



12. Venezia, ultimo quarto XIII sec., Londra, British Museum: *San Simone*.

13. Venezia, ultimo quarto XIII sec., Londra, British Museum: *Haghiosoritissa*.



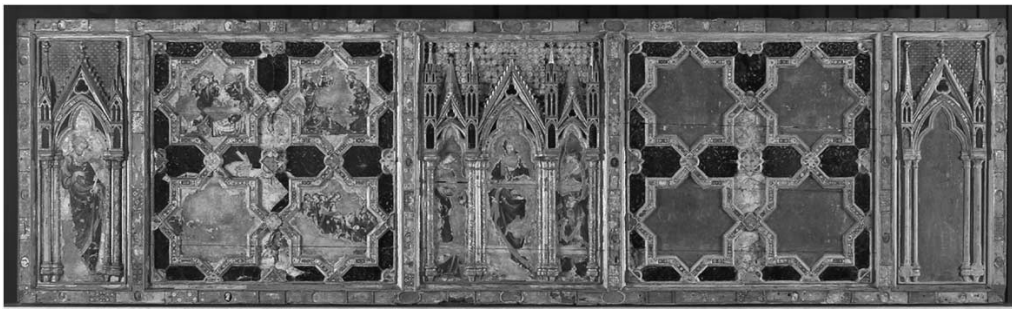
14. *Frammento di piatto*, ambito bizantino, X sec., New York, Metropolitan Museum of Art: *Scene di caccia*.

15. *Braccialetto*, ambito bizantino, XII-XIV sec., New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 67.185.



16. *Coppa con figure mitologiche*, Costantinopoli, X sec., iscrizione pseudo-cufica a impronta d'argento, Venezia, San Marco, Tesoro.

17. *Tramezzo*, 1240 ca., Bourges, Cattedrale di Saint'Étienne, cripta: *Apostolo*.



18. *Sainte Chapelle*, 1243-1248, Parigi: *Cappella alta*.

19. *Sainte Chapelle*, parete nord, 1243-1248 (restauro XIX sec.), Parigi: *Martirio di san Vittore*.

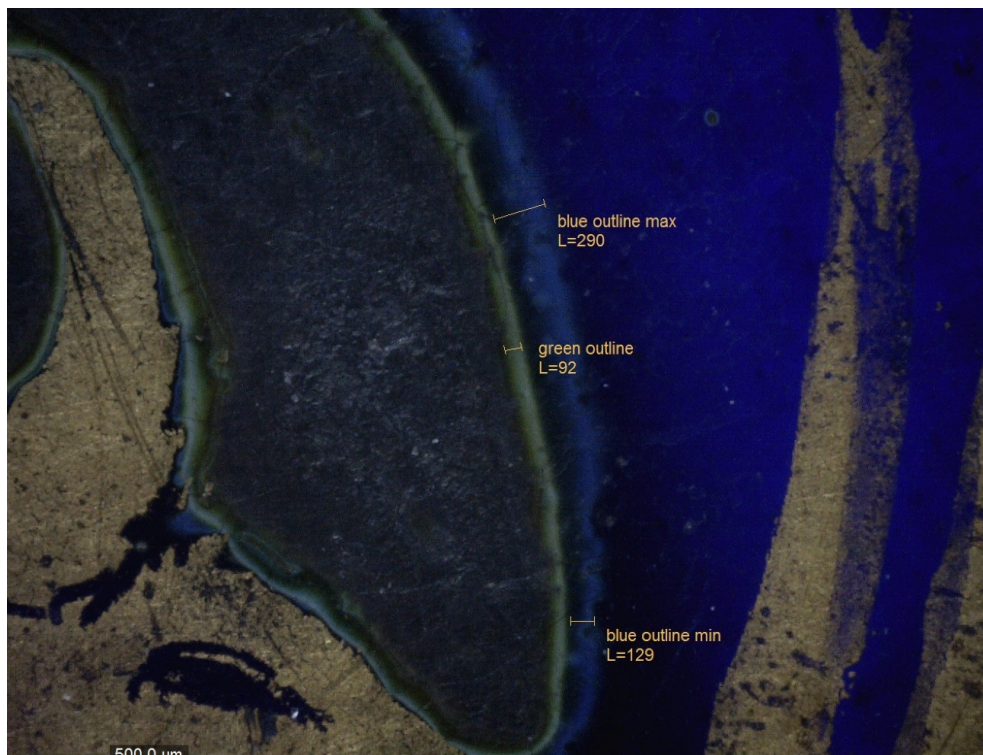
20. *Dossale di Westminster*, artefici parigini, anni Sessanta XIII sec., Londra, Westminster Abbey.



21. *Dossale di Westminster*, artefici parigini, anni Sessanta XIII sec., Londra, Westminster Abbey: *Finte vetrate*.

22. *Dossale di Westminster*, artefici parigini, anni Sessanta XIII sec., Londra, Westminster Abbey: *Tralci di vite*.

23. *Dossale di Westminster*, artefici parigini, anni Sessanta XIII sec., Londra, Westminster Abbey: *Leoni inglesi*.



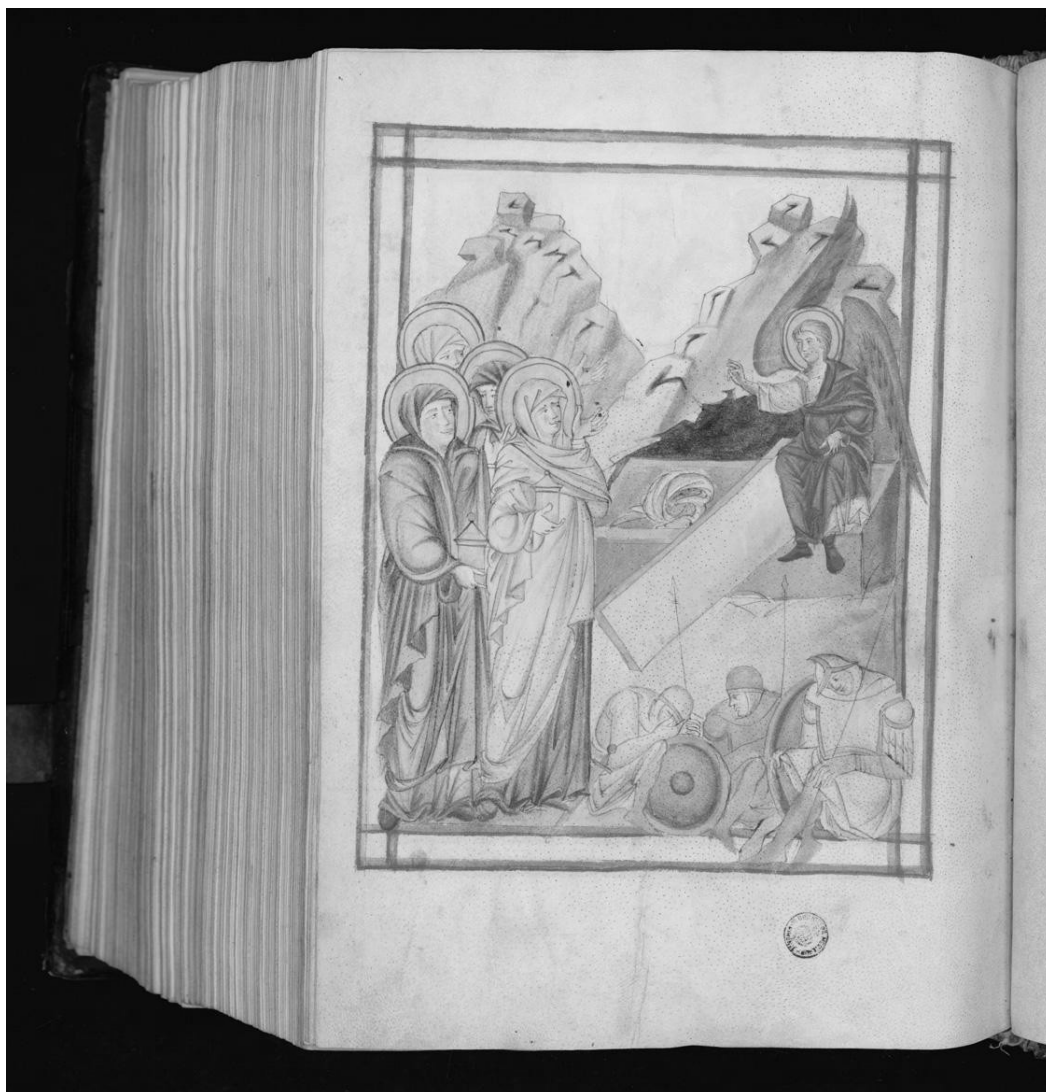
24. Venezia, fine XIII - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *Toro*.

25. Venezia, fine XIII - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *Sant'Andrea* (Dettaglio fig. 129)



26. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Madonna col Bambino*.

27. *Madonna delle benedettine*, Maestro delle benedettine di Zara, 1300 ca., Zara, Mostra permanente d'arte sacra.



28. *Supplicationes Variae*, Venezia, 1293 ca., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut.XXV.3, f. 379v: *Marie al sepolcro*.



29. *Reliquiario a tabella*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Bruxelles, Musée du Cinquantenaire: *Giovanni dolente*. (Dettaglio fig.)

30. *Dormizione della Madonna*, 1265 ca., Sopoćani, chiesa della Santa Trinità, *katholikon*. (Dettaglio)



31. *Praxapostolos*, atelier della Paleologina (Costantinopoli), fine XIII sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1208, f. 3v: *Giacomo apostolo*.



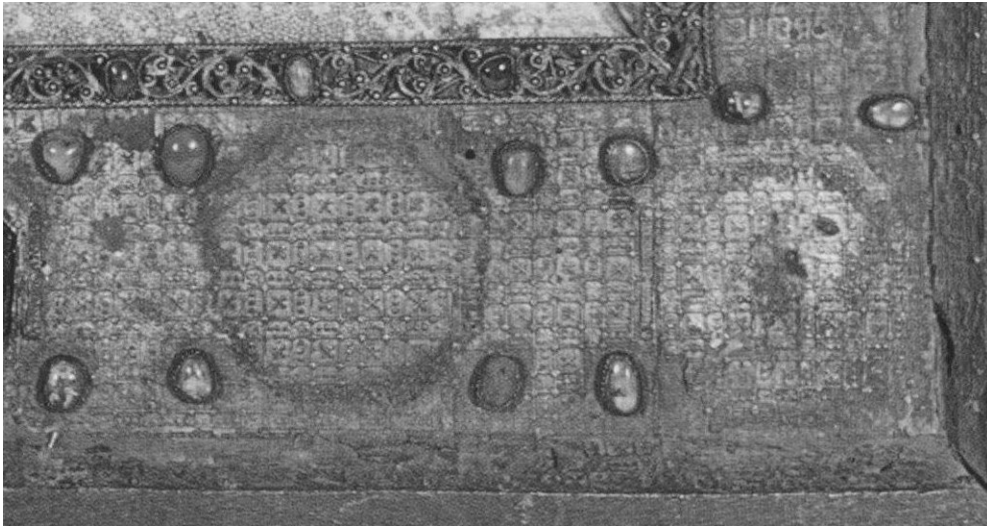
32. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Natività*.

