

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

1 - 2009

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO DI REDAZIONE

MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI, MONIA MANESCALCHI,
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

Sono accettati nella rivista contributi in italiano o in inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di un minimo di due referee, selezionati in base alla competenza specifica sui temi trattati.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

1 - 2009



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore responsabile: Maria Monica Donato
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009
<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it
ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

MARIA MONICA DONATO

Presentazione

Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne, a cura di MARIA MONICA DONATO

MARIA MONICA DONATO

Linee di lettura

I-XI

FABIO GUIDETTI

«*Quo nemo insolentius*». La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica

1-50

GIULIA BORDI

Un pictor, un magister e un'iscrizione 'enigmatica' nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo

51-76

MARIA LIDOVA

The artist's signature in Byzantium. Six icons by Ioannes Tohabi in Sinai monastery (11th-12th century)

77-98

CHIARA BERNAZZANI

Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza

99-136

ETTORE NAPIONE

I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento

137-172

ELISABETTA CIONI

Un calice inedito firmato da Goro di ser Neroccio per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro

Appendice: *Le firme di Goro di ser Neroccio*, di STEFANO RICCONI

173-212

GIAMPAOLO ERMINI

La firma originale dell'Alunno sul polittico di Cagli e una probabile retrodatazione

213-224

TAKUMA ITO

Sottoscrizioni nelle vetrate toscane del Trecento e del Quattrocento

225-262

STEFANO RINALDI

Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?

263-306

Forme e significati della 'firma' d'artista.
Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne

a cura di
MARIA MONICA DONATO

UN CALICE INEDITO FIRMATO DA GORO DI SER NEROCCIO
PER LA CHIESA DI SAN FRANCESCO
A BORGO SANSEPOLCRO

ELISABETTA CIONI

Nella storia dell'oreficeria senese della prima metà del Quattrocento – in larga misura ancora da definire in tutta la sua specificità e da ricostruire con criteri filologici anche sotto il profilo dell'indagine documentaria – Goro di ser Neroccio rappresenta, per vari motivi, una delle personalità più conosciute: in primo luogo per il suo coinvolgimento nei lavori per il fonte battesimale di San Giovanni, per il quale realizza la statua della *Fortezza*, lì collocata il 13 agosto 1431¹, e anche perché il catalogo delle altre opere che possono essergli riferite – tutte suppellettili ecclesiastiche – è relativamente copioso e comunque tale da consentirci di avere un'idea abbastanza precisa della sua personalità e della sua attività, della quale siamo informati anche da significative notizie documentarie. Una fortunata coincidenza mi ha consentito di arricchire il catalogo dell'orafo con il ritrovamento – dopo anni di ricerche infruttuose – di un'opera importante della quale si erano perse le tracce. Si tratta del calice, sottoscritto da Goro e datato 1415, di cui ad oggi era nota solo una fotografia riprodotta in un articolo di Maddalena Trionfi Honorati del 1967², da identificarsi con quello passato nella collezione Debruge-Duménil, come si evince dalla descrizione che ne fa Jules Labarte, il quale, tuttavia, non lo riproduce³. La collezione Debruge-Duménil fu

5

Abbreviazioni

AOMS = Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena;

ASS = Archivio di Stato di Siena;

BCS = Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena.

¹ G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, 1854, p. 149.

² M. TRIONFI HONORATI, *Una casa Settecento a Siena*, «Antichità viva», 6/1, 1967, pp. 55-65: 59 e 64, fig. 13.

³ J. LABARTE, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil, précédée d'une introduction historique*, Paris 1847, p. 630; ID., *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, 6 voll., Paris 1864-1866, II, 1864, p. 498. La descrizione che ne dà il Labarte è la seguente: «La collection Debruge possédait un calice signé par

venduta nel 1850, proprio con la collaborazione di Jules Labarte; il principe Pierre Soltykoff si era riservato gli oggetti compresi nelle due ultime aste⁴. Alla vendita della collezione Soltykoff, il calice di Goro di ser Neroccio fu comprato dal barone Achille Seillière⁵, che in realtà acquistò tutta la collezione Soltykoff, rivendendola a sua volta nell'aprile 1861 e riacquistando lui stesso un gran numero di pezzi⁶. Le tracce del calice – ricordato dal Milanese, dal Lisini, dal Venturi, dal Machetti⁷ – si perdono a questo punto fino a quando non compare riprodotto nell'articolo della Trionfi Honorati, dal quale risulta

cet orfèvre. Le pied, en cuivre repoussé et ciselé, est découpé en six lobes. Un rameau nouveau, élégamment disposé, décrit sur chaque lobe un médaillon. Les figures du Christ, de la Vierge et de quatre apôtres, exécutées en émail translucide sur relief, remplissent ces médaillons. Le nœud est décoré de six roses, où sont représentées des figures de saints traitées de la même manière. Le surplus de la tige est orné d'une mosaïque d'émaux incrustés. Sur un listel, au-dessus du pied, on lit cette inscription: GHORO DI S.(ER) NEROCIO ORAFO DA SIENA. 1415. La coupe est moderne; elle a été exécutée sur le modèle de celle du calice d'Andrea Arditi, dont nous avons parlé»; in nota aggiunge: «Le calice de Goro portait le n° 907 dans le Catalogue de la collection Debruge. Il était passé dans la collection du prince Soltykoff (n° 55 du Catalogue), et il a été adjugé à la vente de cette collection à M. Sellière, moyennant 1760 francs».

⁴ E. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèvrerie gothique (XIII^e-début XV^e siècle) au Musée de Cluny*, Paris 1989, p. 12.

⁵ A. DARCEL, *La collection Soltykoff*, «Gazette des Beaux-Arts», 10, 1861, pp. 169-178, 212-226, 291-304. Per il calice si veda p. 222.

⁶ Cfr. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèvrerie gothique*, p. 12.

⁷ L'opera ricordata da Milanese (*Documenti*, II, p. 150), Molinier (*Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1885, p. 35), Lisini (*Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senesi*, in *Arte antica senese*, II, «Bullettino senese di storia patria», Siena 1905, pp. 645-678: 674), Venturi (*Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, VI. *La scultura del Quattrocento*, 1908, p. 126), Machetti (*Orafi senesi*, «La Diana», 4/1, 1929, pp. 5-109: 58) e riprodotta nell'articolo del 1967 di Maddalena Trionfi Honorati (*Una casa Settecento*), è stata oggetto di citazioni in tempi relativamente recenti (M. COLLARETA, *Vicende del calice italiano: l'eredità di Guccio*, in ID., D. LEVI, *Calici italiani. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1983, pp. 3-12: 6; ID., scheda n. 25, in ID., A. CAPITANIO, *Oreficeria sacra italiana*, Firenze 1990, pp. 94-97: 95; E. CIONI, scheda n. 31, in *Parisi vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, catalogo della mostra [Siena 1994], Siena 1994, pp. 108-109: 108; A. GIANNI, scheda n. 17, in *La grande stagione degli smalti. L'oreficeria senese tra il Duecento e il Quattrocento*, catalogo della mostra [Siena 1995], Siena 1995, p. 68; G. CANTELLI, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana, dal Medioevo all'età moderna*, Firenze 1996, p. 84, nota 21), anche in relazione al calice firmato da Goro, non datato, del Museo Nazionale del Bargello (cfr. COLLARETA, *Vicende del calice*; ID., scheda n. 25; CIONI, scheda n. 31) ed è stata resa nota da chi scrive in occasione di un recente convegno: E. CIONI, *Appunti per una storia dell'oreficeria a Siena nella seconda metà del Trecento. La croce del Cleveland Museum of Art*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 522-538: 529 e 523, figg. 1-2; cfr. anche la scheda relativa di EAD., in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Gli orafi*, a cura di M.M. Donato, censimento e schede di M. Tomasi col contributo di E. Cioni, edizione e descrizione dei testi epigrafici di S. Riccioni, Pisa, in corso di stampa.

