


Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Descrivere la tradizione, codificare l'avanguardia: Cennino e la lavorazione dell'oro in tavola tra Trecento e Quattrocento

The text analyzes the technical procedures of the tooling of metal leaves in 14th- and 15th-century panel painting described in the Libro dell'arte by Cennino Cennini. This book gave significant importance to this specific aspect of painting. Following Cennino's work, the article examines in detail a wide range of examples of mordant-gilding, water-gilding, and the different techniques of gold leaf tooling: from incision to punchmarks, from sgraffito to a disteso and a rilievo stippling. It is beyond doubt that the Libro dell'arte by Cennino Cennini, written in Padua at the beginning of the 15th century, codified a centuries-old technical tradition. Nevertheless, several passages on the tooling of metal leaves seem to reveal the knowledge, at an early stage, of the most innovative and modern experimentations in goldsmithing and Late Gothic painting in Europe and Italy between the 14th and 15th centuries.

A partire dal secolo scorso, studi sempre più numerosi hanno chiarito con approcci e sensibilità differenti l'importanza giocata, nella pittura su tavola in età gotica, dalla lavorazione delle lamine metalliche¹, lente privilegiata per poter cogliere aspetti qualificanti che travalicano il dato materiale *stricto sensu* e coinvolgono nel profondo le più intime ragioni figurative. A gara con l'oreficeria, con nuovo piglio naturalistico, le pale d'altare furono lavorate estesamente con incisioni, graniture, punzonature, lacche traslucide e vernici sgraffite, accrescendo significativamente il loro aspetto sontuoso, esaltato da fonti luminose mobili che assicuravano sulle lamine metalliche applicate lustri, rifrazioni, lucori e reverberi mutevoli, di cui gli artisti erano ben consapevoli, come mostrano bene gli scintillii del trittico, della pala e degli *antependia* raffigurati sugli altari delle cappelle del tramezzo nella *Sacra Conversazione* di Konrad Witz al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli.

Il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini è un viatico formidabile – specie in un seminario dottorale che riunisce competenze diverse – per familiarizzare con simili processi tecnici e cercare di ripercorrere, pur con approssimazioni inevitabili e in maniera disorganica, alcuni aspetti peculiari della lavorazione sontuaria della pittura su tavola tra Tre e Quattrocento.

Figlio della logica fabbrile della bottega medievale, Cennino è certamente sensibile a considerazioni utilitaristiche, come il costo considerevole del materiale, per cui non lesina prudenze e consigli per la conservazione delle lamine utilizzate (cap. CXXXIV), dalla foglia d'oro a quella d'argento, dall'oro di metà allo stagno dorato². Accanto a questi timori, in più parti del testo emerge chiara la consapevolezza dell'importanza rivestita dai metalli preziosi – come è

noto utilizzati dopo essere stati ridotti in lamine sottilissime da un battiloro – per l'esito finale del lavoro: «l'oro», insieme all'azzurro oltremare, infatti, «florisce tutti lavori di nostra arte» e «vuoi in muro o vuoi in tavola, inn ogni cosa risprende»³ (cap. LXII).

Dopo aver trattato del disegno, della fabbricazione dei colori e del loro uso, delle peculiarità tecniche della pittura su muro e su tavola, delle operazioni preliminari per quest'ultima – tra cui l'impannatura, le stesure preparatorie di gesso e colla, il disegno preparatorio –, Cennino passa a illustrare le tecniche di doratura e i procedimenti preliminari per realizzarla. Dapprima discute dell'oro applicato a guazzo, che lo occupa dal capitolo CXXXI al capitolo CXLIII, quindi descrive la doratura a missione, prediletta per le rifiniture e gli ornati più minuti.

Quest'ultima è descritta nel capitolo CLI. Cennino prescrive di ritagliare «un mezo pezo d'oro fino», altrove definito «ragnato» – il più sottile possibile –, applicandolo con cura sopra un mordente – una vernice oleoresinosa, con bianco di piombo e verderame tritati, di cui tratta ulteriormente anche nei capitoli CLII e CLIII – parzialmente essiccato, che «morda e tteгна», steso in precedenza con un pennello «ben sodetto e punzio», cioè appuntito, direttamente sulla parte che si intende dorare: «llavora i tuoi adornamenti e i tuoi fregi e, ccome ti dico, fa che 'l pennello non sia mai troppo carico» così da ottenere «lavori come capelli sottili che è più vago lavoro»⁴. Lavori vaghissimi – che documentano al meglio la doratura a missione – sono gli ornati squisiti con cui l'Angelico impreziosisce girocolli e polsini, orli e ricami delle vesti indossate dagli eletti nel *Giudizio Universale* della Gemäldegalerie di Berlino, tutti realizzati a missione (fig. 1), come l'iscrizione pseudo-cufica e il *ramage* vegetale sul colletto e sul pettorale della dalmatica di San Lorenzo nei pilieri della *Deposizione di Santa Trinita* nel Museo di San Marco a Firenze.

In questo tondino in collezione privata del Maestro del Giudizio di Paride la parziale abrasione dell'oro applicato a missione sulla doppia filettatura del mantello dell'Angelo e sulla perlinatura dorata dei polsini e dello scollo a V lascia emergere tracce del mordente sottostante (fig. 2a), dal tono caldo terroso e violaceo, illustrato nel dettaglio al microscopio del decoro del giromanica della veste (fig. 2b), per cui sono in debito con la cortesia squisita di Loredana Gallo. In questo caso, l'effetto cromatico perseguito dal maestro scandendo le bordure con bolli dorati è profondamente alterato, perché essi, un tempo compatti e brillanti, mostrano al centro una circonferenza opaca, più scura, appunto la missione, oggi emersa ma in origine completamente nascosta dalla lamina.

Tra i mille esempi che si possono illustrare, si incontrano veri e propri *tour de force* esemplari di dorature a missione nella produzione veneziana del Trecento,

con virtuosismi spinti nel catalogo di Paolo Veneziano, esibiti al massimo livello nel polittico di Santa Chiara o nella *Madonna* di Carpineta del 1347. Qui il manto e la tunica della Vergine sono infestati da racemi che rampicano pervasivi e sembrano soffocare palmette di loto, tutti realizzati a missione⁵.

Tornando in Toscana, in Duccio gli scollì delle vesti dei santi e degli angeli della *Maestà* per il Duomo di Siena simulano galloni trapunti con rabeschi lobati e intrecci geometrici, scanditi da finte pietre preziose a *cabochon*; il drappo d'onore alle spalle di Maria è ornato da grandi rombi smussati intersecanti stelle a otto punte e da una frangia su cui corre una scritta pseudo-cufica, pure in oro a missione, con un preziosismo riproposto con analoga acribia anche in opere di formato ridotto, come nel *Trittico della Crocefissione* delle Collezioni Reali di Londra (fig. 3). In quest'opera i manti che inguainano i protagonisti sono impreziositi da crisografie che fasciano le forme con una qualità vertiginosa, tra le più alte di tutto il Trecento. Ad altre latitudini e a una cronologia seriore, cardature simili, rigorosamente dorate a missione, contraddistinguono programmaticamente le opere di Barnaba da Modena. Per suo tramite, compaiono spesso nell'attività di Taddeo di Bartolo e significativamente sono riproposte ancora a Siena, ormai a inizio Quattrocento, da Gregorio di Cecco, suo collaboratore e figlio adottivo, nella *Vergine in umiltà* al centro dell'ambizioso polittico Tolomei. Tra Tre e Quattrocento raffinate *cardature* sono facilmente documentabili anche in altre aree, come si vede nella *Vergine col Bambino e quattro santi* di Olivuccio di Ceccarello del Walters Art Museum di Baltimora, dove la crisografia del manto indossato da Maria sguscia e si articola con un disegno sorprendentemente dinamico e sciolto (fig. 4).

A partire dal capitolo CXXXI Cennino passa a descrivere le operazioni necessarie per la doratura a guazzo, che prevede la preliminare stesura del bolo rosso (o in alternativa della terra verde), macinato con chiara d'uovo montata a neve, stemperato in acqua, e steso più volte sul gesso⁶. Una volta applicato, il bolo doveva poi essere brunito con cura. Dopo averlo inumidito con acqua, su di esso veniva applicata la lamina metallica in foglie di formato quadrangolare. La loro abrasione parziale lascia spesso affiorare il bolo rosso sottostante, come documenta bene il *San Giovanni Evangelista* di Lippo Memmi, conservato alla Yale University Art Gallery a New Haven. Sul bolo via via inumidito nella zona da dorare, l'applicazione delle foglie metalliche procedeva pezzo dopo pezzo così che, spiega Cennino, «soprapponga con quel che metti, quel ch'è messo, una corda»⁷. Di conseguenza lungo il perimetro della foglia lo spessore è sempre maggiore, e per questo col tempo potrebbe emergere una sorta di quadrettatura⁸, che ad esempio si osserva chiaramente sia nella *Madonna di San Giorgio alla Costa*, del

giovane Giotto, conservata nel Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte a Firenze (fig. 5), sia nella *Madonna dei denti* di Vitale da Bologna nel Museo Davia Bargellini.

Una volta applicata, la foglia metallica doveva essere attentamente brunita (Cennino se ne occupa nei capitoli CXXXV-CXXXVIII) sfregando la lamina con un'ametista ben pulita e leggermente scaldata, o con un più economico dente di «tutti» quegli «animali che gentilmente si pascono di carne»⁹. Questa operazione era decisiva per rendere l'oro del fondo «gualivo come uno specchio», così da esaltarne la lucentezza perché «quando vedrai che ssia ben brunito, allora l'oro viene squasi bruno per la sua chiarezza»¹⁰.