33. *Tetravangelo*, Costantinopoli, ultimo terzo XIII sec., Monte Athos, monastero di Iviron, ms. 5, f. 371: *Cristo e la Samaritana*.



34. *Icona*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Monte Athos, monastero di San Paolo, biblioteca: *Deesis e santi*. (Dettaglio fig. 109)

35. *Epitaphios*, Costantinopoli?, 1300 ca., Tessalonica, Museum of Byzantine Culture.



36. *Icona*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Monte Athos, monastero di San Paolo, biblioteca: *Deesis e santi*. (Dettaglio fig. 109)

37. *Reliquiario a tabella*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Bruxelles, Musée du Cinquantenaire. (Dettaglio)



38. *Arca di San Domenico*, Nicola Pisano, Fra Guglielmo e bottega (sarcofago), 1267; Niccolò dell'Arca (cimasa), 1469-1473; Alfonso Lombardi (stele), 1532; Bologna, San Domenico. (Insieme e dettaglio del sarcofago)

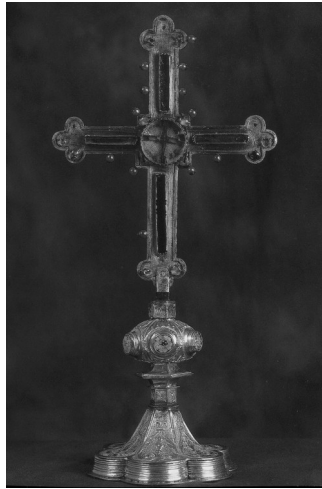


39. *Pulpito*, Fra Guglielmo, 1270, Pistoia, Museo Diocesano. (Dettaglio)

40. *Pulpito*, Fra Guglielmo, 1270, Pistoia, Museo Diocesano. (Dettaglio)

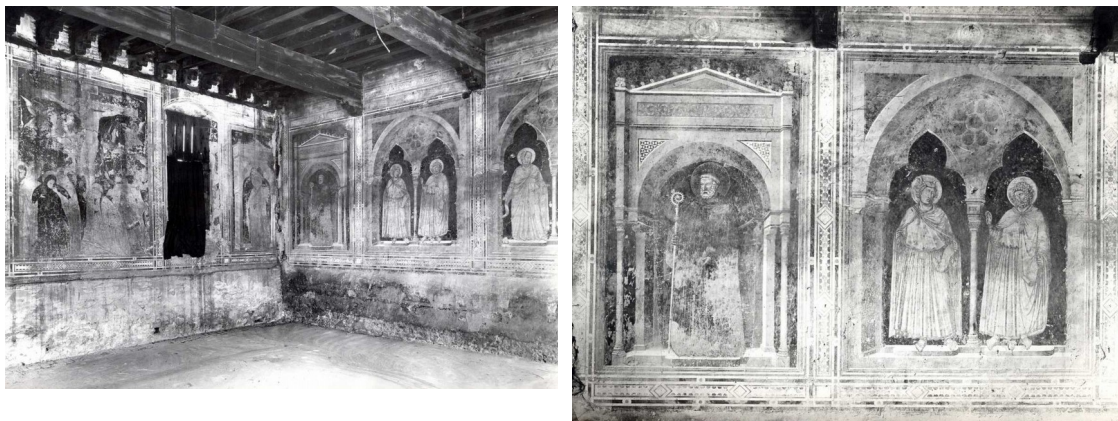


41. *Crocifisso*, Giotto, 1290 ca., Firenze, Santa Maria Novella. (Dettagli)



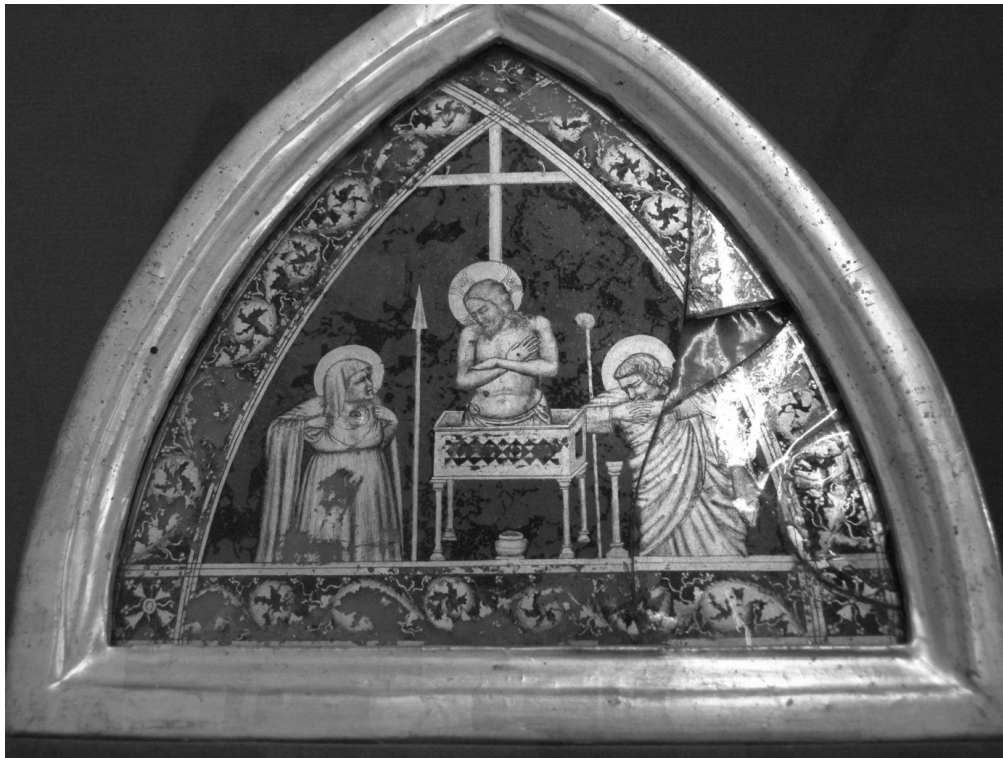
42. *Stauroteca*, Roma, ultimo quarto XIII sec., Cossignano (Ascoli Piceno), Santa Maria Assunta.

43. *Pannello di trittico*, Padova, anni Venti XIV sec., Londra, Victoria and Albert Museum: *Crocifissione, Incoronazione di Maria, profeti e pellicano che nutre i piccoli*. (Dettaglio fig. 152)



44. Maestro del capitolo di Pomposa, secondo decennio XIV sec., Abbazia di Pomposa, sala capitolare, parete di fondo e parete meridionale: *Crocifissione, san Paolo, san Guido di Pomposa, Mosè, David, Isaia.*

45. Maestro del capitolo di Pomposa, secondo decennio XIV sec., Abbazia di Pomposa, sala capitolare, parete meridionale: *San Guido di Pomposa, Mosè, David.*



46. *Cuspide*, Firenze, 1315-1320, Fiesole, Museo Bandini: *Cristo in pietà tra le Madonna e Giovanni evangelista.*



47. *Dittico*, Venezia, anni Quaranta XIV sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica: *San Giorgio*. (Dettaglio fig. 157)

48. *Pala feriale*, Paolo Veneziano, Luca e Giovanni, 1343-1345, Venezia, San Marco: *San Teodoro*.



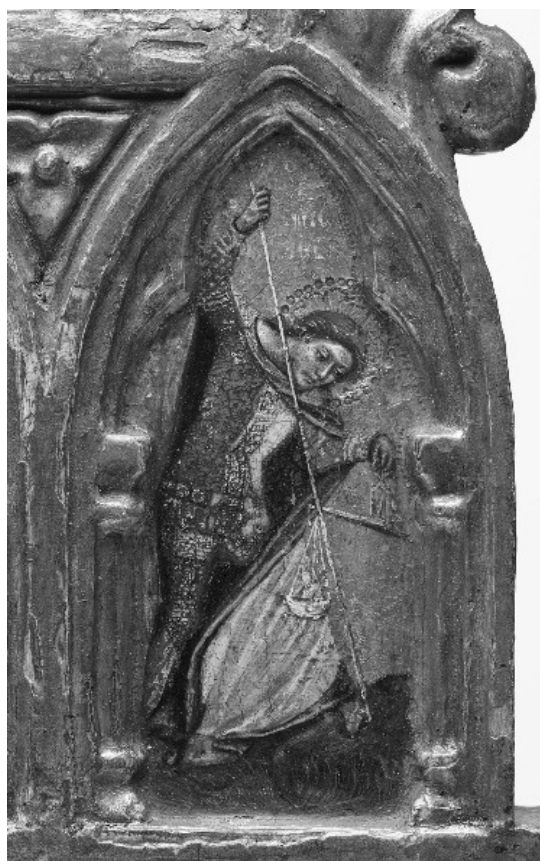
49. *Anta di dittico*, Tomaso da Modena e Lorenzo Veneziano, anni Cinquanta o Sessanta XIV sec., Baltimora, Walters Art Museum: *Crocifissione, Annunciata e santi*.

50. *Polittico Proti*, Lorenzo Veneziano, 1366, Vicenza, Duomo.



51. Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: *Madonna della tenerezza, scene della vita di Cristo e santi.* (Dettaglio fig. 192)

52. *Polittico della Seta*, Lorenzo Veneziano, 1371, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco: *Resurrezione.*



53. *Madonna del pavejo*, Tomaso da Modena, 1355 ca., Treviso, Santa Lucia: *Angelo reggicortina*.

54. *Anta di dittico*, Tomaso da Modena e Lorenzo Veneziano, anni Cinquanta o Sessanta XIV sec., Baltimora, Walters Art Museum: *San Michele uccide il drago*. (Dettaglio fig. 163)



55. *Reliquario*, Venezia, 1362 ca., Pavia, Pinacoteca Malaspina: *Santa Margherita*.