che – ironia della sorte, dopo aver seguito chissà quali percorsi – era di nuovo a Siena, suo luogo d'origine.

L'opera – con ogni probabilità la più antica di Goro che ci sia pervenuta – segna a mio avviso una tappa significativa nel percorso dell'artista senese e, nello stesso tempo, permette anche di approfondire la nostra conoscenza dei modi di produzione all'interno di una bottega orafa. Essa si colloca nell'ambito dell'attività ancora giovanile di Goro, nato a Siena il 26 marzo 1386⁸. Figlio di un notaio, invece di seguire la professione paterna, sceglierà di fare l'orafo: per l'epoca è certamente un fatto non usuale. Non sappiamo però – ed è questa una realtà fin troppo comune quando si tratta di orafi – presso quale maestro abbia svolto il suo apprendistato, che dovette compiersi allo scadere del Trecento e nel corso dei primi anni del Quattrocento. Come è possibile rendersi conto dalle opere pervenute e dalle notizie documentarie – che è forse utile ripercorrere brevemente – egli dovette occupare un ruolo di tutto rispetto non solo tra gli orafi senesi della prima metà del Quattrocento, ma anche – come è dato registrare frequentemente in questo periodo per molti suoi colleghi – nell'ambito della vita pubblica della sua città. Negli anni 1431, 1436, 1437, ricopre la carica di Operaio della Camera del Comune⁹, l'ufficio che aveva il compito di custodire le armi del Comune e i punzoni della Zecca e che poteva richiedere imposte il cui introito era destinato all'acquisto delle armi. Nel 1432 è podestà di Buonconvento¹⁰, nel 1439 «castellano di Montalcino»¹¹. Nel 1440 fa parte dei Quattro di Biccherna¹². L'attività da lui intrapresa sarà portata avanti dai figli Neroccio, che affianca il padre almeno dal 1430¹³, Francesco, nato nel 1427¹⁴ e perciò molto più giovane del fratello, Gabriello e Giovanni¹⁵, e quindi dal figlio di questi, a cui verrà dato lo stesso nome del nonno¹⁶.

⁸ ASS, Biccherna 1132, c. 49r.

⁹ MILANESI, *Documenti*, II, p. 149.

¹⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹¹ E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti Senesi*, 13 voll., Firenze 1976 (edizione stereotipa del ms., ca 1835), IV, c. 228.

¹² ASS, ms. A. 87, *Catalogo del magistrato de Quattro Provveditori della General Biccherna*, 1725, c. 134; ROMAGNOLI, *Biografia cronologica*, IV, cc. 228-229.

¹³ È quanto si può dedurre da un documento dal quale risulta che Neroccio riceve un anticipo in denaro per la realizzazione della *Fortezza* per il fonte (P. BACCI, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Siena 1929, p. 89).

¹⁴ ASS, Biccherna 1132, c. 497v.

¹⁵ MACHETTI, *Orafi*, p. 82.

¹⁶ ASS, ms. A 50, G. MANENTI, T. MOCENNI, *Battezzati di famiglie nobili esistenti nel 1713 estratti dai registri della Biccherna di Siena*, 5 voll., III, lettere G-M, Siena 1713, c. 71r.

La prima attestazione dell'operato di Goro è del 1414, quando – giusto un anno prima di realizzare il calice oggetto del presente contributo – insieme a Mariano d'Ambrogio fa due trombe d'argento con «smalti e civori» per il Comune di Siena¹⁷, munite di pennoni con il leone del Popolo, dipinti da Giusa di Frosino¹⁸. È interessante notare che il senese Mariano (forse fratello degli orafi Matteo, Lodovico e Giovanni¹⁹), più anziano di Goro di diversi anni, nel 1397-1398 è documentato a Lucca, dove lavora come apprendista nella bottega del suo concittadino Paolo di Giovanni e dove, successivamente, è in società con Bartolomeo di Marco da San Miniato dal quale si separa nel settembre 1414²⁰: lo stesso anno, dunque, nel quale, tra l'aprile e il giugno, porta a termine con Goro le trombe per il Comune di Siena. Tutto ciò consente di immaginare quanto fosse complessa la realtà nella quale operavano gli orafi e di intuire l'incredibile intreccio di relazioni che poteva verificarsi. Nel 1419 è attestato anche il rapporto di Goro con l'Opera del Duomo, per la quale ripara cinque turiboli e una navicella²¹, mentre una lettera del 26 aprile 1425, inviata da Lorenzo Ghiberti a Giovanni di Turino, ci informa dei suoi contatti con l'artista fiorentino, che gli aveva prestato dei disegni – «le charte delli ucielli» – passati poi nelle mani di Niccolò dei Cori, così come, secondo quanto scrive lo stesso Ghiberti, «ogni altra chosa che era nelle mani del detto Ghorò»²². Importante dovette essere anche la sua relazione con Iacopo della Quercia, come si intuisce dal fatto che il primo giugno 1427 lo scultore fa da padrino a Francesco, figlio di Goro²³. Nel 1428 insieme a Vanni di Francesco – che in quel momento ricopriva la carica di consigliere del Capitano del Popolo²⁴ – realizza dodici coppe d'argento per il Concistoro²⁵ e riceve quella che può essere considerata la sua commissione più prestigiosa: la già ricordata figura della *Fortezza* per il fonte battesimale.

¹⁷ ASS, Concistoro 2497, cc. 13v, 14r, 21v.

¹⁸ S. BORGHESI, L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, p. 78.

¹⁹ Cfr. E. TABURET-DELAHAYE, *Matteo d'Ambrogio*, in *L'art gothique siennois. Enluminure, peinture, orfèverie, sculpture*, catalogo della mostra (Avignon 1983), Firenze 1983, p. 268.

²⁰ G. CONCIONI, C. FERRI, G. GHILARDUCCI, *Orafi medioevali (Lucca, secc. VIII-XV)*, Lucca 1991, pp. 74 e 83.

²¹ AOMS, 247 [394], c. 26r; 580 [661], cc. 56r, 76v, 83v. V. LUSINI, *Il Duomo di Siena*, 2 voll., Siena 1911/1939, I, 1911, p. 350, nota 253.