Il tono caldo e la lucentezza assicurata da questa operazione emergono con grande evidenza per contrasto nella corona gemmata della Vergine di Starnina al centro del polittico di Würzburg, realizzata con la foglia d'oro non brunita, dall'effetto opaco e quasi ramato, stesa sull'oro del nimbo, quest'ultimo altrimenti lucente perché, come di norma, applicato a guazzo sul bolo e poi brunito¹¹ (fig. 6). Questa soluzione del tutto insolita non fu unica nell'attività di Starnina che la ripropose qualche anno più tardi anche nella *Vergine* frammentaria proveniente dal polittico Acciaiuoli per la Certosa di Firenze, oggi nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda.

Derogando alle raccomandazioni di Cennino per un fondo «gualivo come uno specchio», bruntiture eseguite con movimenti rotatori assicuravano lustri e rifrazioni improvvise e variate, come *rotae* avvampanti, che talvolta avevano già animato le dorature di tavole realizzate in area bizantina fin dal XII secolo e poi in ambito crociato e adriatico in quello successivo (fig. 7)¹². Nel Quattrocento esse compaiono in Emilia, ad esempio nei *Santi Giacomo e Giovanni Battista* di Giovanni Martorelli della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in Romagna, nelle opere del Maestro della Madonna di Valverde, da identificare probabilmente con Pedro Berruguete, e soprattutto nelle Marche, dove ebbero una discreta fortuna – per cui valga la *Madonna col Bambino incoronata da angeli tra i santi Agostino e Caterina d'Alessandria* di Luca di Paolo della collezione della Fondazione Banca dell'Etruria di Arezzo –, mentre a Siena all'inizio del Cinquecento furono impiegate in opere connesse con la bottega di Giacomo Pacchiarotto, come la *Fede*, la *Carità*, la *Fortezza* e la *Giustizia* della Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 8), le prime due assegnate a suo tempo dalla Sricchia Santoro alla mano di Girolamo del Pacchia, responsabile pure della *Madonna col Bambino tra sante e angeli* della Christ Church Picture Gallery di Oxford, affine nel trattamento della foglia oro del fondo¹³. Bruntiture locali, non rotatorie ma lineari, alonano invece la *Madonna dell'umiltà* del Lindenau-Museum di Altenburg di Taddeo di Bartolo (fig.

9); l'effetto fiammante che promana dal gruppo sacro doveva essere accentuato nella penombra di una chiesa, rischiarata da fonti luminose artificiali mobili, quali ceri, candele e lucerne¹⁴.

Rispetto a questi esempi, un'altra sofisticazione, messa in valore di recente da Andrea De Marchi, anima *l'Incoronazione della Vergine* della Frick Collection di New York – scomparto centrale del polittico di San Severino Marche – firmato da Paolo Veneziano e dai figli, dove bruniture locali evidenziano il cuore dei fogliami della tunica di Cristo, realizzata interamente sull'oro a guazzo, velato con lacca rossa¹⁵.

Nel testo cenniniano il nucleo caldo della manipolazione delle lamine metalliche è certamente il capitolo CXL. Dopo aver discusso della brunitura della foglia metallica applicata sul bolo, è qui infatti che Cennino tratta dell'esecuzione dei nimbi – da realizzare tracciando i contorni direttamente sulla lamina – e del loro decoro, ottenuto con ornati geometrici e floreali ricavati in negativo o in positivo sulla foglia granita «a disteso», cioè lavorata con incisioni puntiformi sottili realizzate tramite una “rosetta” o un “setino”, oppure ricorrendo all'uso dei punzoni – fusi metallici provvisti di un decoro inciso in punta – che veniva stampigliato a pressione sulla lamina dorata. «Quando hai brunito e compiuta la tua ancona», prescrive Cennino, «a tte connviene tòrre il sesto, voltare le tue corone, over diademe» – appunto i nimbi – e «granarle» lavorando l'oro con «istampe minute» e minutissime «che brillino come panico»¹⁶. Esempi puntuali di decorazione in negativo, lasciando emergere i fregi floreali a risparmio sul fondo granito, sono le foglie incrociate sul nimbo e il *ramage* sinuoso che corre sul bordo della tavola di Taddeo Gaddi col *San Giuliano* oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 10) o il tralcio che scandisce l'incorniciatura delle losanghe quadrilobate che inquadrano le vicende agiografiche nel *San Domenico e storie della sua vita* di Francesco Traini nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (fig. 11). A date più precoci, splendide graniture a disteso su cui si stagliano tralci e foglie carnose ornano spesso, solo per rimanere in Toscana, i nimbi delle Vergini del Maestro della Maddalena e di Meliore, come nella tavola già in Santa Maria a Bagnano, oggi nel Museo d'Arte Sacra di Certaldo.

Accanto alla granitura a disteso, nello stesso capitolo, Cennino suggerisce anche di «adornare» i compassi delle aureole «d'altre stampe»¹⁷, cioè utilizzando i punzoni sulla foglia lasciata liscia o granita, come si vede nella *Vergine col Bambino* dipinta da Francesco di Vannuccio, in San Giovannino della Staffa, sede della contrada del Liocorno a Siena (fig. 12). Lascia un po' interdetti che a un aspetto così centrale per la pittura italiana tra Tre e Quattrocento come la punzonatura Cennino dedichi solo questo passaggio fugace – «adornare d'altre stampe» – benché egli stesso rivendichi la sua formazione toscana e dunque sia figlio di una

vera e propria civiltà del punzone cresciuta sulla lezione di Simone Martini. Come è ben noto, fu quest'ultimo a sperimentarne tutte le potenzialità, dapprima in chiave monumentale negli affreschi realizzati a Siena e ad Assisi dalla seconda metà degli anni Dieci del Trecento, e poi a stretto giro anche in tavola a partire dal polittico di Santa Caterina a Pisa, dove una fantasia combinatoria fino ad allora del tutto inedita regola punzoni diversi in *pattern* raffinati e complessi.

La genesi padovana del testo cenniniano, ribadita di recente da Veronica Ricotta, potrebbe spiegare un silenzio tanto singolare – sottolineato in passato anche da Erling Skaug – tradendo la volontà di Cennino di non affrontare temi su cui avrebbe incontrato gusti e tradizioni, quelli veneti, divergenti dalla sua formazione toscana, a maggior ragione se il *Libro dell'Arte* fosse stato scritto su richiesta della corporazione patavina dei pittori, prospettato a volte dagli studi con alterne fortune¹⁸.

Nel testo è sorprendente anche l'assenza di riferimenti espliciti all'incisione a mano libera, realizzata in punta di stiletto metallico direttamente sulla lamina, benché tra Due e Trecento fosse stata la tecnica principe per ornare sia i compassi dei nimbi sia le bordure perimetrali delle tavole. I motivi pseudo-cufici e i girali vegetali, come nella *Croce dipinta* di San Ranierino di Giunta Pisano nel Museo Nazionale di San Matteo, accompagnati talvolta da punzoni molto semplici, ad esempio nella *Croce dipinta* del Maestro di San Francesco del Musée du Louvre o nelle *Storie della Passione di Cristo* del dossale della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia (fig. 13), lasciarono presto il posto a soluzioni sempre più sofisticate, spesso ottenute facendo emergere il motivo decorativo a risparmio sulla lamina lavorata con un fitto tratteggio incrociato. Una simile prassi, inaugurata in area senese nell'ambito di Guido da Siena, si diffuse rapidamente in Toscana, con vertici nella *Maestà* Rucellai e in quella per il Duomo di Siena di Duccio, e con risultati di una finezza estrema nelle opere di Giotto¹⁹, si pensi alla *Madonna di San Giorgio alla Costa* (fig. 5) o al polittico di Badia, ad esempio alla scritta pseudo-cufica nella fascia mediana e ai racemi vegetali del compasso interno del nimbo di San Pietro²⁰. Questa soluzione tecnica fu ampiamente utilizzata anche altrove: a Rimini e in area emiliana le infiorescenze a risparmio sul fondo operato a intreccio a mano libera divennero normative per movimentare con rifrazioni sempre mutevoli i fondali dorati nel corso della prima metà del Trecento in Giovanni e Pietro da Rimini, come pure in Giovanni Baronzio, nello Pseudo-Jacopino/Maestro della Crocefissione Campana, in opere come la *Crocefissione* del Musée du Petit Palais di Avignone, e nel graffiante Maestro del 1333. Tra Pisa e Lucca una prassi simile è documentata più volte nel catalogo di Deodato Orlandi, ad esempio nelle *Storie del Battista* della Gemäldegalerie di Berlino, dal fondo mosso da fantasiosi

motivi vegetali abitati da figure angeliche e dall'*Agnus Dei* ottenuti a risparmio (fig. 14). Sempre a Pisa un più rigoroso piglio geometrico informa le fitte incisioni parallele che compongono una scacchiera sulla lamina dorata alle spalle del già richiamato *San Domenico e storie della sua vita* di Francesco Traini (fig. 11), mentre un reticolo compatto di compassi intrecciati scandisce il fondo del *Trionfo di San Tommaso d'Aquino* di Lippo Memmi in Santa Caterina.