56. Guariento, anni Sessanta XIV sec., Padova, chiesa degli Eremitani, cappella maggiore: *Santa Giustina*.

57. Pace, Venezia, 1400 circa, New York, Metropolitan Museum of Art: *Imago Pietatis*.



58. *Medaglione di Clemente IV*, Venezia, terzo quarto XIII sec., Viterbo?, San Francesco alla Rocca, tomba del Papa: *San Marco*.

59. *Croce d'altare*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Monte Athos, monastero di San Paolo, biblioteca. (Dettaglio)

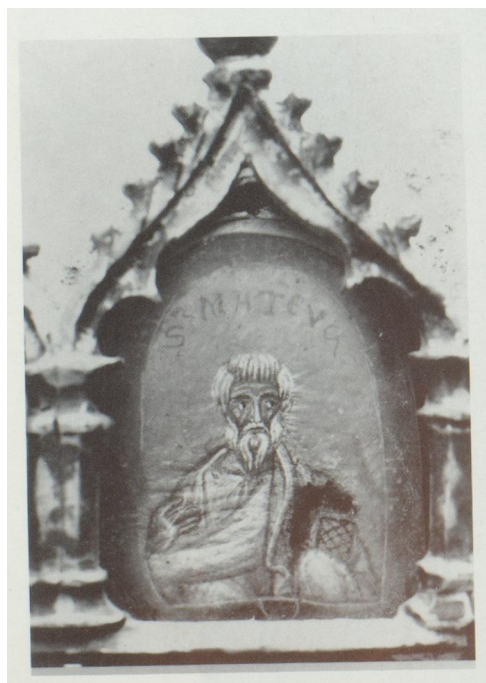


60. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum. (Dettaglio fig. 112)

61. *Reliquiario del miracoloso Sangue detto di Beyrut*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Venezia, San Marco, Tesoro. (Insieme e dettaglio)

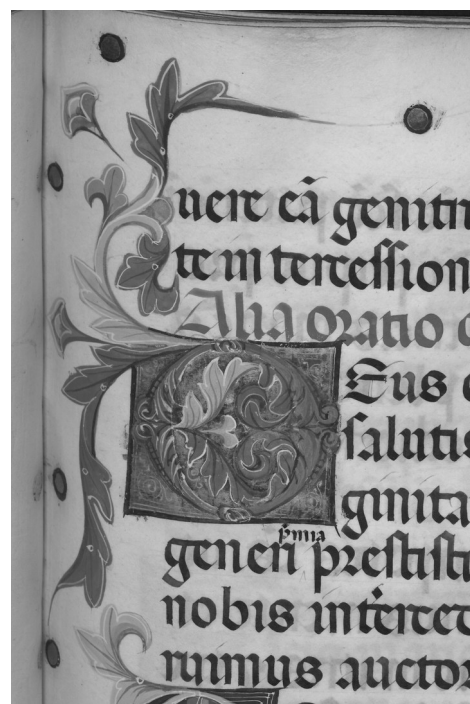
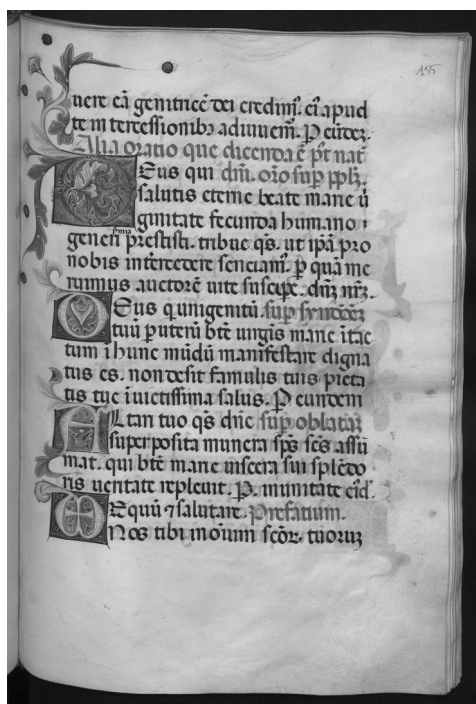


62. Venezia, fine XIII - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *Retro del vetro con sant'Andrea.*



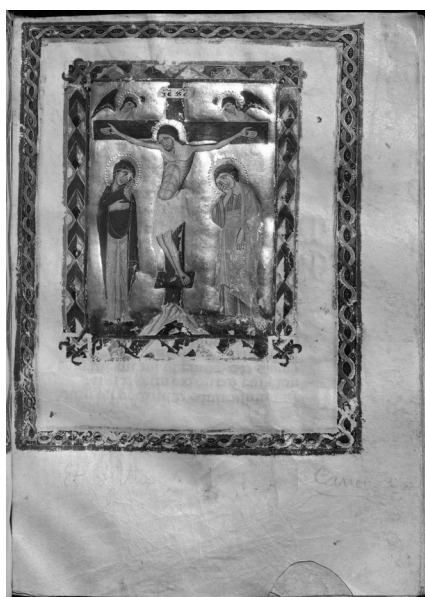
63. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum: *San Giacomo*.

64. *Reliquario*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Vodnjan (Istria), Duomo, collezione d'arte sacra. (Insieme e dettaglio)



65. Arca di San Fedele, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Riquadro ornamentale*.

66. *Messale Nardini*, Milano, Biblioteca Capitolare, ms II.D.2.32, f. 155. (Insieme e dettaglio)



67. *Icona*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Monte Athos, monastero di San Paolo, biblioteca: *Madonna orante*. (Dettaglio fig. 109)

68. *Messale Reid*, Venezia, fine XIII sec., Londra, Victoria and Albert Museum, ms. 65, f. 27r. (Insieme e dettaglio)

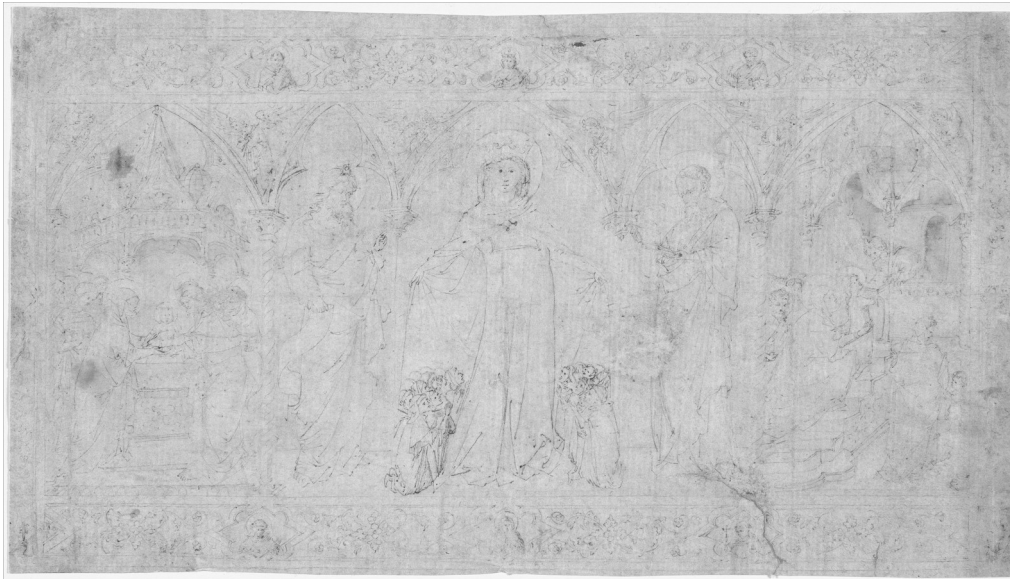


69. *Trittico con Incoronazione della Vergine*, Giusto de'Menabuoi, 1367, Londra, National Gallery of Art: *Malachia*.

70. *Trittico con Incoronazione della Vergine*, Giusto de'Menabuoi, 1367, Londra, National Gallery of Art: *Matteo*.

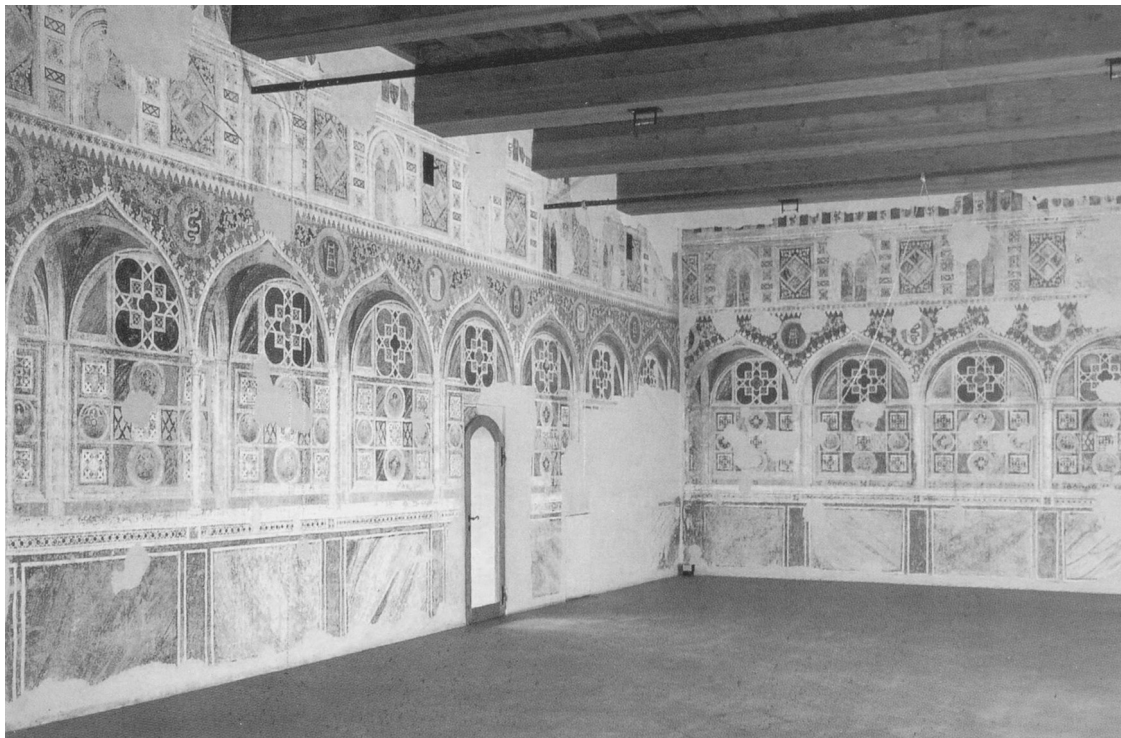
71. *Trittico con Incoronazione della Vergine*, Giusto de'Menabuoi, 1367, Londra, National Gallery of Art: *Daniele*.