²² MILANESI, *Documenti*, pp. 120-121.

²³ Cfr. la nota 14.

²⁴ ASS, Concistoro 373, c. 2r.

²⁵ ASS, Concistoro 373, c. 33v.

Lavora quindi per il Duomo con Giovanni di Guido²⁶, orafo e smaltista ampiamente documentato²⁷. Un legame particolare dovette essere quello con Martino di Bartolomeo; nel testamento del pittore, redatto il 2 maggio 1434, Goro compare infatti tra gli esecutori delle sue volontà²⁸. Tra il 1436 e il 1437 realizza per lo Spedale un turibolo d'argento e il reliquiario del braccio di San Biagio, firmato e datato (1437), giunto sino a noi²⁹. Nel 1440 lo Spedale acquista dall'orafo «uno chalice cho la chopa d'ariento e cho'l pedistalo di rame e patena di rame dorato»³⁰. Dai documenti sembra di capire che, quanto meno a partire dal 1444, il figlio Neroccio avesse ereditato un ruolo preminente all'interno della bottega; è significativo infatti che si parli di «Neroccio di Goro di ser Neroccio e fratelli orafi»³¹. È probabile dunque che Goro avesse ormai ceduto il campo ai figli³².

Queste, in sintesi, le principali notizie relative all'orafo che nel 1415 realizzava il calice passato in collezione Debruge-Duménil, testimonianza di singolare importanza per una più approfondita conoscenza dell'attività giovanile dell'orafo e – non c'è dubbio – il più bello che di lui ci sia pervenuto. Realizzato in rame, accuratamente sbalzato, cesellato, inciso

5

²⁶ LUSINI, *Il Duomo di Siena*, I, p. 351, nota 259.

²⁷ Per quanto ho potuto verificare sino a questo momento, Giovanni di Guido è documentato fino al 1444; lavora per l'Opera del Duomo e per lo Spedale. Dal contenuto dei documenti si apprende che nella sua bottega si realizzavano anche smalti. Nel 1440 fa un grande candeliere d'argento per l'Opera del Duomo (MILANESI, *Documenti*, II, p. 193) e tra il 1441 e il 1443 esegue numerosi oggetti per lo Spedale (D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985, pp. 422-423, nn. 190-197; p. 423, nn. 215-218, 219-222; p. 424, nn. 241-243).

²⁸ BORGHESI, BANCHI, *Nuovi documenti*, pp. 104-111: 109.

²⁹ GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale*, p. 420, n. 132; sull'opera cfr. G. CANTELLI, *scheda n. 13*, in *L'oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra (Siena 1996-1997), a cura di L. Bellosi, Milano 1996, pp. 132-133, e la relativa scheda di M. TOMASI, S. RICCIONI in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo*.

³⁰ GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale*, p. 422, n. 176.

³¹ ASS, Concistoro 2499, cc. 52v, 53r e 56v.

³² Nel testo di Ippolito Machetti (*Orafi*, p. 60) – purtroppo non esente da frequenti refusi – si afferma che l'ultima notizia relativa all'orafo risale al 1456, senza specificare però di quale notizia si tratti; con ogni probabilità egli, attingendo da un manoscritto di Gaetano Milanese, fa riferimento a un documento nel quale tuttavia è citato il figlio Giovanni (cfr. BCS, ms. P. III. 23, G. MILANESI, *Notizie di orafi e maestri di pietra senesi*, XIX secolo, c. 34r). L'ultima notizia certa su Goro sembra risalire al 1442 (ROMAGNOLI, *Biografia cronologica*, IV, cc. 228-229). I documenti sinora noti, a partire dal 1444 (ASS, Concistoro 2499, c. 56r-v) fino al 1456 (cfr. *supra*) ricordano infatti i figli – in particolare Neroccio, e Giovanni – e non è possibile stabilire se l'orafo fosse davvero ancora vivo. L'impressione che se ne ricava è comunque che non fosse più attivo.

e dorato, è ornato con smalti *champlevés* su rame e con smalti traslucidi su argento e, come vedremo, presenta caratteristiche che finiranno per essere una costante nella produzione di Goro di ser Neroccio³³. La coppa, con il relativo sottocoppa, è stata sostituita, ma si conserva ancora quella originaria in argento, munita dello stelo destinato a inserirsi nel fusto e non particolarmente svasata. Secondo il Labarte essa sarebbe stata rifatta tenendo presente come modello quella del calice di Andrea Arditi, anch'esso passato nelle collezioni Debruge-Duménil e Soltykoff³⁴; ma il confronto tra il calice di Goro, almeno così come oggi ci appare, e la litocromia del calice di Andrea Arditi³⁵ non sembra confermare quanto sostiene il Labarte. Lo stato di conservazione può dirsi complessivamente buono, per quanto siano caduti in larghissima parte gli smalti traslucidi tanto nelle formelle principali del piede, quanto in quelle del nodo³⁶, mentre il bassorilievo d'argento è talmente ossidato da rendere difficoltosa la lettura delle immagini. In alcuni punti, nelle placchette del piede, esso presenta tracce di doratura; non è da escludere che, caduti gli smalti, a un certo punto si sia cercato di sopperire così a questa lacuna. Nella base sei placchette dal profilo sestilobo raffigurano *Cristo in pietà fra la Vergine e San Giovanni Evangelista dolenti*, *Sant'Andrea apostolo* (in posizione diametralmente opposta al *Cristo in pietà*), ai lati del quale sono collocati *San Paolo* (a destra) e *San Bartolomeo* (a sinistra). In corrispondenza della parte superiore di ciascuno degli smalti principali – separati da formelle romboidali con un fiore azzurro (in smalto traslucido) e da elementi fogliacei – sei placchette a scudo (concepite come prosecuzione delle precedenti) ospitano smalti traslucidi con immagini di *Serafini*. Alla base del fusto, decorato con un mosaico di smalti opachi (nei colori rosso fegato, bianco, verde acqua mescolato al bianco e al blu e con motivi geometrici risparmiati e dorati), l'iscrizione, in maiuscola gotica,

³³ Il calice è di grandi dimensioni: cm 16,5 x 24,8; il diametro degli smalti nella base è di cm 3,2 ca, quello degli smalti del nodo è di cm 2,1 ca.

³⁴ Cfr. la nota 3 e A. DARCEL, *La collection Soltykoff*, p. 222.

³⁵ Cfr. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, album I, 1864, tav. LV; riprodotto anche in E. CIONI, *Per Giovanni di ser Jacopo da Firenze, orafo di corte di Giovanna I d'Angiò*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali* (Siena-Napoli-Pisa 1998-1999), atti delle giornate di studio, a cura di F. Caglioti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 1-2, Pisa 2000, pp. 87-102, fig. 12.