Il silenzio di Cennini stupisce pensando all'enorme fortuna vissuta dalle incisioni per tutto il Tre e il Quattrocento, quando furono impiegate in maniera privilegiata per illudere la consistenza materiale – la *texture* – dei filati. Con abilità mimetiche stupefacenti ne è capace al meglio l'Angelico che nella tavola dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (fig. 15) ottiene sul panno d'oro applicato a guazzo del catafalco della Vergine effetti di rifrazione luminosa variata grazie all'inclinazione sapientemente diversificata di fitte incisioni parallele, che fanno risaltare il disegno dell'ornato dal fondo della stoffa a simulare l'alternanza lucido-opaco di un broccato sontuoso, mentre nel polittico Guidalotti della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia sullo stolone indossato da San Nicola le ali incise dei serafini illudono un filato trapunto d'oro con un magistero tecnico tra i più alti di tutto il secolo²¹.

Fitte razzature incise sulla lamina permettevano inoltre di ottenere effetti luminosi imprevedibili, come nei raggi che alonano il *Cristo dolente* nella tavola della Pinacoteca Nazionale di Siena di Giovanni di Paolo o in quelli di lunghezze variate sprigionati dai nimbi nel trittico di Sant'Ansano della Galleria degli Uffizi, licenziato nel 1333 da Simone Martini e dal cognato Lippo Memmi per uno degli altari dei santi avvocati nel Duomo senese²². Nel corso del Tre e del Quattrocento razzature regolari decorarono spesso i compassi delle aureole, divenendo canoniche nella produzione dell'Angelico tardo e del suo seguito (figg. 1, 15), tra la Toscana e l'Umbria. Le vediamo anche in una tavola non ancora illustrata dagli studi, raffigurante la *Vergine col Bambino tra angeli*, che va riconosciuta a Lorenzo d'Alessandro e dove sottili incisioni a mano libera animano pure la veste di Maria, tutta sull'oro e impreziosita da un motivo floreale realizzato con lacca rossa, stesa direttamente sulla lamina²³ (fig. 16).

Al di là di queste assenze ingombranti, ampio è invece lo spazio riservato da Cennino alle possibili applicazioni del «granare a disteso», non solo per decorare i nimbi e le aree perimetrali delle tavole, ma anche per impreziosire «alcun drappo d'oro»²⁴. Nei capitoli CXXI, CXXII e CXXIII ne sono suggerite diverse lavorazioni, tutte giocate sulla rifrazione variata della luce sulle superfici scabre operate – granite appunto – e sulle superfici lisce della lamina brunita. Anche in questo caso si poteva scegliere di far risaltare un *pattern* decorativo in negativo, tagliato

a risparmio sul fondo operato, o viceversa granire direttamente in positivo il solo motivo d'ornato. Per il primo caso Cennino invita, una volta messo «tutto il campo d'oro», a «disegnarvi su il drappo che» si vuol «fare» – riportare quindi sulla lamina brunita il motivo d'ornato voluto – e «poi» provvedere «a granare il campo», cioè lo sfondo, come nel caso dello stolone operato che vediamo nella predella del polittico di Pisa di Simone Martini, dove a risaltare è il fregio sinuoso filettato di rosso su campo bianco steso sulla foglia d'oro liscia (fig. 17). Per ottenere l'effetto opposto bisogna invece «granare i lacci cioè i lavori disegnati»²⁵, gli ornati appunto, come nella grande infiorescenza della veste del *Cristo benedicente* di Alvaro Pirez, al Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. 18), di cui si colgono i segni della granitura impressi sul gesso preparato a bolo, lasciato ormai a vista dalla lamina completamente consumata, o come, a una cronologia più avanzata, nel motivo a griccia del manto della Vergine nella tavola firmata da Bartolomeo Vivarini e datata 1469 nel Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli (fig. 19). In altri casi su panneggi fittamente graniti erano stese vernici traslucide e lacche scure a suggerire il volume dei corpi sottostanti. Si trattava, per dirla con Cennino, di «mettere il campo d'oro, disegnarvi il lavoro che vò; campeggiare ne' campi» e, infine, accentuare il chiaroscuro «aombrando alcuna piega»²⁶ col colore, secondo quanto si vede sia nello splendido drappo d'onore alle spalle di Maria nell'*Annunciazione* della pala Bartolini-Salimbeni di Lorenzo Monaco in Santa Trinita, impreziosita da stesure di lacca rossa che si addensa nelle ombre più profonde (fig. 20), sia nei cannelli dei farsetti degli angeli mondani realizzati verso il 1430 nella *Madonna del latte e angeli* dal Maestro di Nola, prezioso protagonista del tardogotico campano dell'età degli Angiò-Durazzo²⁷.

Norman Muller ha riconosciuto nel trittico già ricordato di Sant'Ansano di Simone Martini e Lippo Memmi l'avvio dell'uso estensivo dello sgraffito²⁸. Come è noto questa tecnica, di cui Cennino parla nel capitolo CXLII, consiste nel rimuovere con un raschietto «grattando e gittando giù il colore»²⁹ steso in precedenza sull'oro brunito, riportando in luce la foglia metallica che, una volta scoperta, è generalmente granita. Un esempio magistrale è la veste dell'Angelo annunciante, dipinta a bianca e azzurrata negli scuri, su cui appunto è sgraffito un elegante motivo vegetale, attentamente granito. L'*Annunciazione*, del resto, è un vero e proprio manifesto delle possibili declinazioni della granitura: graniti sono il diadema sulla fronte dell'Angelo, la sua stola che s'attorce intorno al braccio, su cui si staglia la scritta «ecce concipies», e la fodera ombreggiata di lacca della clamide svolazzante, che nella lavorazione scabra contrasta volutamente con la lucentezza setosa delle vernici traslucide del dritto della stoffa a scacchi, questi ultimi incisi a mano libera, come le piume delle ali.

Lo sgraffito si diffuse ovunque nel corso del Trecento, divenendo moneta corrente tra Avignone e Siena, specie nel periodo del *revival* martiniano della seconda metà del Trecento (fig. 21), ma anche nella Firenze orcagnesca. Lo si vede nelle vesti rosate dell'Angelo – dalle ali incise sull'oro – e della Vergine e nella stoffa rossa alle sue spalle in un'*Annunciazione*, che conosco solo grazie a brutte fotografie (figg. 22-23), e che va attribuita a Luca di Tommè e collegata, per dimensioni, stile, iconografia e punzoni impiegati, alla predella del polittico, ricostruito in più occasioni da Gaudenz Freuler, proveniente dall'abbazia di San Michele Arcangelo a Passignano³⁰.

Davvero magnifici sono i manti e le vesti abitate da tartarughe e pappagalli esotici realizzati con questa tecnica nelle Marche da Allegretto Nuzi, e i lampassi sontuosi dipinti da un irregolare sanguigno come Angelo Puccinelli, lucchese di nascita, ma senese di formazione, che abbiglia il suo San Michele, al centro del trittico nella Pinacoteca Nazionale di Siena, di un elegante mantello biffo (fig. 24), con volatili – descritti in volo e a riposo su racemi –, draghi fantastici e grandi fiori dalla corolla di lacca scura, sgraffiti e minutamente graniti, impreziosendo la veste miracolosamente linda e senza macchia nonostante il massacro del drago, squarciato in mille pezzi ai suoi piedi. Nella tavola del Musée des Beaux-Arts di Nancy, centrale del polittico di San Martino in Kinzica a Pisa (fig. 25), Taddeo di Bartolo realizza a sgraffito la veste di Maria e del Bambino e con un effetto stilisticamente molto diverso, altrimenti sciolto e spigliato, profila svelto la guancia, la fronte, la canna nasale e le ali del serafino ardente, rosso fuoco, che sostiene la Vergine, raschiando rapidamente il colore con lo stiletto a mano libera.

Il manoscritto Riccardiano 2190 riporta la distinzione attuata da Cennino tra il «granare a disteso», di cui si è già parlato ampiamente, e il «granare a rilievo». Questa divisione è tradata dal solo esemplare fiorentino del *Libro dell'Arte*. Ne riporto estesamente il passaggio perché è particolarmente suggestivo e rivela bene la piena consapevolezza sulle potenzialità luministiche giocate dalla lavorazione dell'oro:

Questo granare che io ti dico è de' belli membri che abbiamo e possi granare a disteso, come ti ho detto, e possi granare a rilievo che con sentimento di fantasia e di mano leggera tu poi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiono nell'oro, cioè nelle pieghe. E nelli scuri non granare niente; ne' mezzi un poco; ne' rilievi assai, perché il granare tanto viene a dire come chiareggiare l'oro, perché per sé medesimo è scuro dove è brunito. Ma prima che grani una figura o fogliame disegna in sul campo dell'oro quello che tu vuoi far con stile d'argento, over d'otone³¹.

Il «granare a rilievo» consiste dunque nel profilare con uno stiletto direttamente sulla foglia metallica «figure che traspaiono nell'oro», animandole

con incisioni puntiformi irregolari, più fitte nelle zone in luce, più diradate in quelle d'ombra: «nelli scuri non granare niente; ne' mezzi un poco; né rilievi assai, perché il granare» a rilievo, spiega Cennino con una definizione particolarmente suggestiva, sfruttando al meglio le rifrazioni variate della luce, «tanto viene a dire come chiareggiare l'oro».

Esempi precoci di granitura a rilievo sono le teste e le zampe leonine dei faldistori del polittico dipinto da Lippo Memmi per San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa, tempestati da sottili incisioni puntiformi che si addensano in corrispondenza delle massime luci dei musci delle belve. Similmente nei *Troni* sui pennacchi della *Vergine col Bambino* di Simone Martini nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto (fig. 26), la granitura irregolare «chiareggia» gli sguanci e parte della seduta del trono – dalla base punzonata con rosette e bolli alternati – come pure la zona alta del globo tenuto dall'Angelo, in maniera analoga a quanto lo stesso Simone, in *combine* con Lippo, fece sui lati del vaso al centro dell'*Annunciazione* del 1333 agli Uffizi, già ricordata.