72. *Trittico con Incoronazione della Vergine*, Giusto de'Menabuoi, 1367, Londra, National Gallery of Art: *Davide*.



73. *Progetto di paliotto*, Lorenzo Veneziano, 1369 ca., New York, Metropolitan Museum of Art: *Madonna della misericordia tra i santi Simeone e Giovanni Battista, presentazione di Gesù al tempio, presentazione di Maria al tempio, santi entro compassi.*

74. *Polittico Lion*, Lorenzo Veneziano, 1357-1359, Venezia, Gallerie dell'Accademia: *Annunciazione.*



77. *Anconetta devozionale*, Altichiero, anni Sessanta XIV sec., Parigi, Musée national du Moyen Âge: *Retro*.

78. Pittori lombardi, 1361 ca., Pandino (Cremona), Castello visconteo, saletta delle prospettive.

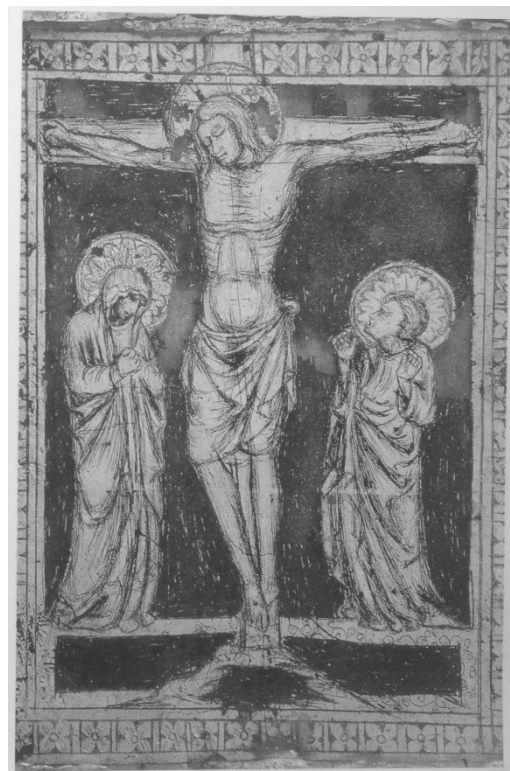


79. *Dittico reliquiario*, Perugia, primo quarto XIV sec., Genova, Santa Maria di Castello. (Insieme e dettaglio).

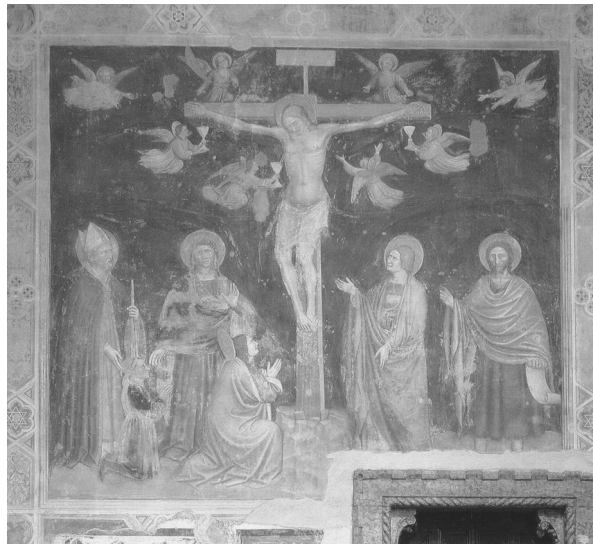
80. *Icona*, Serbia, fine XIII sec., Città del Vaticano, Tesoro vaticano: *Santi Pietro e Paolo, Elena d'Angiò si genuflette davanti a San Nicola di Bari, Milutin e Dragutin oranti.*



81. *Dittico*, Venezia, fine XIII - inizio XIV sec., già nel villaggio di Murkmeri (Georgia nord-occidentale), Santa Barbara: Foto di D. Ermakov, 1910, *Sak'art'velos erovnuli muzeumi* (Museo nazionale georgiano), Archivi del fotografo.



82. Reliquiario, Verona, ultimo quarto XIV sec., Lugano, collezione Thyssen-Bornemisza: *Crocifissione e santi* (Insieme e dettaglio)



83. Pittore veronese, anni Ottanta XIV sec., Verona, San Zeno Maggiore, presbiterio, parete settentrionale: *Crocifissione e santi*.

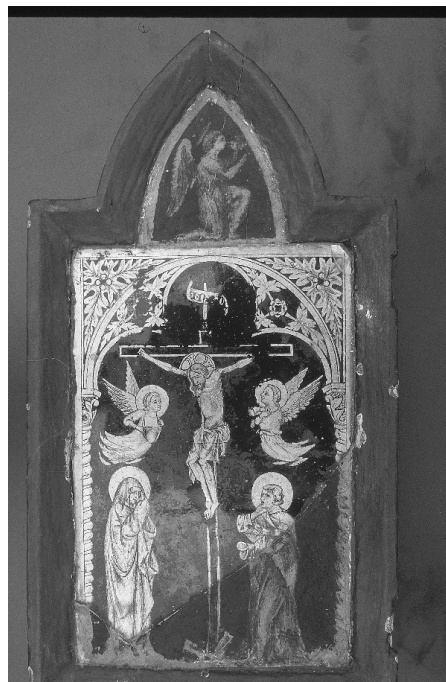
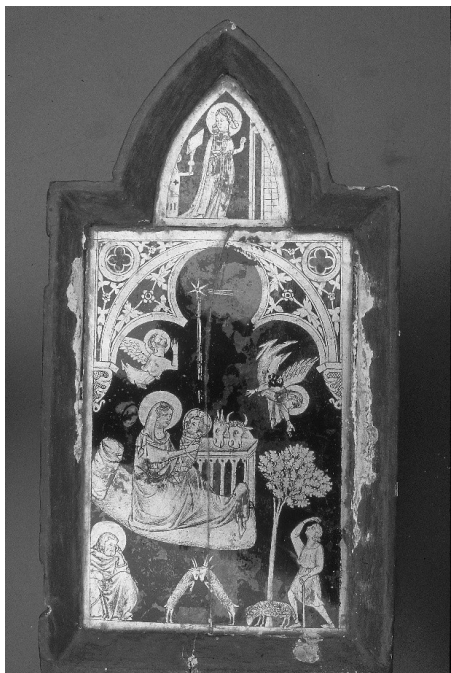
84. Altichiero, 1361 ca., Pandino (Cremona), Castello visconteo, saletta dei leoni: *Leone*.



85. Arca di san Fedele, 1365, Como, San Fedele: *Verbale della traslazione delle reliquie.*



86. *Tomba di Franchino Rusca*, secondo quarto XIV sec., Milano, Museo Civico d'Arte Antica



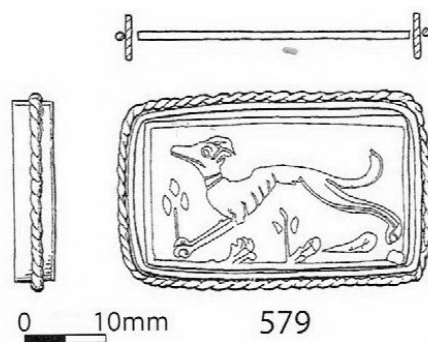
87. *Dittico devozionale*, Assisi?, primo XV sec., Recanati, Museo Diocesano.



88. Assisi, primo XIV sec., Todi, Pinacoteca Comunale: *Madonna col Bambino e simboli degli evangelisti.*

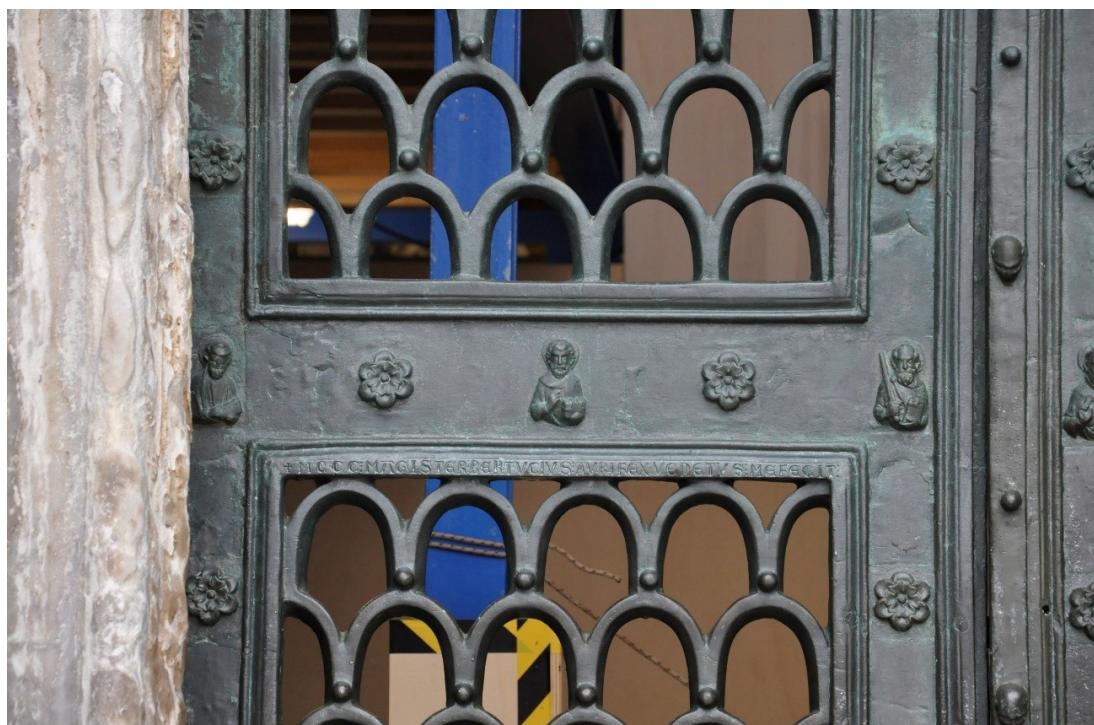


89. Messina?, fine XIII sec., Novara di Sicilia (Messina), Duomo: *Apostoli?*

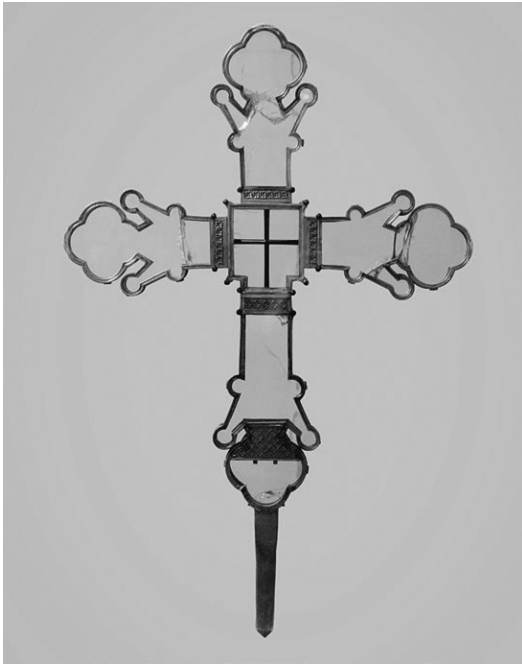


90. Spilla con levriero, Venezia, primo XIV sec., Luton (Bedfordshire), Luton Museum: Rilievo realizzato in occasione degli scavi.