³⁶ *Palette* degli smalti rimasti: azzurro (in gradazioni diverse), marrone, marrone molto chiaro, giallo-oro, rosa-violaceo, celeste.

in smalto opaco nero e rosso fegato su fondo dorato, ci informa del nome dell'orafo e della data di realizzazione del calice: GHORO // DI S(ER) NE// ROCCIO // ORAFO // DA SIE//NA 1415. Il nodo di forma globulare ospita sei formelle sestilobe alquanto sporgenti con le immagini a mezzo busto di *San Francesco*, *Sant'Antonio da Padova*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, *San Ludovico di Tolosa*, il *Beato Ranieri Rasini* e *Santa Margherita da Cortona*. 39a-c
12-14
15-20

Proprio la presenza del *Beato Ranieri Rasini*, in abito francescano e con il *circulum precatorium*, e anche di *Santa Margherita da Cortona*, insieme a *San Francesco*, *Sant'Antonio*, *San Ludovico di Tolosa*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, consente di formulare l'ipotesi che l'originaria destinazione del calice sia stata la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro (Arezzo), dove il laico francescano Ranieri era nato e dove morì il primo novembre 1304, nel giorno di Ognissanti³⁷. Un nuovo altare – sotto il quale sono custoditi ancor oggi i suoi resti – fu eretto per volere del Comune di Borgo nell'anno stesso della morte di Ranieri³⁸. Qualche tempo dopo, nel 1437, per questo stesso altare, Stefano di Giovanni detto il Sassetta riceveva la commissione di un complesso polittico – consegnato dal pittore dopo ben sette anni, nel giugno 1444 – che comprendeva, nella parte anteriore, anche l'immagine del beato Ranieri. 19
20
15-18

L'originaria destinazione dell'opera accresce l'interesse del prezioso oggetto, lasciandoci intuire che all'inizio del Quattrocento gli orafi senesi godevano ancora di una certa fama in questa zona della Toscana. È opportuno ricordare, in proposito, che intorno agli anni Settanta del Trecento operavano a Borgo Sansepolcro i senesi Bartolomeo di Tondino e Nello di Giovanni. Nel 1372 essi stipularono tra loro una società della durata di due anni; la loro bottega si trovava nel centro della città. Bartolomeo è citato anche come «Bartolomeus Tudini de Senis aurifex habitator in Burgo» in un atto notarile rogato nel dicembre 1373 proprio nel chiostro del monastero di San Francesco. A un altro orafo senese, Michele di ser Memmo, i monaci dell'abbazia di Sansepolcro avevano affidato la realizzazione di una croce, come risulta da un documento del 1370³⁹.

³⁷ M. DA ALATRI, *Raniero da Borgo San Sepolcro, beato*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 11, Roma 1968, col. 45.

³⁸ *Ibid.* Sulla chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro si veda ora: D. COOPER, J.R. BANKER, *The church of San Francesco in Borgo San Sepolcro in the late Middle Ages and Renaissance, in Sassetta: the Borgo San Sepolcro altarpiece*, 2 voll., ed. by M. Israëls, Leiden-Firenze 2009, I, pp. 53-105 e II, pp. 585-589 (appendice documentaria).

³⁹ S. PICHI, *Sansepolcro. Oreficeria dal Medioevo al Cinquecento*, Arezzo 2003, pp. 56-57. Come ricorda Silvia Pichi (*ibid.*, p. 57), un calice d'argento con patena, con la firma dell'orafo

Quando Goro realizzò il calice per i francescani di Borgo Sansepolcro non aveva ancora compiuto trent'anni. Nel momento della sua formazione – tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento – i grandi protagonisti dell'arte orafa senese come Ugolino di Vieri, Viva di Lando o Giacomo di Guerrino – solo per citare nomi celeberrimi – erano da tempo scomparsi, ma la loro fama era ancora viva e certamente condizionante; mentre le testimonianze figurative legate al loro nome che arricchivano chiese e palazzi, a Siena e altrove, dovevano esercitare un'enorme impressione su un giovane intenzionato a intraprendere il mestiere di orafo. Come ho cercato di chiarire in altra occasione, nella seconda metà del Trecento e all'inizio del Quattrocento, nel campo dell'oreficeria, si registra a Siena una vera e propria 'devozione' nei confronti di quanto era stato realizzato nella prima metà del secolo, quando gli orafi avevano espresso tutte le loro grandi potenzialità. Uno dei motivi di tutto ciò può essere individuato proprio nel consolidarsi della coscienza della grandezza della propria tradizione. Si tratta di uno stato di cose alla cui configurazione contribuirono vari fattori e che finì, indubbiamente, per costituire anche un limite; è questo, comunque,

(«Bartholomeo di Tondino de Senis»), stando a quanto riferiscono Alessandro Lisini (*Notizie di orafi*, p. 663) e, successivamente, Ippolito Machetti (*Orafi*, p. 42), era registrato nell'inventario della chiesa senese di San Francesco del 1528. Secondo il Lisini recava le armi delle famiglie Cini e Ugurgieri e nella patena era in smalto la figura di san Niccolò. Bartolomeo è documentato a Siena nel 1373; in tale anno l'orafo, abitante allora nel popolo di San Cristoforo («Bartholomeus aurifex olim Tondini Bartholomei populi sancti Christofori»), acquista parte di una casa situata nel popolo di San Martino (ASS, Gabella Contratti 84, c. 19v, 1373, gennaio 20). L'altro documento senese che lo riguarda risale al 1380 ed è relativo a una vendita effettuata dal maestro, qui definito «Bartholomeus vocatus Gemma aurifex olim Tudini Bartholomei de Senis populi Sancti Martini» (ASS, Gabella Contratti 99, c. 18r, 1380, luglio 31; l'indicazione dei documenti, da me controllati, è in BCS, ms. P. III. 23, MILANESI, *Notizie*, cc. 11r e 9v). L'orafo si era evidentemente trasferito nella casa acquistata nel 1373. Come si può dedurre dal patronimico, mi sembra da escludere una relazione di parentela con il ben noto Tondino di Guerrino. È interessante ricordare che il socio di Bartolomeo, Nello di Giovanni, riceverà successivamente a Siena, nel 1381, insieme al celebrato Bartolomeo di Tommè detto Pizzino, la prestigiosa commissione di quattro statue in argento dei santi patroni per il Duomo (cfr. MILANESI, *Documenti*, II, pp. 289-290 e quindi: M. BUTZEK, *Chronologie*, in *Die Kirchen von Siena*, hrsg. von P.A. Riedl, M. Seidel, III, 1.1.1. *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur*, München 2006, pp. 1-262: 88; CIONI, *Appunti*, pp. 528, 537, nota 34). Per quanto riguarda Michele di ser Memmo, come riferisce Silvia Pichi (*Sansepolcro*, p. 56), sappiamo che i monaci dell'abbazia di Sansepolcro, il 15 aprile 1370, incaricarono il senese Bartolomeo di Pietro di riprendere dal maestro dell'argento che gli avevano consegnato per la realizzazione di una croce; nel caso in cui l'orafo avesse già compiuto l'opera, Bartolomeo di Pietro aveva facoltà di ritirarla.

l'aspetto che caratterizza maggiormente in questi anni la produzione degli orafi senesi. Così le novità che vengono introdotte non sono mai veramente tali: sono piuttosto dei rinnovamenti da leggere nel solco della tradizione e da interpretare come una rimediazione – con ogni probabilità anche sofferta e profonda – su tipologie, caratteri e tecniche che già avevano fatto la loro comparsa da moltissimo tempo⁴⁰.