Per molti versi più meditata, in linea con la sensibilità del pittore, e forse ancora più ambiziosa, è la granitura a rilievo del capitello e della colonnina tortile al centro dell'*Annunciazione* dipinta nel 1344 per l'ufficio di Gabella del comune di Siena da Ambrogio Lorenzetti, un'opera in cui sul pennacchio il Dio Padre, tutto realizzato a sgraffito sull'oro, è una vera teofania luminosa e improvvisa. La tavola di Ambrogio è un precedente per le colonnine analogamente granite sull'oro che scandiscono, con esiti però spazialmente molto più incerti, gli scomparti del polittico della cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze dell'Orcagna, su cui ha posto l'attenzione per primo Millard Meiss³².

Tornando ad Ambrogio Lorenzetti, un decennio prima rispetto all'*Annunciazione*, nel trittico di Badia a Rofeno (fig. 27), il senese aveva descritto il San Michele in lotta col drago dalle sette teste, nell'attimo prima di sferrare il colpo. La spada già sguainata ha la lama d'argento (oggi ossidato); l'elsa, con un virtuosismo non comune, è invece granita a rilievo nel pomolo in bella vista e nella guardia dell'impugnatura che sopravanza il nimbo, celandone una parte dei decori punzonati del compasso, così da suggerire una scansione chiara dei piani, inderogabile nella pittura di Ambrogio, persino in un dettaglio prezioso come questo.

Insistere su simili aspetti dell'arte del Lorenzetti non è per nulla superfluo, perché solo di rado gli studi hanno riconosciuto la sua spiccata sensibilità sontuaria, spesso negandola in virtù di una dialettica stereotipa e storicamente monocorde che vede opposti e inconciliabili da una parte il goticismo estenuato di Simone Martini, dall'altra la razionalità spaziale dell'Ambrogio sperimentatore rinascimentale *avant la lettre*. Al contrario nella sua pittura la lavorazione delle

lamine metalliche riveste un aspetto qualificante che mi pare emerso in maniera clamorosa nell'eccellente monografica senese sul pittore³³, ed è una risposta a caldo e sempre geniale alle sperimentazioni di Simone.

Sia come sia, tornando al granare a rilievo, occorrenze suggestive del tutto insolite a queste date e a queste latitudini, richiamate di recente da Cristina Guarnieri e Irene Samassa, sono i volatili graniti a mano libera con lo stiletto lungo il margine inferiore, in basso a destra, del pannello centrale del polittico Lion di Lorenzo Veneziano delle Gallerie dell'Accademia³⁴.

Rispetto a questi esempi trecenteschi appena ricordati, rispetto cioè alla tradizione che Cennino conobbe e descrisse puntualmente nel *Libro dell'Arte*, le parole usate per definire il granare a rilievo – che «tanto viene a dire chiareggiare l'oro» – mi pare celino un clima nuovo, evocato in termini ancora più chiari in quel «sentimento di fantasia e di mano leggera» con cui profilare «fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiano nell'oro». Quest'ultimo passaggio si attaglia alla *Madonna col Bambino e angeli* di Gentile da Fabriano nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia con una puntualità tanto sorprendente che non può non far pensare alla gestazione veneta del testo cenniniano. Gli angeli graniti leggerissimi e quasi alitati che incoronano la Vergine nella tavola gentiliana sono il frutto di sofisticate sperimentazioni nate dal dialogo serrato con l'*opus punctorium* dell'oreficeria parigina e oltremontana verso il 1400³⁵.

La tavola di Perugia è un'opera centrale nel percorso di Gentile, di cui segna un'evidente maturazione nella manipolazione delle lamine metalliche, sollecitata dall'incontro con la scena artistica lagunare. In questa tavola, l'esibizione stupefacente e matura del mimetismo orafo di Gentile, capace di rendere la qualità più sottile delle cose, risponde a una sensibilità del tutto aliena al mondo e agli orizzonti del *Libro dell'Arte*. Sarebbe vano cercare in un pittore come Cennino – le cui opere mostrano i debiti espliciti con Agnolo Gaddi – una sensibilità tanto pronunciata. Nondimeno dietro l'enfasi con cui descrive questo processo, relativamente marginale nel corso del Trecento, egli sembra intuire e codificare indirizzi tecnici che nel successivo quarto di secolo si sarebbero rivelati sicura modernità e vera avanguardia.

Così gli angeli graniti perugini, replicati ancora da Gentile in opere seriori, fecero presto scuola, divenendo nei decenni a seguire il paradigma di un nuovo corso³⁶. In area adriatica, ne tennero conto prontamente Zanino di Pietro nel trittico con la *Crocefissione* del Museo Civico di Rieti, e più volte Michele di Matteo, ad esempio nella tavola del Walters Art Museum di Baltimora e nel polittico veneziano dipinto per la cappella Borromeo a Sant'Elena; più a meridione il marchigiano Pietro di Domenico da Montepulciano nella *Madonna dell'umiltà* licenziata nel

1420 per i camaldolesi di Napoli, oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 28) e, forse per suo tramite, l'abruzzese Nicola da Guardiagrele nella *Madonna del velo* della Galleria degli Uffizi. Il motivo ebbe una fortuna diretta e duratura sia nell'entroterra marchigiano – dal Maestro del trittico del 1454 (*Crocefissione* della Moravská Galerie di Brno e *Crocefissione* del trittico del Museo diocesano di Camerino) a Giovanni Angelo d'Antonio (*Crocefissione* della chiesa di San Lorenzo a Castel San Venanzio presso Serrapetrona) – sia a Perugia, dove ricompare già nella tavola del 1428 firmata da Pellegrino di Giovanni, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, vero e proprio plagio della *Madonna* di Gentile, e ancora nella *Natività* Sterbini, poi Berenson, di Benedetto Bonfigli, licenziata alla fine degli anni Quaranta del Quattrocento, capolavoro giovanile del pittore, in cui omaggio alle finezze orafe gentiliane si accompagna ad acutezze fiamminghe e lippismi eterodossi. Con tecnica analoga, i simboli dei quattro evangelisti che emergono impalpabili dall'oro al sommo del trono della *Vergine* del polittico frammentario dipinto da Bicci di Lorenzo per Simone di Guiduccio da Spicchio, nel Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli, presuppongo il magistero altissimo di Gentile, esibito durante il soggiorno fiorentino (fig. 29). Anche a Siena, dove a inizio Quattrocento preziosismi sontuari a gara con l'oreficeria costituivano l'eredità più viva della tradizione del secolo precedente, è indubbio che gli le creature angeliche «aereo colore tam tenue picti», eseguite da Gentile ai lati del Cristo nella celebrata *Madonna dei notari* perduta di Piazza del Campo, furono il precedente diretto degli angeli ploranti delle *Croci* dipinte di Giovanni di Paolo del Museo diocesano di Siena e della National Gallery di Dublino e della *Crocefissione* della Pinacoteca Nazionale – per cui è stata ipotizzata di recente una provenienza dal polittico Branchini in San Domenico³⁷ –, tutti realizzati però derogando dall'uso dell'*opus punctorium* gentiliano in favore dell'utilizzo esclusivo di incisioni lineari delicatissime in punta di stiletto (fig. 30).

In pieno clima internazionale muove anche il riferimento al «fare fogliami» graniti a rilievo in «campo d'oro» fatto da Cennino nel passo appena ricordato del codice Riccardiano 2190. Cennino descrive, infatti, un altro motivo mutuato dall'oreficeria che ebbe una enorme risonanza europea tra Tre e Quattrocento³⁸. Il centro di elaborazione fu la corte parigina e borgognona, con risultati splendidi come il *Reliquiario di Montalto* e la *Coupe de Sainte Agnès* del British Museum di Londra e il *retablo* dipinto e intagliato per l'altare maggiore della Chartreuse de Champmol (Digione, Musée des Beaux-Arts) da Melchior Broederlam e Jacques de Baerze, negli anni novanta del XIV secolo. Fin dal primo Quattrocento fogliami graniti «a rilievo» animano i *retabli* licenziati tra Valencia e Barcellona, passando precocemente in Sicilia dove furono normativi già da inizio secolo a Trapani e a

Siracusa (dal Maestro delle Incoronazioni al Maestro del polittico di Santa Maria al più modesto Maestro del trittico di Agira, cui va attribuito senza indugio un trittico ancora inedito; fig. 31). Ben più rara è l'attestazione del motivo in Toscana, dove per il tramite di Starnina – che lo impiega nel poco noto *Thronus Gratiae* Chiamonte Bordonaro –, decanta e riappare solo più tardi nelle opere estreme del Pirez, interessate da stesure ricche e sature, in dialogo anche con Gentile, databili nel corso degli anni Trenta come la *Madonna Bruscoli*, nell'Alana Collection di New York, la *Santa Lucia* nel convento dei Cappuccini a Nola e la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Francesco* nel Musée des Beaux-Arts a Digione (fig. 32). I fogliami graniti ebbero fortuna ininterrotta nella decorazione dei cofani in gesso dorato – di cui Cennino parla nel capitolo CLXX – prodotti nel Quattrocento a Siena e a Perugia³⁹. Proprio in Umbria i *ramages* rampicano estesamente sul fondo di molte tavole dipinte, tra cui, senza essere esaustivi, a solo titolo esemplificativo, ricordo il *name-piece* del Maestro del trittico del Farneto nella Galleria Nazionale dell'Umbria, l'*Annunciazione coi priori delle arti di Perugia e il loro notaio* del Maestro dell'Annunciazione Campana, identificabile probabilmente con Giovanni di Tommasino Crivelli (fig. 33), la *Vergine col Bambino tra san Francesco e san Bernardino e quattro angeli* di Bartolomeo Caporali nella Strossmayerova Galerija starih majstora di Zagabria e nell'entroterra appenninico la delicata *Crocefissione con San Francesco* di Paolo da Visso, già Sterbini e oggi a Londra presso Sam Fogg. Motivi analoghi compaiono a latitudini molto diverse: nel Lazio (Maestro del trittico Brancaccio), in Emilia, sia a Ferrara (nel Maestro dell'Adorazione di Ferrara, nello sfuggente *San Giorgio* della collezione Vendeghini Baldi) sia a Bologna (in alcune opere di Michele di Matteo e di Cristoforo di Benedetto), in Lombardia (dal trittico del Musée des Beaux-Arts di Lille a quello di Cremona, fino al Maestro della Madonna Cagnola), e in Veneto (ad esempio a Padova nella *Vergine col Bambino* forse di Niccolò Pizolo del Museum of Art di Baltimora; e nell'altra tavola gemella squarcionesca nella collezione Alana a New York).