91. Placca con monogramma cristologico, Venezia, primo XIV sec., Luton (Bedfordshire), Luton Museum.



92. *Porta bronzea*, Bertuccio, 1300, Venezia, San Marco. (Insieme e dettaglio)



93. *Stauroteca*, Bertuccio, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Firenze, Santa Croce.

94. *Croce di Chiaravalle Milanese*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Milano, Museo del Duomo.



95. *Porta bronzea*, Bertuccio, 1300, Venezia, San Marco. (Dettaglio)

96. *Croce di Chiaravalle Milanese* (verso), Bertuccio?, ultimo quarto XIII sec., Milano, Museo del Duomo: *San Paolo*.



97. Medaglioni di Clemente IV, Venezia, terzo quarto XIII sec., Viterbo?, San Francesco alla Rocca, tomba del Papa: *Santi Marco e Giovanni Battista*.



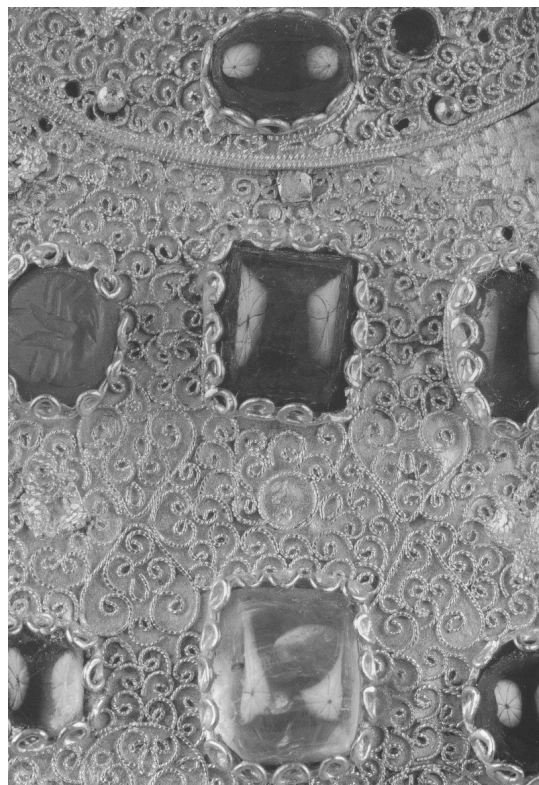
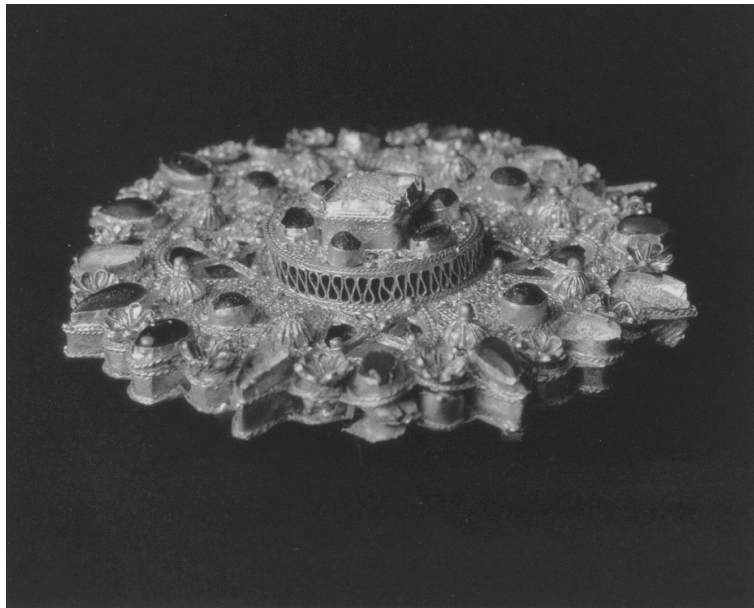
98. *Orazione nell'orto di Gethsemani*, primo quarto XIII sec., Venezia, San Marco, parete sud del braccio occidentale. (Dettaglio)

99. *Profeta Geremia*, primo quarto XIII sec., Venezia, San Marco, parete nord del braccio occidentale.

100. *Cupola di Mosè*, terzo quarto XIII sec., Venezia, San Marco: *Profeta Malachia*.



101. *Anello di Clemente*, Venezia, metà XIII sec., Viterbo?, San Francesco alla Rocca, tomba di Clemente IV. (Fronte e retro)

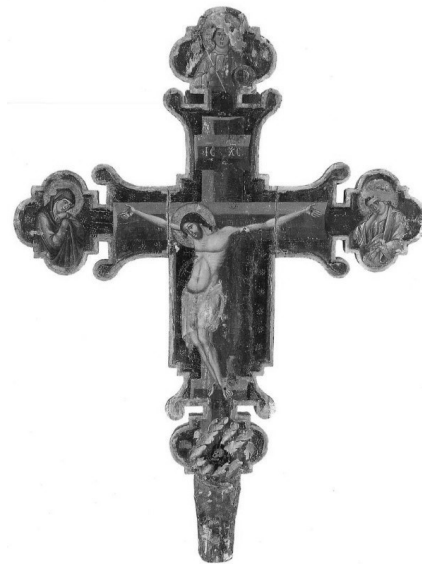
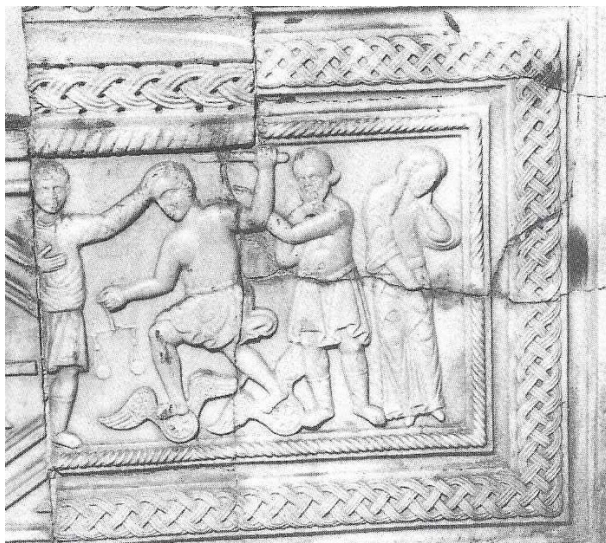


102. *Razionale*, Palermo, fine XII sec., Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

103. *Stauroteca di san Leonzio*, Palermo, metà XII sec., Napoli, Duomo, cappella delle reliquie. (Dettaglio)



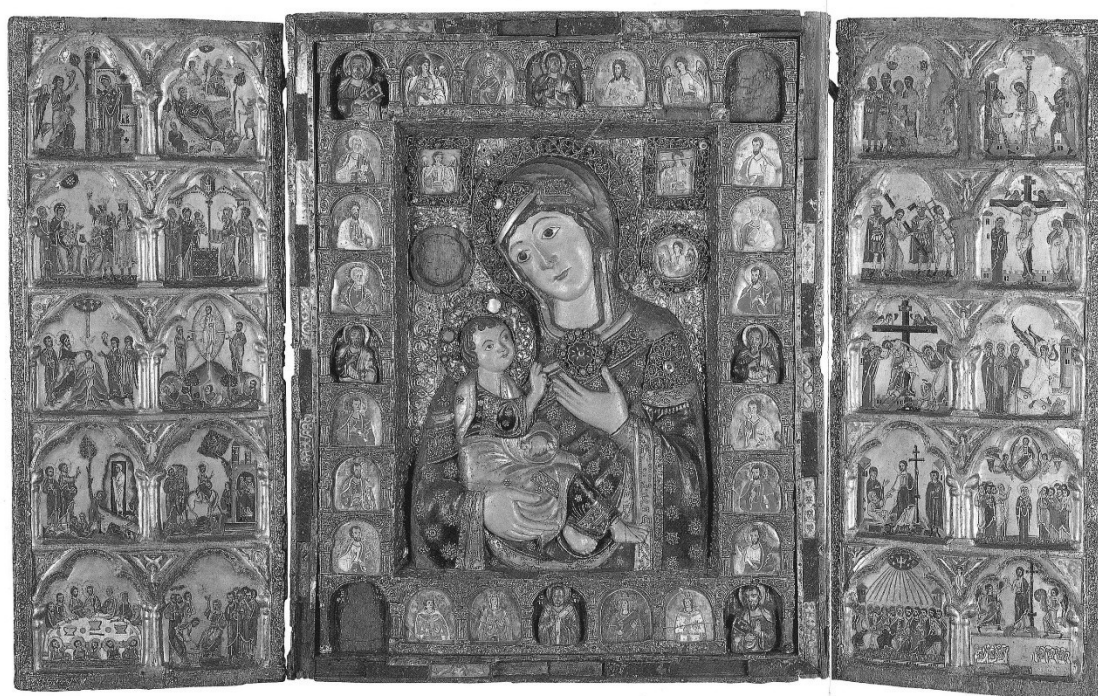
104. Vetri Sierstorpff, Venezia, terzo quarto XIII sec., già Eltville am Rhein, collezione Sierstorpff: *Annunciazione, Ingresso a Gerusalemme, Crocifissione, Seconda Venuta.*



105. *Frammento di architrave*, Costantinopoli, inizio XIV sec., Istanbul, Museo Archeologico: *Apostolo*.