È importante tener presente tutto ciò per una corretta valutazione del calice in questione, che, tanto nella struttura quanto nelle placchette in smalto traslucido, rivela come Goro intenda attuare un vero e proprio recupero della tradizione orafa senese trecentesca, osservando non tanto, o quanto meno non solo, opere degli anni Settanta del secolo – come i calici di Michele di Tome a Cortona o di Bartolomeo di Tommè detto Pizzino a Lione, all'incirca degli stessi anni⁴¹ – ma addirittura esempi più antichi come quello sottoscritto da Giacomo di Guerrino, ora a Chicago, databile con ogni probabilità all'inizio degli anni Quaranta o quello con la firma di Andrea di Petruccio Campagnini ad Ávila, databile anch'esso entro la metà del XIV secolo⁴². Ciò appare evidente quando si osservi il calice che riteniamo destinato alla chiesa di San Francesco di Borgo Sansepolcro a confronto con gli esemplari appena ricordati: il bordo, su cui si appoggia la base vera e propria, decorato da una cornice a dentelli, i nastri cesellati e perlinati che racchiudono le placchette in smalto traslucido, il nodo tondeggiante con formelle sporgenti dal profilo sestilobo, sono tutti elementi che Goro sembra riprendere direttamente dalle opere di Giacomo di Guerrino e di Andrea di Petruccio, determinanti – non c'è dubbio – nella configurazione dell'aspetto del calice a Siena nella seconda metà del Trecento, che si caratterizza spesso per i motivi decorativi citati⁴³. Per quanto concerne la struttura del calice di Goro, è da sottolineare infine anche il rapporto di continuità che emerge dal confronto con quello della Cattedrale di Lione, firmato da un maestro

⁴⁰ Su questo punto cfr., più estesamente, CIONI, *Appunti*, pp. 522-529.

⁴¹ In proposito cfr. *ibid.*, pp. 534-535; su queste opere cfr. le schede di TOMASI, RICCIONI, in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo* e quindi le schede di E. CIONI, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, in corso di stampa.

⁴² Cfr. E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, pp. 648, 688.

⁴³ *Ibid.*, pp. 631, 634-635.

Antonio, da identificare come Antonio di Cecco⁴⁴, e decorato con figurazioni in smalto di grande qualità, che appaiono in sintonia con la pittura senese di fine Trecento; in particolare i sacri personaggi, che si caratterizzano per grandi occhi scuri, fanno pensare a Paolo di Giovanni Fei. È probabile che l'opera possa essere stata realizzata nella prima metà degli anni Ottanta del Trecento ed è comunque anteriore al settembre 1387, quando il maestro, documentato fino al 1386, risulta ormai morto.

12 Tornando al calice di Goro, è importante osservare poi che l'orafo introduce anche delle novità che resteranno una costante nella sua produzione. In primo luogo la decorazione del fusto con un mosaico di colorati smalti *champlevés* con elementi risparmiati e dorati. È, questa, una particolarità che possiamo osservare in quasi tutte le opere sottoscritte dall'orafo, non solo nei calici: la ritroviamo infatti anche nel reliquiario di Massa Marittima e nella croce di Pienza. Si tratta di un aspetto inconfondibile del modo di operare di Goro, da ritenere degno di nota nel contesto della produzione orafa senese della prima metà del Quattrocento. In questo periodo assistiamo infatti a una significativa rivalutazione della tecnica dello *champlevé*, che a Siena aveva conosciuto un'incredibile fortuna, toccando un apice qualitativo nel primo Trecento nelle opere del Maestro dei medaglioni vaticani e del suo collega, il Maestro del pastorale di San Galgano⁴⁵. Essa viene largamente utilizzata da Giovanni di Turino, la cui

⁴⁴ L'iscrizione è integra, ma a causa di un inadeguato rimontaggio del fusto del calice, le lettere che compongono il patronimico non risultano perfettamente leggibili. Tale situazione ha determinato l'errata lettura del nome dell'orafo, restituito come «Celi», cfr. E. TABURET-DELAHAYE, *scheda n. 107*, in *L'art gothique siennois*, pp. 289-290: 289. Recentemente, nell'ambito delle ricerche per il repertorio delle opere firmate medievali senesi, Stefano Riccioni, come suggerito da chi scrive, ha fornito l'edizione della firma del calice in questi termini: MAE//STRO // ANTO//NIO C//ECI DE S//ENA ME FE<CE>, evidenziando come la terza lettera del patronimico sia una C chiusa e non una L: cfr. la relativa scheda di TOMASI, RICCIONI in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo*. Ritengo perciò probabile che il firmatario possa identificarsi con «Antonio di Cecco di Guglielmo», già orafo nel 1378 (ASS, Gabella Contratti 94, c. 37r), citato, nei documenti sinora noti, che giungono fino al 1386 (ASS, Maggior Sindaco 4 [1386], c. 94r), anche come «Antonius Cechi», «Antonio di Cieco», «Antonio di Ciecho», cioè Antonio di Cecco. La sua morte avvenne prima del settembre del 1387, come si apprende dal testamento della nuora, donna Lisa, redatto il 10 settembre di quest'anno (ASS, Notarile antecosimiano 97, cc. 117v-119r: 119r). Ringrazio Monika Butzek per avermi segnalato tale documento. Sul calice si veda ora CIONI, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*.

⁴⁵ Su questo argomento intendo soffermarmi in modo analitico in altra occasione; un accenno è in CIONI, *Appunti*, pp. 529 e sgg. Per il Maestro dei medaglioni vaticani e il Maestro del pastorale di San Galgano, cfr. EAD., *Scultura*, cap. IV.

bottega – come sembra di poter dedurre anche dai documenti pervenuti – doveva essere specializzata nella produzione di smalti⁴⁶. Goro conferisce inoltre al nodo una forma decisamente globulare, decorandolo con foglie di acanto piuttosto schematiche e con una fitta cesellatura; esso costituisce un elemento caratteristico dei calici da lui sottoscritti. 12-14

Le placchette del piede, dalle quali lo smalto è in larga misura caduto, rappresentano la testimonianza qualitativamente più alta nella tecnica del traslucido a noi pervenuta su un'opera di Goro di ser Neroccio, che in quest'occasione esprime il meglio di sé. Ciò risulta evidente osservando l'immagine di *San Paolo* – una delle meglio riuscite – con la barba folta e fluente, tratteggiata con incisioni fitte e sottili che la fanno apparire morbida, leggera, piumosa. I panneggi della veste sono di natura pienamente gotica. Lo stesso può dirsi per la *Vergine dolente*, che nel suo atteggiamento assorto e pensoso, di contenuto dolore, appare un'immagine molto elegante. In perfetta sintonia con queste raffigurazioni è anche quella di *Cristo in pietà*, superiore qualitativamente a tutte le altre di analogo soggetto inserite da Goro in opere da lui sottoscritte, come è facile rendersi conto osservandole a confronto: un dato di fatto che, vorrei ribadire, può offrire spunto di riflessione sui modi di produzione – come accennavo in apertura – e in particolare sul concetto di 'firma'. 31
21
27
27-30