Prima di chiudere credo sia opportuno sottolineare che nel *Libro dell'Arte* un'ulteriore prova di questo goticismo che direi "intuito" sta forse anche in certo interesse per la resa di accidenti atmosferici che sembra trasparire dietro ai suggerimenti cenniniani sull'uso dell'oro a conchiglia, macinato «con chiara d'uovo bene sbattuta» e dato col pennello a tempera, non solo «in carta», ma anche – fatto raro tra Tre e Quattrocento – in tavola. Cennino ne raccomanda l'utilizzo, infatti, se «volessi lavorare alcuno albore che paresse degli albori di paradiso», mescolato con «un poco di verde ben sottile macinato per le foglie scure»⁴⁰, preannunciando effetti ambientali ancora lontani da venire, cari a Gentile, che però non usò mai l'oro macinato per ottenerli. Alla resa dei più sottili effetti

atmosferici fu votato anni più tardi Jacopo Bellini, che con oro macinato biscotta invece le mura merlate della città turrita e lumeggia le fronde rigogliose della vegetazione alle spalle di Maria nella *Vergine col Bambino che benedice Lionello d'Este*, oggi al Musée du Louvre a Parigi, con una sensibilità messa a profitto anche dal primo Giovanni Bellini, quello del *San Girolamo* Barber a Birmingham che bagna con l'oro a pennello, come bruma leggera, le concrezioni scistose dell'antro roccioso e la vegetazione del paesaggio slontanante.

Agli amici Giacomo Alberto Calogero, Gianluca del Monaco e Pasquale Fameli va la mia sincera gratitudine per l'invito al seminario. Devo un ringraziamento anche a Matteo Mazzalupi. Ripropongo tale e quale il testo del mio intervento, aggiungendo solo la bibliografia scarna ma essenziale, nei limiti editoriali previsti. Per queste stesse ragioni ho dovuto operare una selezione molto ristretta di illustrazioni rispetto alle immagini proiettate.

- 1 Senza pretesa di completezza segnalo almeno gli studi pionieristici di M.P. Merrifield, *Original Treatises dating from the XIIIth to the XVIIIth centuries in the art of painting, in oil, miniature, mosaic and glass, on gilding dying and preparation of colours and artificial gems*, London, 1849, pp. XCV-C, su cui si veda Z. Véliz Bomford, *Mary Merrifield's quest: a methodology for technical art history*, in «The Burlington Magazine», CLIX, 1371, 2017, pp. 465-475; i contributi di D.V. Thompson, *Liber de Coloribus Illuminatorum Siue Pictorum form Sloane Ms. No. 1754*, in «Speculum», I, 3, 1926, pp. 280-307, in part. pp. 304-307; *id.*, *The Materials of Medieval Painting*, London, 1936, pp. 191-229; i lavori sui punzoni toscani di M.S. Frinta (*An investigation of the punched decoration of medieval italian and non-italian panel paintings*, in «The Art Bulletin», XLVII, 2, 1965, pp. 261-265; *id.*, *Punched Decoration on late Medieval Panel and Miniature Painting, Part I, Catalogue*, Prague, 1998) ed E.S. Skaug (*Contributions to Giotto's workshop*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XV, 2, 1971, pp. 141-160; *id.*, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico, attribution, chronology, and workshop relationship in Tuscan panel painting. With particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, vol. I, Oslo, 1994; *id.*, *Vices and virtues of technical evidence: Notes on the Alberto Crespi Collection, with particular attention to Giovanni di Bartolomeo Cristiani and Nanni di Jacopo*, in *Fondi oro della Collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano di Milano: questioni iconografiche e attributive*, atti della giornata di studio, Milano 2004, Cinisello Balsamo, 2009, p. 90; *id.*, *Punch marks – What are they worth? Problems of Tuscan workshop interrelationships in the mid-fourteenth century: the Oville Master and Giovanni da Milano*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979, a cura di H. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna, 1983, pp. 253-282). Inoltre si vedano le considerazioni acute di M. Meiss, *Ugolino Lorenzetti*, in «Art Bulletin», XII, 3, 1931, p. 380, nota 6; *id.*, *Nuovi dipinti e vecchi problemi*, in «Rivista d'Arte», XXX, 1955, pp. 107-145, in part. pp. 115-118; alcuni affondi sulle tecniche suntuarie impiegate da Simone Martini, per cui cfr. A. Conti, *Oro e tempera: aspetti della tecnica di Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno, Siena 1985, a cura di L. Belloso, Firenze, 1988, pp. 119-129; M.S. Frinta, *Stamped Halos in the 'Maestà' of Simone Martini*, in *Simone Martini*, cit., pp. 139-145; N.E. Muller, *The Development of Sgraffito in Siense Painting*, in *Simone Martini*, cit., pp. 147-150; J. Polzer, *A question of method: quantitative aspects of art historical analysis in the classification of early Trecento Italian painting based on ornamental practice*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen

- Institutes in Florenz», XLIX, 2005, pp. 33-100; inoltre su Simone Martini cfr. anche A. De Marchi, *La parte di Simone e la parte di Lippo*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», XI, 12, 2006, pp. 5-19; le indagini sulla tecnica di Gentile da Fabriano compiute a più riprese da A. De Marchi per cui *infra* nel testo. Va segnalato infine il lavoro esemplare sull'arte veneziana *Rabeschi d'oro. Pittura e oreficeria a Venezia in età gotica*, in «Arte Veneta», 71, 2014, curato da Cristina Guarnieri, con ampia discussione bibliografica e sontuoso apparato illustrativo.
- 2 Cfr. E. Skaug, *Cenniniana: Notes on Cennino Cennini and his treatise*, in «Arte Cristiana», IIC, 857, 1993, pp. 15-22, in part. pp. 16-18; *id.*, *Painters, punchers, gilders or goldbeaters?: a critical survey report of discussion in recent literature about early Italian painting*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXXI, 4, 2008, pp. 571-582; C. Merzenich, *Dorature e policromie delle parti architettoniche nelle tavole d'altare toscane fra Trecento e Quattrocento*, in «Kermes», IX, 1996, pp. 51-66, in part. pp. 58-62.
 - 3 *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, edizione critica e commento linguistico a cura di V. Ricotta, Milano, 2019, p. 184.
 - 4 *Il Libro dell'arte*, cit., pp. 239-240.
 - 5 Cfr. C. Guarnieri, *Indagini sulle lavorazioni dell'oro come contributo per lo studio preliminare della pittura veneziana delle origini*, in «Arte Veneta», 71, 2014, pp. 48-50.
 - 6 Le analisi stratigrafiche condotte in occasione della mostra parigina *Giotto e compagni* sulla *Madonna Goldman* della National Gallery of Art di Washington, sul *Santo Stefano* del Museo Horne di Firenze e sui *Santi Giovanni evangelista e Lorenzo* del Musée Jacquemart-André di Chaalis, realizzati da Giotto, hanno messo in luce un procedimento tecnico del tutto insolito: su tutti gli scomparti è presente uno strato di terra verde a cui si sovrappone uno strato di bolo rosso. Questa anomalia tecnica, difficile da spiegare se non pensando a un aggiustamento in corsa dell'effetto di luminosità ottenuta sulla foglia (e su cui si veda É. Ravaud in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra, Parigi 2013, a cura di D. Thiébaud, Milano, 2013, pp. 133-138, cat. nn. 13-14), assicura sulla pertinenza di tutti gli scomparti a un unico complesso, spesso messa in dubbio dagli studi, sulla scia delle riserve espresse da D. Gordon, *A Dossal by Giotto and His Workshop: Some Problems of Attribution, Provenance and Patronage*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1037, 1989, pp. 528-531. Sull'intera vicenda critica si veda L. Cavazzini, *Un polittico di Giotto ricomposto*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna, 2017, pp. 59-69, in part. p. 68.
 - 7 *Il Libro dell'arte*, cit., cap. CXXXIV, p. 226.
 - 8 Su questo specifico aspetto visto attraverso la lente privilegiata dell'attività di Gentile da Fabriano cfr. D. Mac Lennan, L. Llewellyn, J.K. Delaney, K.A. Dooley, C. Schmidt Patterson, Y. Szafran, K. Trentelman, *Visualizing and measuring gold leaf in fourteenth- and fifteenth-century Italian gold ground paintings using scanning macro X-ray fluorescence spectroscopy: a new tool for advancing art historical research*, in «Heritage Science», 7, 25, 2019, pp. 1-9.
 - 9 *Il Libro dell'arte*, cit., cap. CXXXV, p. 227.
 - 10 *Ivi*, p. 229.
 - 11 E. Zappasodi, *Ristudiando Gherardo Starnina. Materiali e comparazione per i polittici con i pilieri*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», XXII, 23, 2017, p. 62.
 - 12 K. Weitzmann, *The Icon. Holy Images – Sixth to Fourteenth Century*, New York, 1978, pp. 78-79, 86-93, plate 20, 24-27. Per la comparsa in opere di provenienza crociata e nell'attività del Maestro di Giovanni Gaibana, sia in tavola (*Crocefissione e san Pietro; Flagellazione e san*