106. *Kairos*, Venezia, secondo XI sec., Torcello, cattedrale, scaletta dell'ambone.

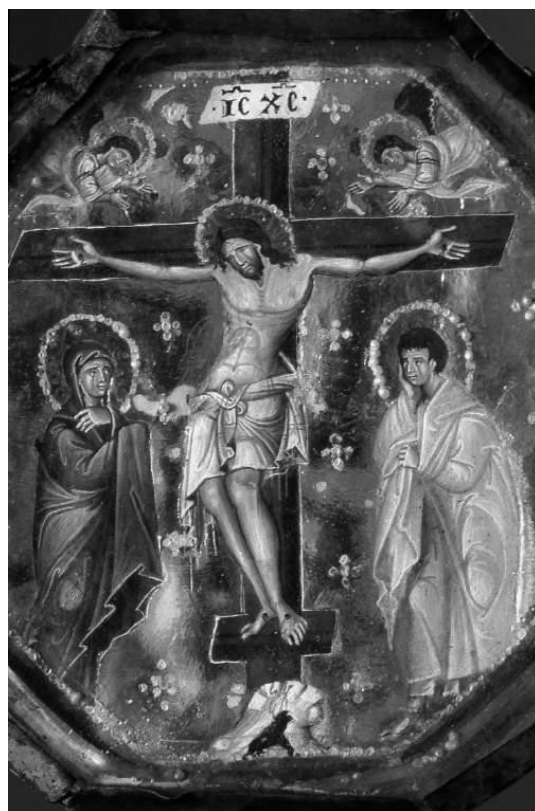
107. *Crocifisso*, Maestro di Saint Nicolas des Champs (Maestro della Madonna marciana?), 1310-1320, Trogir, chiesa parrocchiale di Seget.



108. *Trinità di Alba Fucense*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Celano (L'Aquila), Museo d'arte sacra della Marsica.



109. Icona, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Monte Athos, monastero di San Paolo, biblioteca: *Deesis e santi*.



110. *Dittico devozionale*, Venezia, fine XIII sec., Monte Athos, monastero di San Paolo, biblioteca. (Insieme e dettaglio)

111. *Croce reliquiario*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Pisa, Museo Nazionale di San Matteo: *Crocifissione*. (Dettaglio)



112. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum.



113. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum: *Giovanni Battista*.

114. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum: *Cristo*.

115. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum: *Pietro*.

116. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum: *Giovanni evangelista*.



117. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum: *Bartolomeo*.

118. *Ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., inizio XIV sec. (vetro con san Pietro), Londra, Victoria and Albert Museum: *Taddeo*.

119. Venezia, ultimo quarto XIII sec., Londra, British Museum: *Simone*.

120. Venezia, ultimo quarto XIII sec., Londra, British Museum: *Haghiosoritissa*.



121. *Ametista*, Venezia, Costantinopoli?, Londra, Victoria and Albert Museum: *San Teodoro?*. (Fronte e retro)

122. *Supporti già saldati al piede del ciborio*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Londra, Victoria and Albert Museum.



123. Venezia, inizio XIV sec., Londra, Victoria and Albert Museum: *San Pietro*.

124. *Stauroteca*, Venezia, primo quarto XIV sec., Venezia, Museo diocesano di Sant'Apollonia. (Insieme e dettaglio)



125. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *Annunciazione*.



126. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *Natività*.



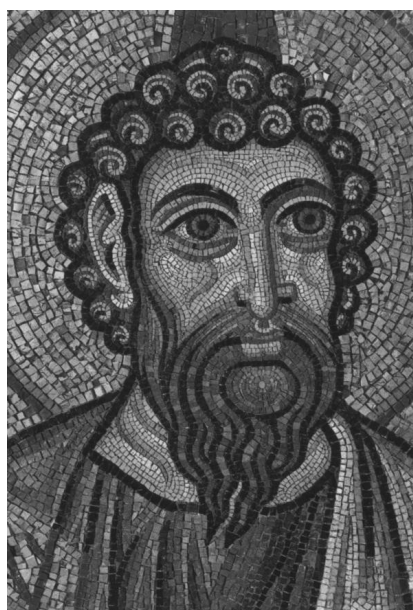
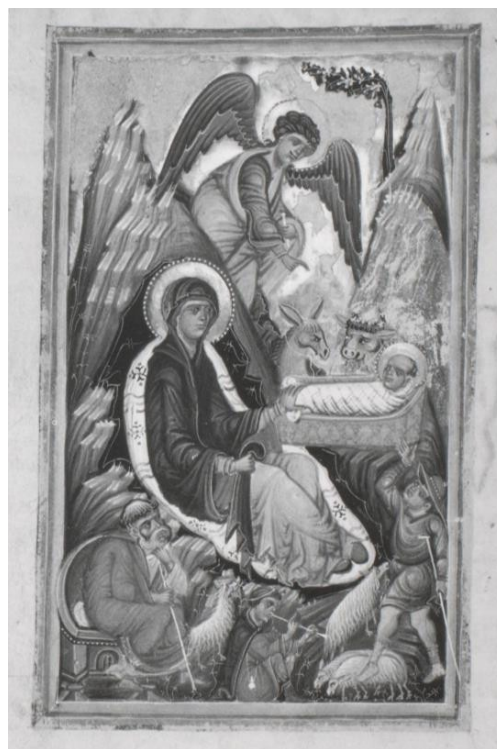
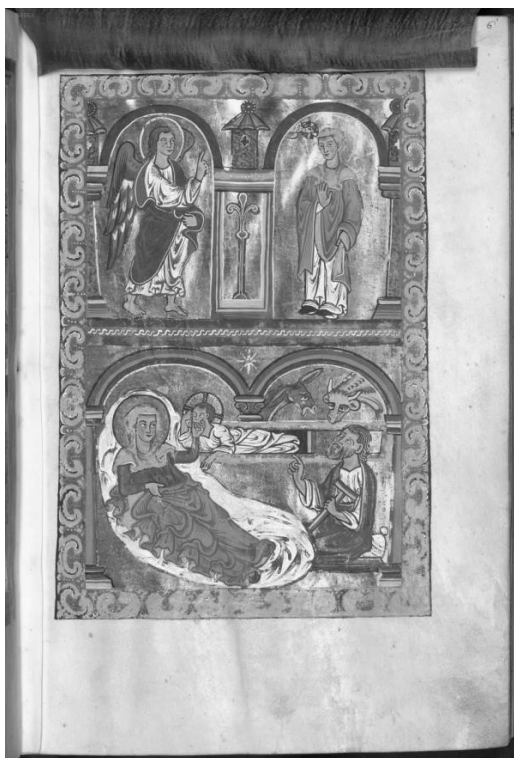
127. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *Resurrezione di Lazzaro.*

128. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *San Gregorio.*

129. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *Sant'Andrea.*



130. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Zagabria, Hrvatski povijesni muzej: *Toro*.



131. *Salterio di Polling*, Germania sudoccidentale, seconda metà anni Trenta XIII sec., Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. CLM 11308, f. 6: *Annunciazione, Natività*.

132. *Epistolario di Giovanni di Gaibana*, Venezia, 1259, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E.2, f. 2v: *Natività*.

133. *Cupola della Pentecoste*, ultimo quarto XII sec., Venezia, San Marco: *Apostolo Bartolomeo* (Dettaglio)

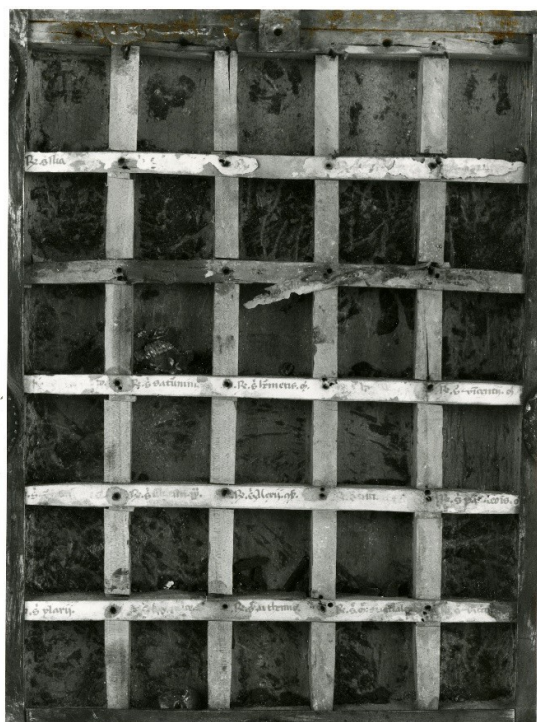


134. *Reliquiario a tabella*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Bruxelles, Musée du Cinquantenaire.



135. *Reliquiario a tabella*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Bruxelles, Musée du Cinquantenaire: *Madonna col Bambino*.

136. *Reliquiario a tabella*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Bruxelles, Musée du Cinquantenaire: *Crocifissione*.



137. *Reliquiario a tabella*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Bruxelles, Musée du Cinquantenaire: *Autentiche*.

138. *Reliquiario a tabella*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Bruxelles, Musée du Cinquantenaire: *Agnus Dei*.



139. *Reliquiario a tabella*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Bruxelles, Musée du Cinquantenaire: *Miniature della cornice*.

140. *Croce reliquiario*, Venezia, ultimo quarto XIII sec., Atri, Museo capitolare.



141. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Santa Maria Salomè*.

142. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Santa Maria Madalena*.

143. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Natività*.



144. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Annunciazione*.



145. *Vetrata*, Venezia, secondo decennio XIV sec., Londra, Victoria and Albert Museum: *An-nunciazione*.

146. *Antifonario*, Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Nal 2557, f. 30: *Iniziale con san Giovanni allo scrittoio*.

147. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Leone*.



148. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Odigitria*.