Mi limito in quest'occasione a notare che il fatto che smalti palesemente diversi dal punto di vista qualitativo si trovino applicati su opere firmate dallo stesso maestro evidenzia, ancora una volta, la complessità della questione della 'firma' medievale. Essa, come magistralmente sottolineato da Giovanni Previtali in un sintetico, quanto fondamentale contributo, «già problematica per quanto concerne pittura e scultura, lo diventa ancor di più per quanto riguarda le oreficerie»: ciò naturalmente, come evidenziato dallo stesso Previtali, in quanto l'oreficeria è «per così dire arte di assemblaggio»⁴⁷. Il caso che stiamo esaminando conferma in primo luogo quanto sia anacronistico attribuire alla firma medievale quel concetto di autografia che ha acquisito

⁴⁶ Su questo punto: EAD. *Appunti*, p. 529; EAD., *L'acquasantiera della sagrestia*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 116-119.

⁴⁷ G. PREVITALI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, «Prospettiva», 79, 1995, pp. 2-17: 2. Su questo argomento cfr. anche ID., *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32.

per noi, e come non necessariamente colui che ha sottoscritto l'opera sia da identificarsi con l'autore degli smalti, o comunque di tutti gli smalti presenti nell'opera stessa (talvolta diversamente curati dallo stesso esecutore anche in considerazione della loro specifica collocazione nel manufatto). Tutto ciò, tradotto in termini pratici, sta a significare che l'assemblaggio – ovviamente originario – tra struttura 'architettónica' e smalti poteva prevedere diverse varianti; tra queste, quella di smalti realizzati da maestri operanti nella stessa bottega (i quali, a distanza di anni, potevano non essere necessariamente gli stessi), applicati su oggetti, ugualmente eseguiti nella medesima officina, che per un lungo periodo di tempo vengono sottoscritti dallo stesso orafo. In sintesi mi sembra essere questa la situazione da porre in relazione con il caso in questione. L'operazione di assemblaggio necessaria per la costruzione dell'opera poteva tuttavia avvenire anche utilizzando parti non necessariamente eseguite nella bottega dalla quale essa poi veniva portata a compimento e magari sottoscritta.

Mi sono soffermata più volte sul problema, che meriterebbe un contributo specifico ora che, dai tempi in cui Giovanni Previtali espresse quelle fondamentali considerazioni di carattere metodologico per un approccio filologicamente corretto allo studio dell'oreficeria (purtroppo, forse, non sufficientemente apprezzate in tutta la loro portata), alcuni esempi concreti (che egli mi incitava con entusiasmo a cercare) potrebbero essere fatti a sostegno delle sue riflessioni. Sono emersi, infatti, documenti ed opere che evidenziano una tale varietà di percorsi possibili per giungere al prodotto finito, che non fanno altro che confermare la complessità della questione, suggerendo allo storico, di conseguenza, di non sottovalutare che il processo produttivo di un'opera di oreficeria poteva prevedere situazioni molto diversificate, difficili da ricostruire su base filologica, e a prendere atto che ci sono dei limiti oggettivi difficili da superare. In qualche caso possiamo infatti solo intuire come siano andate le cose, con un po' di quella immaginazione che parte da presupposti razionali e non esclude una dose di legittima fantasia. La firma apposta su un'opera di oreficeria sembra, in linea di massima, sempre più, avere avuto il significato di un marchio di fabbrica e dunque è da credere che, almeno in alcuni casi, rispettasse la natura della società in essere in quel momento nella bottega dalla quale l'opera proveniva, ma il criterio non è sempre chiaro.

Tornando agli smalti del calice di Goro si può osservare che il disegno

dei sacri personaggi appare tuttavia assai poco incisivo (si osservino i volti e le capigliature) e il bassorilievo, a tratti, è forse eccessivamente piatto. Sembra insomma che si sia ormai persa quella capacità di lavorare la lastra d'argento in modo talmente deciso e perfetto da farla apparire estremamente accattivante anche priva di smalti e da rendere il risultato finale assolutamente impeccabile. Tuttavia le placchette dove lo smalto è rimasto integro – come alcune di quelle con *Serafini* dai volti paffuti, che si rifanno ad esempi primo trecenteschi – lasciano intendere che esse, nella loro condizione originaria, dovevano conferire all'opera un aspetto attraente, di grande effetto, difficile oggi da immaginare del tutto. Dal punto di vista tecnico è questa la caratteristica che, in generale, è dato riscontrare sempre più, a partire grossomodo dalla seconda metà del Trecento, in buona parte della produzione a smalto a Siena, non solo nel traslucido, ma anche nello *champlevé*; tanto che occorre riconoscere che le opere prodotte in questo periodo sono piuttosto da valutare nel risultato complessivo. In effetti, con la scomparsa dei grandi personaggi che erano riusciti a raggiungere nelle tecniche a smalto livelli qualitativi altissimi, pian piano, nel corso degli anni, assistiamo al verificarsi di una vistosa diminuzione di quella incredibile abilità che aveva reso giustamente famosi gli orafi senesi in questo specifico settore della produzione orafa⁴⁸. 10, 11

Rifacendosi alle precedenti considerazioni, per le placchette principali del calice di Goro un riferimento interessante mi sembra quello che può essere indicato con gli smalti che decorano il già citato calice di Ávila sottoscritto da Andrea di Petruccio, realizzato con ogni probabilità intorno alla metà del Trecento⁴⁹: sono opere come questa che l'orafo può aver tenuto presenti in questo momento e con le quali egli sembra volersi porre in un rapporto di continuità. Uno stato di cose che è possibile registrare anche negli smalti del calice del Bargello, più modesto nell'insieme, ma certo vicino cronologicamente a quello realizzato da Goro per i francescani di Borgo Sansepolcro. Tutto ciò mi sembra emergere chiaramente dal confronto tra l'immagine di *Sant'Andrea* ad Ávila e quella analoga nel calice di collezione privata o tra quella di *San Paolo* nel calice di Andrea di Petruccio e quella di *San Bartolomeo* nel calice di Goro del 1415. Non meno interessante è anche il paragone tra lo smalto con il *Battista* nel calice di Ávila e quello con *Sant'Andrea* nella base del calice di Goro al Bargello. 2 4 35, 37 33 34 36 38

⁴⁸ Cfr. CIONI, *Appunti*, pp. 527-528.

⁴⁹ Cfr. EAD., *Scultura*, pp. 648 e 688.