- Paolo, New York, Alana Collection) sia nelle miniature cfr. A. De Marchi, *La ricezione dell'oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura veneziana dal Duecento al Tardogotico*, in «Arte Veneta», 71, 2014, pp. 25-26.
- 13 F. Sricchia Santoro, «*Ricerche senesi*': 1. *Pacchiarotto e Pacchia*, in «Prospettiva», 29, 1982, pp. 17-19.
 - 14 G. Solberg (in *Taddeo di Bartolo*, catalogo della mostra, Perugia 2020, a cura di G. Solberg, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 170-171) ha proposto una provenienza dalla chiesa interna del monastero femminile di Santa Chiara Novella a Pisa.
 - 15 *Ivi*, p. 17.
 - 16 *Il Libro dell'arte*, cit., cap. CXL, p. 230.
 - 17 *Ibidem*.
 - 18 F. Frezzato, *Introduzione*, in Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003, p. 16; una commissione corporativa, ma fiorentina, è indagata invece da R. Bellucci, C. Frosinini, «Di greco in latino». Considerazioni sull'underdrawing di Giotto, come modello mentale, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di M. Ciatti, Firenze, 2010, pp. 168-169. Per un riassunto delle posizioni critiche e per la probabile genesi padovana cfr. V. Ricotta, *Introduzione*, in *Il Libro dell'arte*, cit., pp. 30-31.
 - 19 Meiss, *Nuovi dipinti e vecchi problemi*, cit., pp. 115-118, ripreso poi da A. De Marchi, *Geometria e naturalezza, modulo e ritmo: un'opera fondativa del concetto illusionistico del polittico gotico*, in *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, a cura di A. Tartuferi, Firenze, 2012, pp. 43-45. Utili restituzioni grafiche di alcune incisioni di nimbi giotteschi sono pubblicate da É. Ravaud, *Annexes*, in *Giotto e Compagni*, cit., pp. 217-224.
 - 20 La ricostruzione grafica del nimbo di San Pietro è pubblicata da S. Scarpelli, *L'intervento di restauro*, in *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, cit., p. 139; nell'*Atlante* si trovano inoltre numerosi dettagli degli altri nimbi del polittico.
 - 21 Ne ho illustrato il dettaglio in E. Zappasodi, *L'Autunno del Medioevo a Perugia. La pittura da Gentile da Fabriano a Benedetto Bonfigli*, in *L'Autunno del Medioevo in Umbria. Cofani nuziali in gesso dorato e una bottega perugina dimenticata*, catalogo della mostra, Perugia 2019-2020, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo, 2019, p. 47, fig. 36.
 - 22 Su questi aspetti cfr. J. Polzer, «*Symon Martini et Lippus Memmi me pinxerunt*», in *Simone Martini*, cit., pp. 167-173 e De Marchi, *La parte di Simone*, cit., pp. 11-12.
 - 23 Dopo la consegna di questo testo, la tavola, senza essere illustrata, è stata menzionata con la giusta attribuzione da M. Minardi, *Amore per la periferia. Tartodogotico carezzevole e virulento tra Umbria, Marche e Lazio*, in *Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri*, a cura di A. Bacchi, D. Benati, M. Natale, Cinisello Balsamo, 2021, p. 86, nota 8. Frattanto con Matteo Mazzalupi abbiamo avuto modo di studiare dal vero il dipinto, che si è rivelato in perfetto stato di conservazione e con la cornice in massima parte originale, verosimilmente assegnabile a Domenico Indivini. Nel gradino che corre alla base della tavola un'iscrizione (HOC OPUS F(IERI) FECIT SEVERINUS MARCI) ricorda il committente dell'opera, Severino di Marco, che compare in molti documenti che riguardano Lorenzo d'Alessandro. Come mi segnala Matteo Mazzalupi, che ringrazio, il dipinto può identificarsi con quello ricordato dall'erudito Giuseppe Ranaldi nell'ottobre 1828 nel palazzo della nobile famiglia sanseverinate Alovise Caccialupi, per cui cfr. R. Paciaroni, *Lorenzo d'Alessandro detto il Sanseverinate: memorie e documenti*, Milano, 2001, p. 117.
 - 24 *Il Libro dell'arte*, cit., cap. CXLI, p. 231.

- 25 *Ivi*, cap. CXLII, p. 232.
- 26 *Ibidem*.
- 27 E. Zappasodi, *Per Napoli tardogotica: il Maestro di Nola e il suo ambiente*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli, 2018, pp. 6-29.
- 28 Muller, *The Development of Sgraffito*, cit., p. 147.
- 29 *Ibidem*.
- 30 La provenienza è stata riconosciuta da G. Fattorini, *Un polittico di Luca di Tommè per l'abbazia di San Michele Arcangelo a Passignano*, in *Medioevo Chiantigiano. L'arte nel Chianti nei secoli IX-XIV*, a cura di M. Bertoli, N. Matteuzzi, Firenze, 2021, pp. 37-49. Sul polittico cfr. G. Freuler, *L'eredità di Pietro Lorenzetti verso il 1350: novità per Biagio di Goro, Niccolò di Sozzo e Luca di Tommè*, in «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», II, 4, 1997, pp. 23-26. La predella è composta dalla *Natività di Cristo* (già Firenze, Carlo De Carlo), dall'*Adorazione dei Magi* (Madrid, Museo Thyssen Bornemisza), dalla *Crocefissione* (San Francisco, Fine Arts Museums) e dalla *Presentazione al Tempio* (Milano, collezione privata). Le dimensioni della superficie dipinta dell'*Annunciazione* di circa 33 x 36 cm sono del tutto compatibili con quelle degli altri scomparti, lievemente più alti e larghi, perché non rifilati della bordura esterna punzonata. Il nimbo dell'angelo è ornato da un punzone a sei petali che ritorna nelle altre tavole, ad esempio nei magi stanti del pannello di Madrid. L'aureola dell'Annunciata invece è decorata da una sorta di croce dalle terminazioni trilobate che torna identica nella bordura esterna della *Natività*, dell'*Adorazione dei Magi* e dello scomparto di San Francisco, dove orna anche il nimbo di Maria ai piedi della croce. Una volta ricollocata al suo posto, all'estremità sinistra della predella, non sfuggirà la corrispondenza di ambientazione dell'*Annunciazione* e della *Presentazione al tempio*, quest'ultima in *pendant* sul lato opposto, entrambe squadernate al chiuso di un edificio, a contrasto con gli altri episodi dal fondo dorato a guazzo e orchestrati dinanzi alle capanne speculari nelle due scene, ai lati della *Crocefissione* posta al centro.
- 31 *Il Libro dell'arte*, cit., cap. CL, pp. 230-231.
- 32 M. Meiss, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, ed. italiana, Torino, 1982, pp. 15-16.
- 33 Mi riferisco ovviamente alla mostra recente in Santa Maria della Scala, per cui cfr. *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra, Siena 2017-2018, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, M. Seidel, Cinisello Balsamo, 2017; cura particolare nello studio della lamina è riservata da M. Seidel e S. Calamai, *ivi*, p. 261 nella scheda relativa alla *Maestà* del Museo di Arte Sacra di Massa Marittima, purtroppo gravata da alcune imprecisioni nell'interpretazione dei dati della carpenteria e dove viene scartata la possibile pertinenza alle cuspidi della tavola del *San Giovanni Battista* di una collezione privata a Copenaghen pubblicato da Sonia Chiodo (*Attorno a un inedito dipinto di Ambrogio Lorenzetti*, in «Arte Cristiana», XCI, 2003, pp. 1-6), attribuendo erroneamente la proposta a quest'ultima, che al contrario ne indicava la più che probabile provenienza dalla *Purificazione di Maria* oggi nella Galleria degli Uffizi di Firenze.
- 34 Guarnieri, *Indagini sulle lavorazioni dell'oro*, cit., p. 51; I. Samassa, *Fantasie granite. Lorenzo Veneziano e la varietà degli ornati sull'oro*, in «Arte Veneta», 71, 2014, p. 138.
- 35 Lo ha sottolineato più volte A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, 1992, pp. 52-54; *id.*, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano,

- 2002, pp. 34,37; *id.*, *Interferenze possibili tra oreficeria e pittura nel nord Italia*, in *Smalti en ronde-bosse fra Italia ed Europa*, atti del convegno, Pisa 2000, a cura di A.R. Calderoni Masetti, Pisa, 2003, pp. 27-47; *id.*, *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano, 2006, pp. 38-45; da ultimo Zappasodi, *L'Autunno del Medioevo*, cit., pp. 19-21, con estesa bibliografia.
- 36 Sulla fortuna di questa soluzione si veda A. De Marchi, *Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano*, in «Prospettiva», 51, 1987, pp. 29-32; *id.*, *Gentile da Fabriano*, cit., p. 194; Zappasodi, *L'Autunno del Medioevo*, cit., pp. 23-24, 39.
- 37 Cfr. D. Sallay in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra, Siena 2010, a cura di M. Seidel, Milano, 2010, pp. 210-213; anche nelle altre scene che pertenevano alla medesima predella, il fascino irresistibile esercitato dall'attività di Gentile è dimostrato dalle citazioni puntuali e dal recupero di peculiari scelte tecniche tratte dalla Pala Strozzi, come la scelta nella *Fuga in Egitto* di dorare a guazzo le aree massimamente assolate, velandole con stesure traslucide che lasciavano trasparire l'oro sottostante.
- 38 Zappasodi, *Ristudiando Gherardo Starnina*, cit., pp. 80-81, nota 44.
- 39 Su questi argomenti rimando ai vari saggi contenuti nel catalogo *L'Autunno del Medioevo in Umbria*, cit.
- 40 *Il libro dell'arte*, cit., p. 245.