149. *Paliotto*, Venezia, primo XIV sec., Zara, monastero di Santa Maria: *Madonna col Bambino in trono*. (Dettaglio)

150. Venezia, fine XIII sec. - inizio XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *San Paolo*.

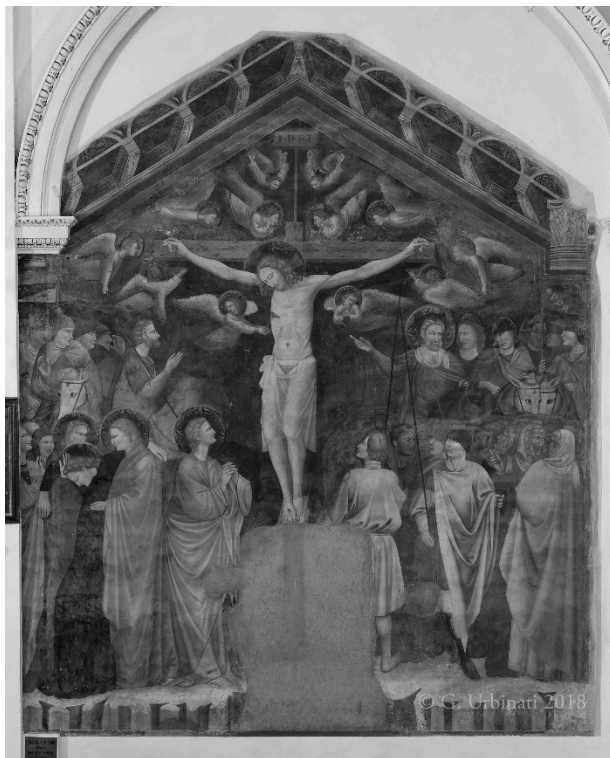
151. *Legatura argentea di Lezionario*, Trogir?, terzo quarto XIII sec., Trogir, Kaptolski Arhiv: *Apostoli*.



152. *Pannello di trittico*, Padova, anni Venti XIV sec., Londra, Victoria and Albert Museum: *Crocifissione, Incoronazione di Maria, profeti e pellicano che nutre i piccoli.*



153. *Pannello di trittico*, Padova, anni Venti XIV sec., Londra, Victoria and Albert Museum: *Crocifissione, Incoronazione di Maria, profeti e pellicano che nutre i piccoli*. (Dettagli)



154. Pittore riminese, secondo decennio XIV sec., Villa Verucchio (Rimini), Santa Croce: *Crocifissione*.

155. Giotto, inizio XIV sec., Basilica del Santo, Sala del Capitolo: *Crocifissione*.

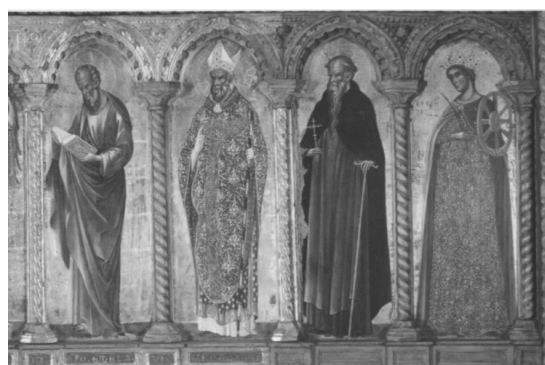
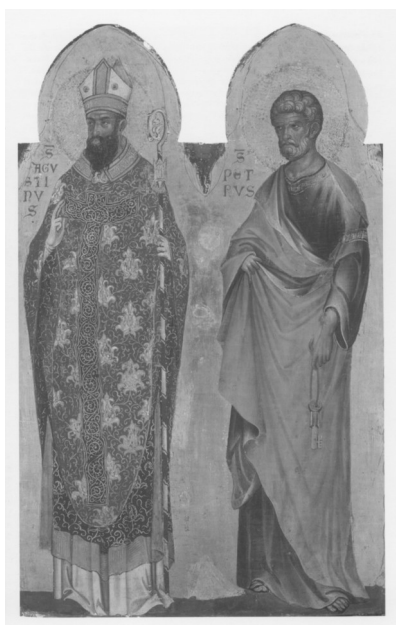
156. *Pannello di trittico*, Padova, anni Venti XIV sec., Londra, Victoria and Albert Museum: *Crocifissione, Incoronazione di Maria, profeti e pellicano che nutre i piccoli*. (Dettaglio)



157. *Dittico*, Venezia, anni Quaranta XIV sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica: *San Giorgio*, *Madonna allattante*.



158. *Dittico*, Venezia, anni Quaranta XIV sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica: *Retro*.



159. *Dittico*, Venezia, anni Quaranta XIV sec., Torino, Museo Civico d'Arte Antica: *San Giorgio, Madonna allattante*. (Dettaglio fig. 157)

160. *Polittico*, Paolo Veneziano, 1358, San Severino Marche, Pinacoteca comunale: *San Michele*.

161. *Frammento di polittico*, Paolo Veneziano, primi anni Cinquanta XIV sec., Chicago, Art Institut: *Sant'Agostino, san Pietro*.

162. *Polittico*, Paolo Veneziano, 1355, Pirano (Slovenia, regione Carsico-Costiera), parrocchiale: *Santi Giovanni evangelista, Agostino, Antonio abate, Caterina*.



163. *Anta di dittico*, Tomaso da Modena e Lorenzo Veneziano, anni Cinquanta o Sessanta XIV sec., Baltimora, Walters Art Museum: *Crocifissione, Annunciata e santi*.

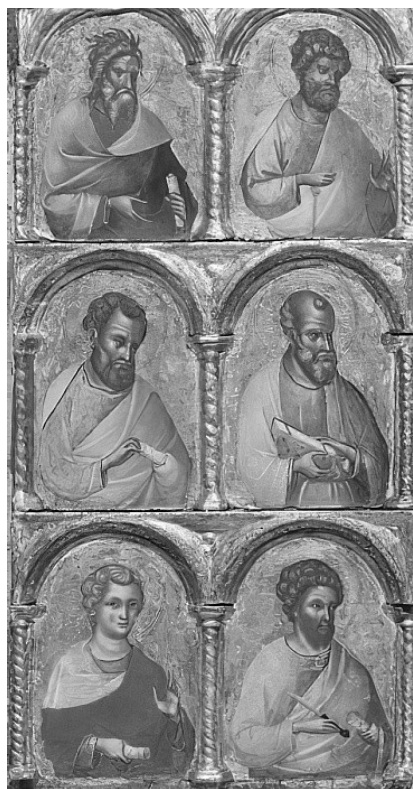


164. *Anta di dittico*, Tomaso da Modena e Lorenzo Veneziano, anni Cinquanta o Sessanta XIV sec., Baltimora, Walters Art Museum: *Crocifissione, Annunciata e santi*. (Retro, veduta laterale)



165. *Anta di dittico*, Tomaso da Modena e Lorenzo Veneziano, anni Cinquanta o Sessanta XIV sec., Baltimora, Walters Art Museum: *Crocifissione, Annunciata e santi* (Dettaglio fig. 163)

166. *Scomparto di predella*, Lorenzo Veneziano, anni Cinquanta XIV sec., Detroit, Institute of Arts: *Predica del Battista*.



167. *Ante di trittico*, Lorenzo Veneziano, prima metà anni Sessanta, San Diego, Fine Arts Gallery: *Apostoli*.

168. *Polittico*, Lorenzo Veneziano, 1370, Venezia, Museo Correr: *Traditio clavium*. (Dettaglio)



169. *Anconetta devozionale*, Altichiero, anni Sessanta XIV sec., Parigi, Musée national du Moyen Âge: *Madonna col Bambino, vergine con l'unicorno.*



170. *Anconetta devozionale*, Altichiero, anni Sessanta XIV sec., Parigi, Musée national du Moyen Âge: *Madonna col Bambino, vergine con l'unicorno*. (Retro)



171. *Graduale*, Primo Maestro dei Graduali, anni Sessanta XIV sec., Verona, Biblioteca Capitolare, Graduale MLIX-VI, f. 145v: *Dama coronata*.

172. Altichiero, 1379-1384, Padova, Oratorio di San Giorgio: *San Giorgio e la principessa*. (Dettaglio)

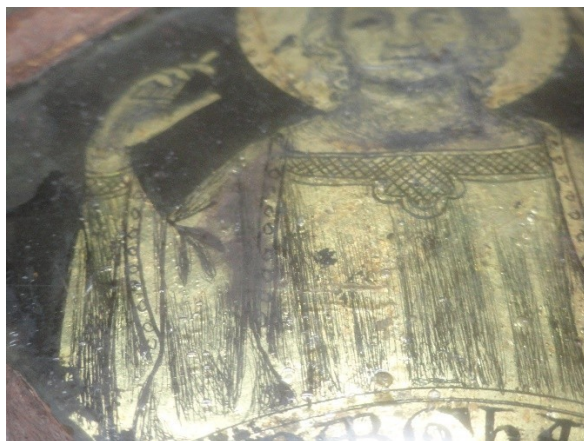


173. Venezia, anni Sessanta XIV sec., Boston, Museum of Fine Arts: *Santi Luca e Giovanni Battista*.

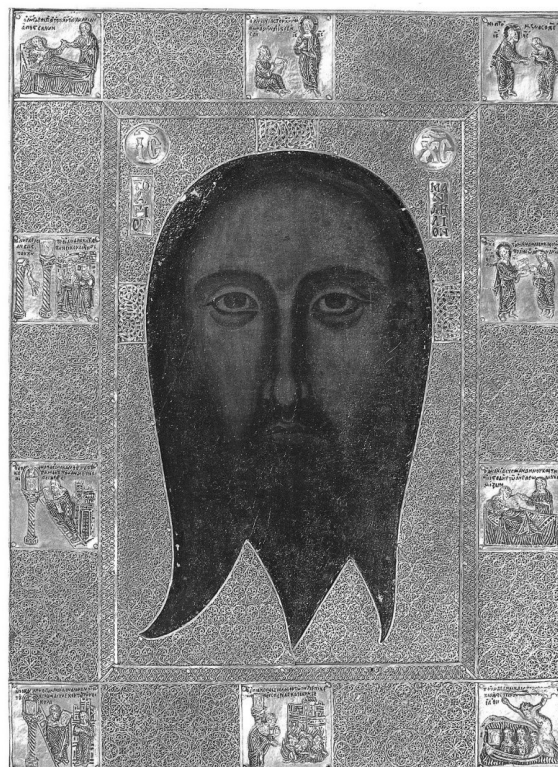
174. *Scomparto di polittico*, Maestro degli apostoli di Zagabria, anni Sessanta XIV sec., Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire: *San Giacomo*.



175. *Reliquario*, Venezia, 1362 ca., Pavia, Pinacoteca Malaspina.