15-20 Gli smalti del nodo – come accade frequentemente – sono realizzati in modo decisamente più sommario, ma sembrano ripetere gli stessi stilemi che caratterizzano le placchette del piede. Non è da escludere che possano essere il frutto della collaborazione di un aiuto, come accade anche nel calice del Bargello, dove si nota tuttavia l'intervento di un collaboratore assai modesto. Per le placchette che decorano quest'opera, Marco Collareta ha opportunamente indicato da tempo un riferimento alla produzione di Benedetto di Bindo⁵⁰, riferimento che a me pare altrettanto significativo e importante per comprendere i caratteri degli smalti del calice in questione, decisamente in sintonia con gli esiti pittorici di Benedetto (pressoché coetaneo di Goro), quali si manifestano negli affreschi della sagrestia della Cattedrale, nell'arliquiera' oggi nel Museo dell'Opera del Duomo, nelle tavole con gli *Articoli del Credo*. I confronti proposti sembrano evidenziare una interessante affinità di ideali figurativi e lasciano intendere molto bene quale fosse la posizione dell'orafo nel panorama artistico senese di quegli anni.

22-25, 31, 32

Abstract

Presented in this article is a calyx dated 1415 and signed by the goldsmith Goro di ser Neruccio, born in Siena on March 26, 1386; for this reason it can be ascribed to the early phase of the artist's career. The piece, currently in a private collection, previously resided in the Debruge-Duménil collection and to date the only known picture of it was the one published by Maddalena Trionfi Honorati in 1967.

We give first a quick documentary *résumé* on Goro and then a detailed description of the piece. Because of the iconography of the piece, that displays on the knot enamelled images of saint Francis of Assisi, saint Anthony of Padua, saint Elisabeth of Hungary, saint Louis of Toulouse, the blessed Ranieri Rasini and saint Margaret of Cortona, we can hypothesize that it was originally meant for a Franciscan setting and more specifically, as the presence of the blessed Ranieri suggests, we can infer that it was made for the church of San Francesco in Sansepolcro. In 1437, for the same church, the Sienese painter Giovanni di Stefano (known as 'il Sassetta') was commissioned to paint an elaborate altarpiece, completed only in 1444, which showed another image of Ranieri.

The calyx is examined within the context of the coeval artistic production, with specific reference both to the field of goldsmith's art and of painting: this comparison highlights the close resemblance existing between the enamelled images and the work of Benedetto di Bindo, who was painting close to the same period.

⁵⁰ COLLARETA, *scheda n. 25*, p. 97.

APPENDICE

LE FIRME DI GORO DI SER NEROCCIO

STEFANO RICCONI

Il catalogo di Goro di ser Neroccio comprende sette opere firmate, che elenco di seguito trascrivendone le sottoscrizioni¹:

1. il calice già nella collezione Debruge-Duménil, qui pubblicato da Elisabetta Cioni:

GHORO // DI S(ER) NE // ROCCIO // ORAFO // DA SIE // NA 1415

39a-c

2. il calice del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, databile al secondo decennio del XV secolo:

GORO // DI S(ER) NE // ROCCI // O ORA // FO DE // SENIS

3. il calice del British Museum di Londra, databile al primo quarto del XV secolo:

GHO // RO DI // S(ER) NER // OCIO // ORAF // O FEC<E>

4. il reliquiario a bicchiere della Cattedrale di Massa Marittima, databile al primo quarto del XV secolo:

GO // RO // DI S(ER) // NER // OCI // O

5. il calice del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (già nel Palazzo Arcivescovile), databile al secondo quarto del XV secolo:

GORO // DI S(ER) N // EROC // CIO O // RAFO

¹ Queste osservazioni sono frutto del lavoro eseguito per il repertorio *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Gli orafi*, a cura di M.M. Donato, censimento e schedatura di M. Tomasi con il contributo di E. Cioni, edizione e analisi dei testi epigrafici di S. Ricconi, Pisa, in corso di stampa, al quale si rimanda anche per ogni ulteriore indicazione bibliografica.

6. la croce d'altare del Museo Diocesano di Pienza, datata 1430:

40a-d GHO//RO // DI S(ER) // NERO//CCIO // 1430

7. il braccio reliquiario di san Biagio dell'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, del 1437:

41a-e MANU GORI S(ER) NEROCCI MCCCC37

Il reliquiario reca anche il testo che identifica la reliquia e la committenza:

BRACHIU<M> B(EATI) BLASII EPI(SCOPI) ET M(ARTI)RIS // TENP(ORE) D(OMI)NI
IOH(ANN)IS FRANCISCI

Nell'ambito dell'oreficeria gotica senese, si tratta del più cospicuo numero di opere firmate dallo stesso maestro giunte sino a noi.

Le iscrizioni di Goro, per quanto riguarda i calici, il reliquiario a bicchiere e la croce di Pienza sono realizzate in smalto opaco nero, su fondo dorato, mentre la sottoscrizione del braccio reliquiario è eseguita con una tecnica ad incisione su fondo lavorato a tratteggio. Esse sono disposte, nei calici e nel reliquiario a bicchiere, sul collarino che unisce il piede al fusto; nella croce, sul rocchetto di giunzione tra il piede e il nodo; nel braccio reliquiario, alla sua base, sopra il piede.

Tutte le firme recano, al principio del testo, un *signum crucis* di colore rosso, e sono scandite da segni d'interpunzione a losanga anch'essi in smalto rosso, tranne l'epigrafe del braccio reliquiario, che non presenta alcuna colorazione. Solo in due casi (reliquiario di Massa Marittima e calice dell'opera del Duomo di Siena), il tratto anepigrafe è riempito da un ramoscello stilizzato. Inoltre, l'unica abbreviazione che ricorre in tutte le firme è la lettera S troncata da un tratto obliquo ondulato (spesso di colore rosso)², per *ser*.

La scrittura impiegata con maggiore frequenza è una maiuscola gotica tondeggiate, di modulo lievemente allungato (nel calice già in collezione

² Il segno ondulato di colore rosso che taglia la lettera S compare nel calice già nella collezione Debruge-Duménil, nel calice del Museo Nazionale del Bargello a Firenze (in questo caso sia la S che il segno di abbreviazione sono in smalto rosso), nel reliquiario a bicchiere della Cattedrale di Massa Marittima e nel calice del Museo dell'Opera del Duomo di Siena.