Fig. 1: Beato Angelico, *Giudizio Universale*. Berlino, Gemäldegalerie. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Foto: Christoph Schmidt.

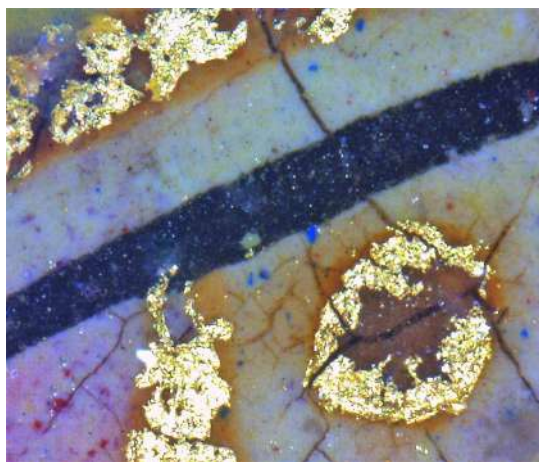


Fig. 2a: Maestro del Giudizio di Paride, *Angelo annunciante*. Collezione privata.
Foto: Claudio Giusti.

Fig. 2b: Maestro del Giudizio di Paride, *Angelo annunciante*,
particolare della doratura del giramanica al microscopio. Foto: Loredana Gallo



Fig. 3: Duccio, *Trittico della Crocefissione*, particolare della Vergine dolente.
Londra, Collezioni Reali. Foto dell'autore.



Fig. 4: Olivuccio di Ceccarello, *Madonna col Bambino e santi*, particolare. Baltimora, The Walters Art Museum. Foto dell'autore.



Fig. 5: Giotto, *Madonna di San Giorgio alla Costa*, particolare. Firenze, Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte. Foto dell'autore.



Fig. 6: Gherardo Starnina, *Madonna col Bambino tra angeli e santi*, particolare. Würzburg, Martin von Wagner Muzeum der Universität. Foto dell'autore.



Fig. 7: Maestro crociato della prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino e angeli*. Monastero di Santa Caterina del Sinai. Foto: K. Weitzmann, *The Icon. Holy Images – Sixth to Fourteenth Century*, New York 1978, plate 20.



Fig. 8: Giacomo Pacchiarotti, *Giustizia*. Siena, Pinacoteca Nazionale.
Foto dell'autore.

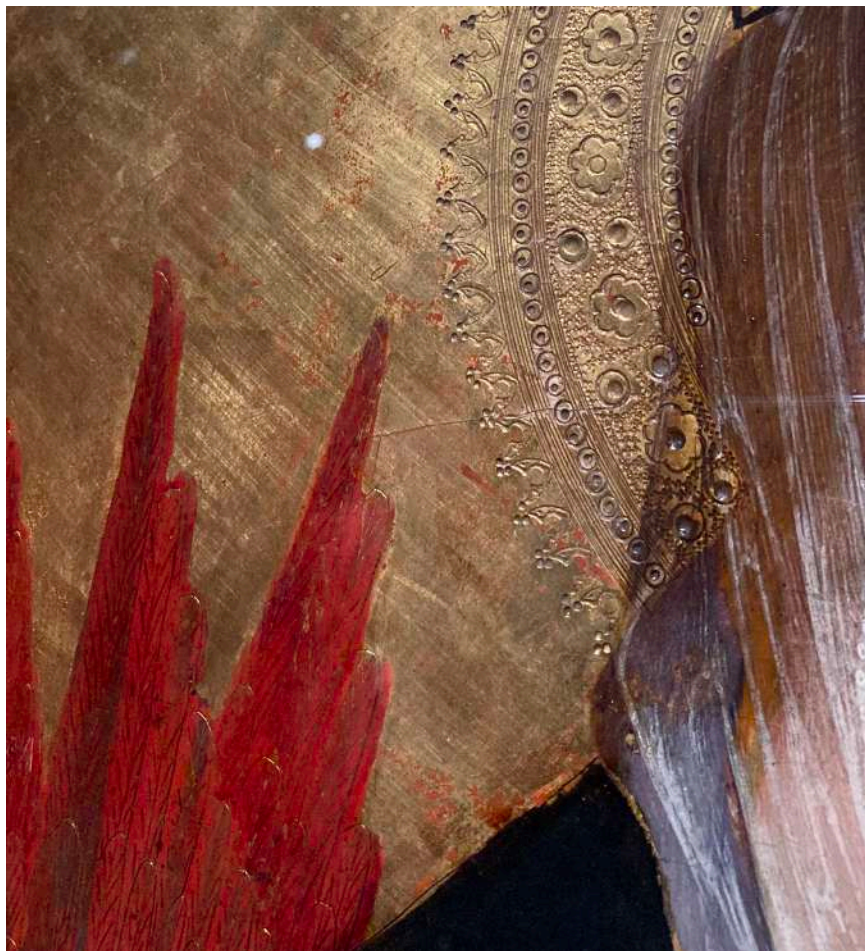


Fig. 9: Taddeo di Bartolo, *Madonna dell'umiltà*, particolare. Altenburg, Lindeau-Museum.
Foto dell'autore.



Fig. 10: Taddeo Gaddi, *San Giuliano*. New York, Metropolitan Museum. Foto dell'autore.

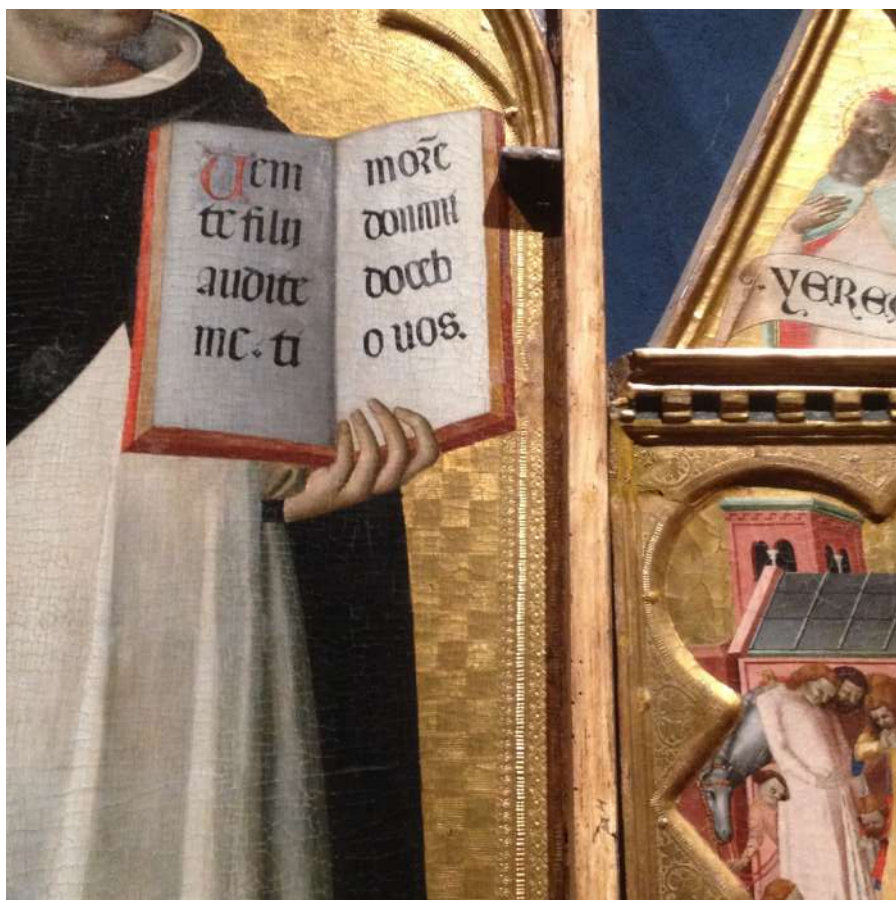


Fig. 11: Francesco Traini, *San Domenico e storie della sua vita*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'autore.



Fig. 12: Francesco di Vannuccio, *Madonna col Bambino*.
Siena, San Giovannino della Staffa. Foto dell'autore.



Fig. 13: Maestro di San Francesco, *Deposizione di Cristo*.
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Foto: © Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 14: Deodato Orlandi, *Visitazione di Maria*. Berlino, Gemäldegalerie. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Foto: Christoph Schmidt.



Fig. 15: Beato Angelico, *Dormitio e Assunzione di Maria*, particolare.
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum. Foto dell'autore.



Fig. 16: Lorenzo d'Alessandro, *Vergine col Bambino e due angeli*. Collezione privata.
Foto: Claudio Giusti.



Fig. 17: Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina*, particolare.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'autore.