176. Reliquiario, Venezia, 1362 ca., Pavia, Pinacoteca Malaspina. (Retro, dettagli)



177. *Sacro Volto di Genova*, Costantinopoli, metà X sec., Genova, San Bartolomeo degli armeni. (Dettaglio)

178. *Reliquiario*, Venezia, 1362 ca., Pavia, Pinacoteca Malaspina: *Volto Santo*.



179. *Arca di san Fedele*, 1365, Como, San Fedele.

180. *Arca di san Fedele*, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Celestino*.



181. *Arca di san Fedele*, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Biagio*.

182. *Arca di san Fedele*, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Ambrogio*.

183. *Arca di san Fedele*, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Giovanni dolente*.



184. *Arca di san Fedele*, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Stefano*.

185. *Arca di san Fedele*, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Pancrazio*.

186. *Arca di san Fedele*, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Girolamo*.



187. *Arca di san Fedele*, artista comasco?, 1365, Como, San Fedele: *Capitello*.

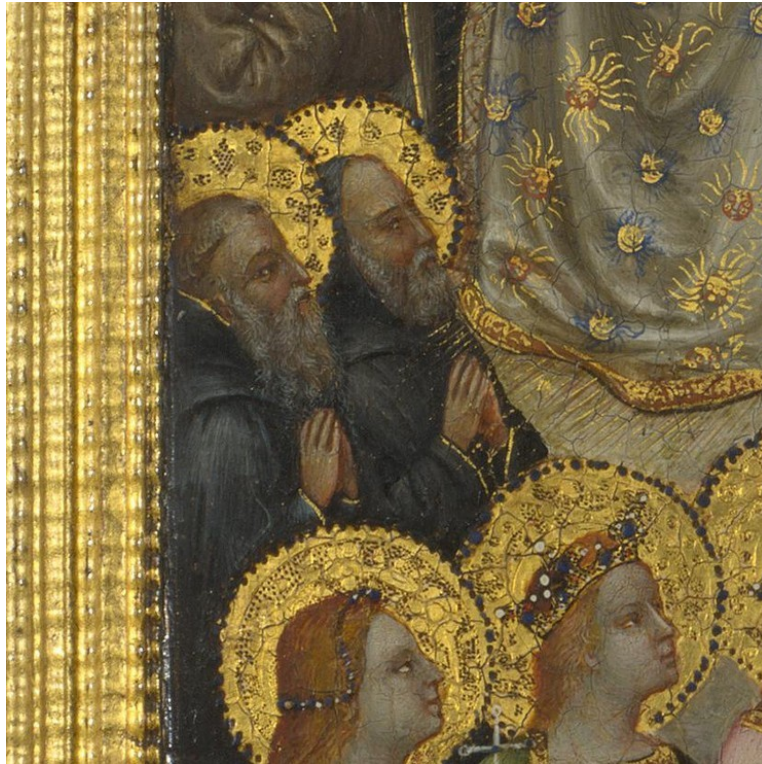
188. *Arca di Bernabò Visconti*, Bonino da Campione e collaboratori, 1360-1385/1386 circa, Milano, Museo Civico d'Arte Antica. (Dettaglio)



189. *Trittico*, Giusto de' Menabuoi, 1367, Londra, National Gallery of Art: *Incoronazione della Vergine, Annunciazione, Natività, Crocifissione*.



190. *Trittico*, Giusto de' Menabuoi, 1367, Londra, National Gallery of Art: *Storie di Maria*.



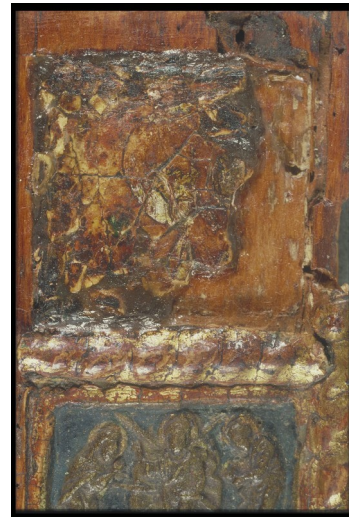
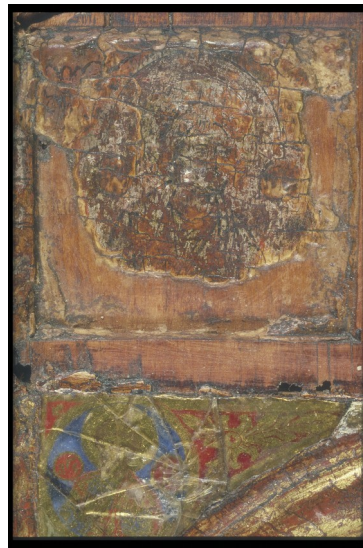
191. *Trittico*, Giusto de'Menabuoi, 1367, Londra, National Gallery of Art: *Incoronazione della Vergine, Annunciazione, Natività, Crocifissione*. (Dettaglio fig. 189)



192. Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: *Madonna della tenerezza, scene della vita di Cristo e santi.*



193. *Icona*, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: *Madonna della tenerezza, scene della vita di Cristo e santi*. (Retro)



194. *Icona*, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: *Annunciazione*.

195. *Icona*, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: *Apostolo*.

196. *Icona*, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: *Natività*.

197. *Icona*, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: *Apostolo*.



198. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Trasfigurazione.*

199. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Apostolo.*

200. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Crocifissione.*

201. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Apostolo.*



202. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Apostolo.*

203. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Apostolo.*

204. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Entrata a Gerusalemme.*

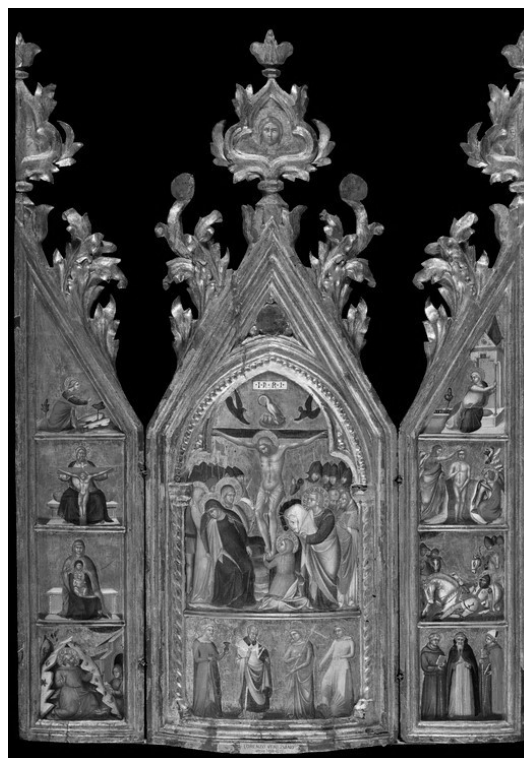
205. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Battesimo.*



206. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Matteo? Mattia?*

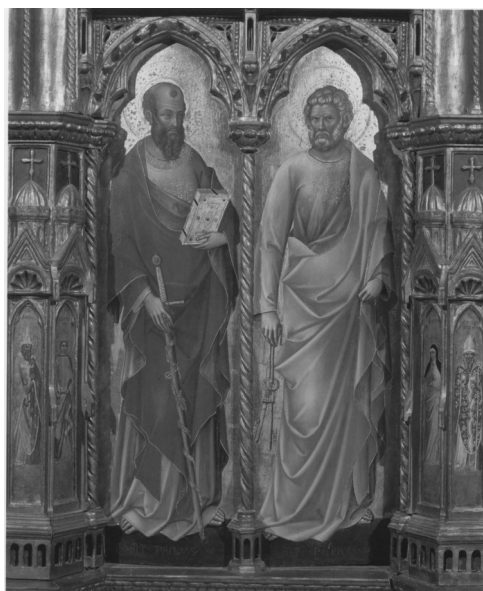
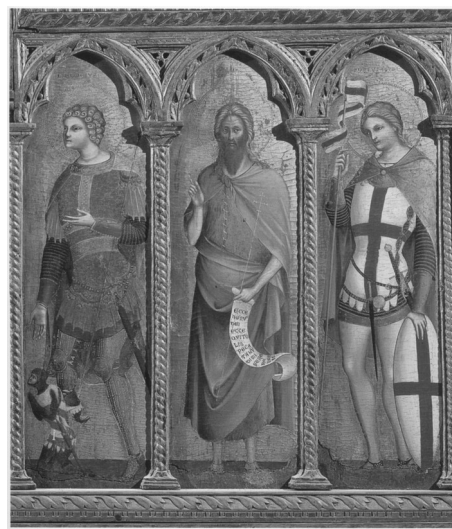
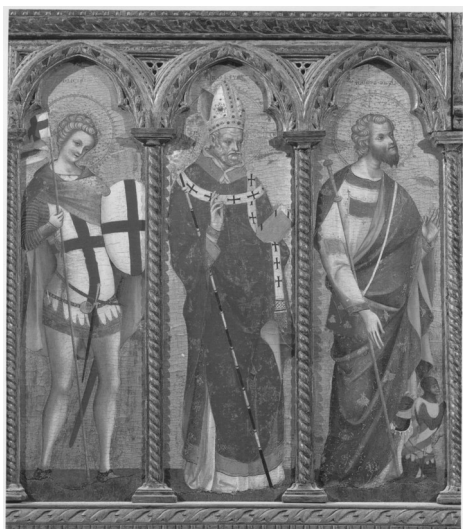
207. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Marco.*

208. *Icona, bottega di Lorenzo Veneziano?, Venezia, 1370 ca., Atene, Museo Benaki: Matteo.*



209. Paolo Veneziano, anni Cinquanta XIV sec., Firenze, collezione Moretti: *Martire Prisca*.

210. *Trittico*, Lorenzo Veneziano, anni Settanta XIV sec., Lugano, collezione Thyssen-Bornemisza: *Crocifissione e santi; Annunciazione, Trinità, Madonna col Bambino e sant'Anna, stigmati di san Francesco, Battesimo di Cristo, vocazione di Paolo e santi*. (Insieme e dettaglio)



211. *Polittico Proti*, Lorenzo Veneziano, 1366, Vicenza, Duomo: *Santi Felice, Nicola, Giacomo, Giorgio, Giovanni Battista, Fortunato*. (Dettagli fig. 50)

212. *Polittico Lion*, Lorenzo Veneziano, 1357-1359, Venezia, Gallerie dell'Accademia: *Santi Pietro e Paolo*.