Fig. 18: Alvaro Pirez, *Cristo risorto*, particolare.
Budapest, Szépművészeti Múzeum. Foto dell'autore.



Fig. 19: Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino tra santi e angeli*, particolare. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte. Foto dell'autore.

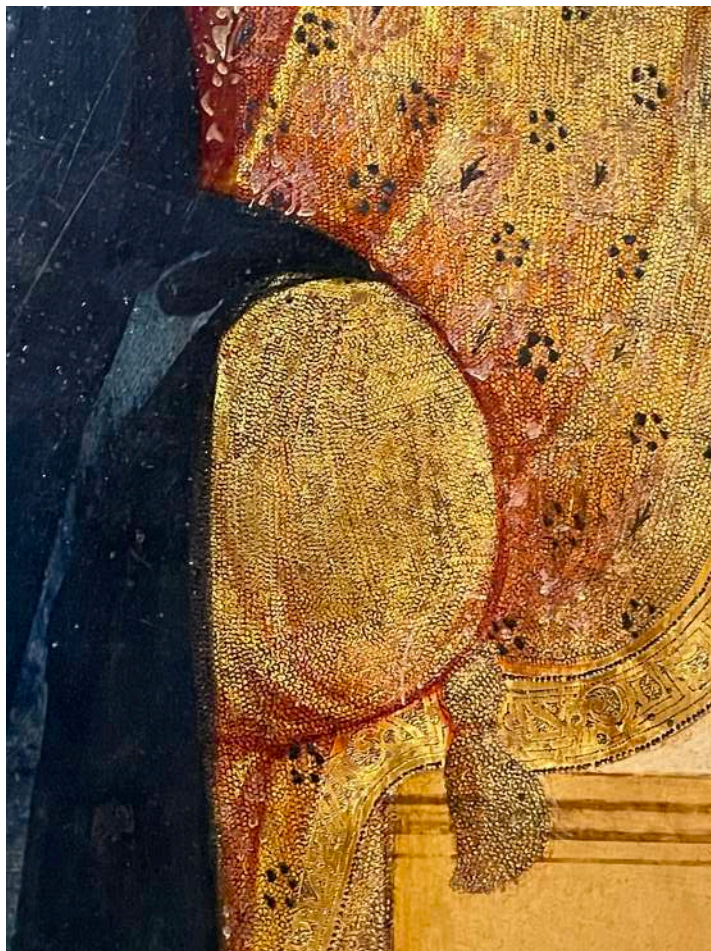


Fig. 20: Lorenzo Monaco, *Annunciazione Bartolini-Salimbeni*.
Firenze, Santa Trinita. Foto dell'autore.



Fig. 21: Niccolò di Buonaccorso, *Madonna col Bambino tra angeli e santi*.
Boston, Museum of Fine Arts. Foto dell'autore.



Fig. 22: Luca di Tommè, *Annunciazione*, ubicazione ignota.
Foto: archivio dell'autore.



Fig. 23: Luca di Tommè, *Annunciazione*, particolare. Ubicazione ignota.
Foto: archivio dell'autore.



Fig. 24: Angelo Puccinelli, *San Michele in trono tra sant'Antonio abate e san Giovanni Battista*, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale. Foto dell'autore.

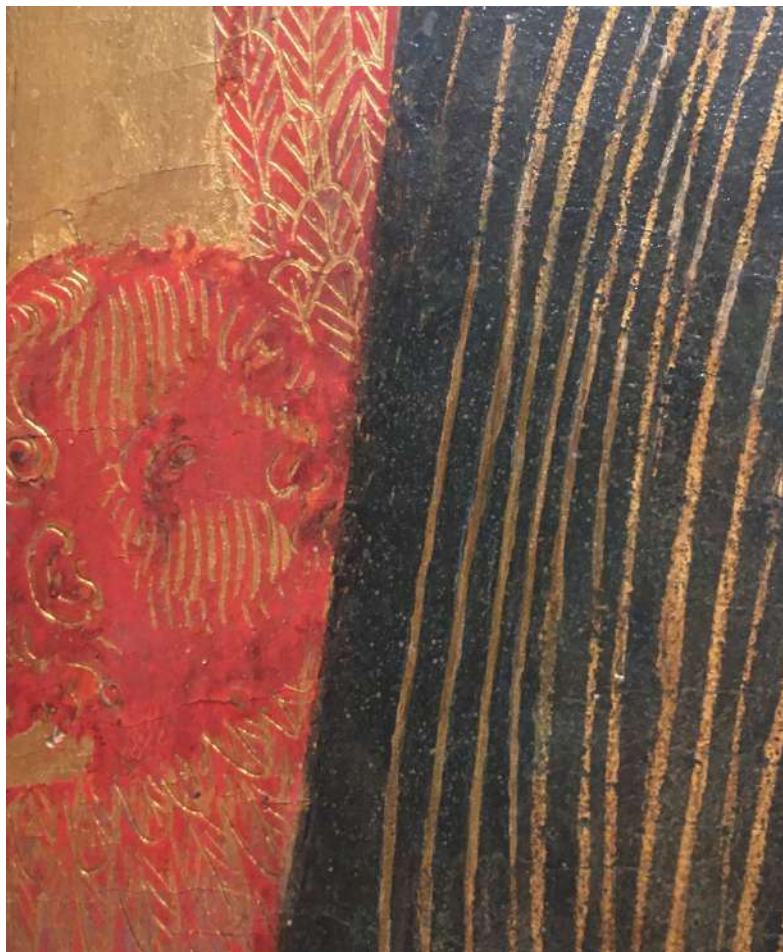


Fig. 25: Taddeo di Bartolo, *Madonna col Bambino*, particolare del serafino. Nancy, Musée des Beaux-Arts. Foto dell'autore.



Fig. 26: Simone Martini, *Vergine col Bambino*, particolare del Trono.
Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.
Foto dell'autore.



Fig. 27: Ambrogio Lorenzetti, *San Michele sconfigge il drago, san Bartolomeo e san Benedetto*, particolare. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli.
Foto dell'autore.



Fig. 28: Pietro di Domenico da Montepulciano, *Madonna dell'umiltà*, particolare.
New York, Metropolitan Museum.
Foto dell'autore.

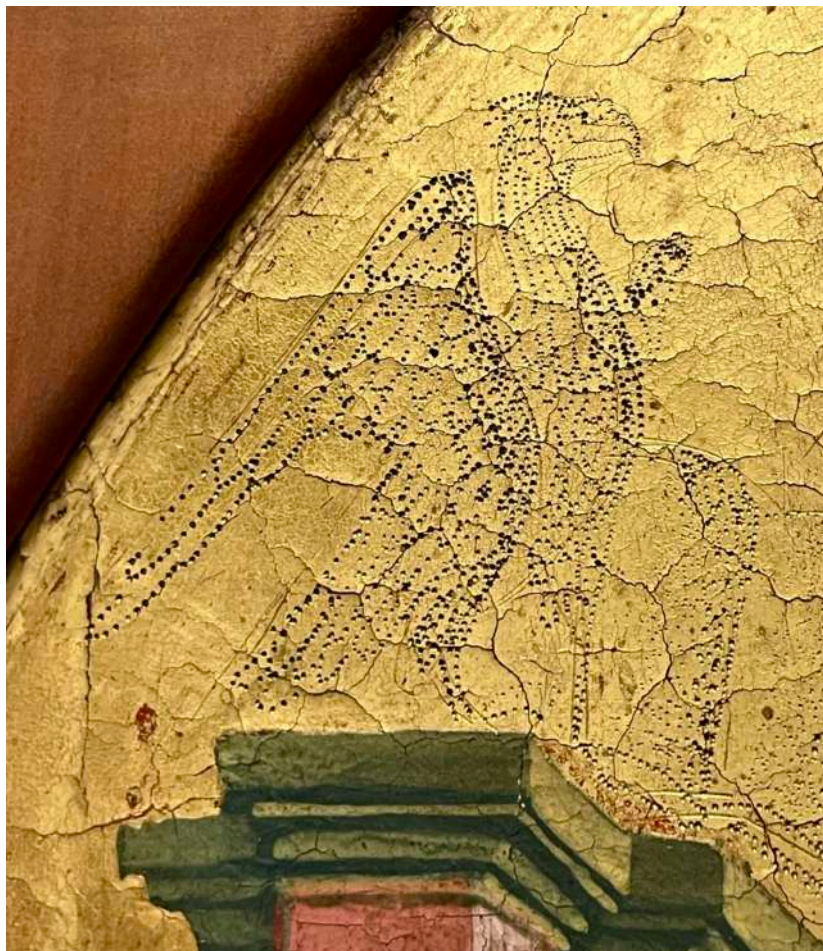


Fig. 29: Bicci di Lorenzo, *Vergine col Bambino*, particolare.
Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea.
Foto dell'autore.



Fig. 30: Giovanni di Paolo, *Crocefissione*, particolare degli angeli ploranti.
Siena, Museo Diocesano. Foto dell'autore.



Fig. 31: Maestro del trittico di Agira, *Madonna col Bambino, santa Margherita e santa Caterina*. Già Firenze, collezione Corsi. Foto: Bologna, Fondazione Federico Zeri.



Fig. 32: Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Francesco*.
Digione, Musée des Beaux-Arts.
Foto dell'autore.



Fig. 33: Maestro dell'Annunciazione Campana (Giovanni di Tommasino Crivelli?),
Annunciazione coi priori delle arti di Perugia e il loro notaio.
Avignone, Musée du Petit Palais. Foto: Giovanni Martellucci.