- Debruge-Duménil, nel reliquiario di Massa Marittima, nei calici del British Museum, dell'Opera del Duomo di Siena e del Bargello), eseguita con tratto spesso e tratteggio leggero. Le lettere distintive che accomunano le opere menzionate sono la *D* onciale con corpo ad arco di cerchio e tratto complementare sopra il rigo, la *C* e la *E* con il corpo ad arco di cerchio chiuso da tratto verticale; la *F* con tratto verticale che chiude il braccio e la cravatta; la *H* minuscola e la *O* circolare. Tali elementi si ritrovano anche nella firma della croce d'altare di Pienza, che, sebbene rechi una scrittura maiuscola con alfabeto misto, desunto dalla capitale (lettere *E*, *H*, *N*) e dalla gotica, ripete nel modulo (tendenzialmente quadrato), nel tratto spesso, nel tratteggio leggero e in alcune lettere quali la *D* onciale, la *G*, la *O* e la *S* abbreviata con tratto obliquo ondolato, il modello grafico della maiuscola gotica tondeggianti caratteristica delle iscrizioni di Goro. Si tratta di una scrittura che non ricorre a fusioni di lettere, tranne in due iscrizioni che, nel patronimico *Neroccio*, uniscono le lettere *ER* in legatura (nel calice del British Museum) e in nesso (nel reliquiario di Massa Marittima). 39a-c
- Molto diversa, invece, appare la firma del braccio reliquiario di san Biagio, incisa alla base del braccio, sopra il piede, con un'elegante minuscola gotica. Si tratta, più precisamente, della versione epigrafica della *textura quadrata*, eseguita in modo nastriforme. In quest'opera si segnala anche l'altra iscrizione, a memoria della reliquia e del committente, collocata su due nastri sovrapposti, uno sull'orlo del guanto, l'altro sull'orlo della manica. Mentre la prima riga è scritta con una maiuscola gotica eseguita con gli angoli arrotondati, comunque differente dalle iscrizioni tipiche di Goro, la seconda riga propone nuovamente la *textura* epigrafica nastriforme. 40a-d
- Da notare, infine, che in tutte le sottoscrizioni delle opere menzionate i segni d'interpunzione sono impiegati per isolare il nome dell'artefice e talvolta anche il patronimico, la provenienza e la qualifica di orafo, secondo una pratica che rispetta i sintagmi, come nel caso del calice già in collezione Debruge-Duménil, che reca la separazione di tutti gli elementi indicati. 41a-e
- I testi sono prevalentemente in volgare, tranne in due casi: il braccio reliquiario di san Biagio, con la firma e il testo di committenza entrambi scritti in latino (sebbene la firma tradisca il volgare sia nella *S* abbreviata – da sciogliersi con *ser* –, che nella datazione composta da numerali romani e cifre arabe) e il calice del Bargello, con la firma in volgare che si chiude con l'indicazione di provenienza in latino (*de Senis*).

La formula di sottoscrizione di Goro segue uno schema semplice, con il nome e il patronimico seguiti, per quanto riguarda i calici, dalla qualifica di orafo; in tre casi troviamo la datazione (nel calice già in collezione Debruge-Duménil e nella croce d'altare di Pienza, in cifre arabe; nel braccio reliquiario di san Biagio, in numerali romani e cifre arabe); la provenienza è indicata in due casi: il calice già in collezione Debruge-Duménil e quello del Bargello; infine, il verbo (*fece*) si trova soltanto nella firma del calice del British Museum.

Il nome dell'artefice ricorre in due varianti: con la lettera *H* (*Ghoro*), nel calice già in collezione Debruge-Duménil, nel calice del British Museum e nella croce d'altare di Pienza; o senza (*Goro*), nel calice del Bargello, nel reliquiario di Massa Marittima, nel braccio reliquiario di san Biagio e nel calice del Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Il patronimico è prevalentemente indicato con *Neroccio* (al genitivo *Nerocci*, nel testo in latino), ma presenta anche la variante *Nerocio*, nel calice del British Museum e nel reliquiario di Massa Marittima. Molto probabilmente, in questi casi, la forma contratta del patronimico fu imposta dalla necessità di utilizzare al meglio il limitato spazio grafico, come dimostra il fatto che, solo in queste due opere, lo scrivente fece ricorso al nesso e alla legatura (*ER*), segnalata in precedenza.

Le sottoscrizioni sono collocate, rispetto all'opera, in una posizione che ne privilegia l'esposizione pubblica. Si tratta di una strategia di esposizione grafica, tradizionale nell'oreficeria, che rivela una pratica di bottega consolidata anche nell'apposizione della firma come una sorta di 'marchio di fabbrica'³. In particolare, per quanto riguarda le opere realizzate con maggiore continuità, come i calici e le croci, le firme di Goro sono sempre in maiuscola gotica, eseguita senza variazioni grafiche o ornamentali, e con una specifica attenzione alle forme tondeggianti delle lettere, poco chiaroscurate e con un modulo che tende al quadrato. La particolare cura e regolarità di esecuzione della scrittura e la ripetizione di forme grafiche riconoscibili rendono le sottoscrizioni di Goro un elemento distintivo delle sue opere nel panorama dell'oreficeria gotica senese e consentono di ipotizzare una

³ Cfr. G. PREVITALI, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32: 12, e qui le osservazioni di Elisabetta Cioni.

‘scrittura di bottega’, eseguita da un orafo che aveva una certa familiarità con la scrittura. Al riguardo, non si può escludere che il maestro, figlio di un notaio, avesse dettato e/o redatto egli stesso la formula e le forme grafiche delle iscrizioni; gli incarichi pubblici che rivestì assicurano che disponesse di un sufficiente livello di alfabetizzazione.

Una trattazione a parte meriterebbe l’iscrizione del braccio reliquiario, in *textura* epigrafica nastriforme; il solo altro esempio di una simile tipologia grafica, nell’ambito dell’oreficeria gotica senese oggi nota, ci viene offerto da Giovanni di Bartolo, nel busto reliquiario di sant’Agata, conservato nella cattedrale di Catania e datato 1376.

Questa scrittura è la versione epigrafica della *textura quadrata* libraria, caratterizzata dall’assenza di elementi tondeggianti e dalla sostituzione delle curve con i tratti spezzati, congiunti ad angolo⁴. La presenza di questa scrittura in Italia è ritenuta un fenomeno raro, probabilmente derivato da usi d’Oltralpe⁵. Tuttavia, il suo impiego nel campo dell’arte italiana andrebbe approfondito con più attenzione; nell’ambito della scultura lapidea, la *textura* epigrafica si trova infatti sul monumento funerario di Ottone e Giovanni Visconti a Milano (1354)⁶, in alcune lastre tombali in Liguria, datate al secolo XV⁷, nelle epigrafi funerarie di Santa Reparata a Firenze (secolo XV)⁸, in sette iscrizioni analoghe a Roma e nel Lazio⁹, datate

⁴ B. BISCHOFF, *Paleografia latina. Antichità e medioevo*, Padova 1992 (ed. or. Berlin 1986), pp. 183-197.

⁵ R.M. KLOOS, *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1980; W. KOCH, *Die spätmittelalterlichen Grabinschriften*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del congresso (Roma 1985), a cura di J. Garms, A.M. Romanini, Wien 1990, pp. 445-464: 458; ID., *Das 15. Jahrhundert in der Epigraphik. Die Schriften ‘zwischen’ Mittelalter und Neuzeit in Italien und nördlich der Alpen*, in *Libri, documenti, epigrafi medievali: possibilità di studi comparativi*, atti del convegno di studio dell’Associazione italiana dei paleografi e diplomatisti (Bari 2000), a cura di F. Magistrale, C. Grago, P. Fioretti, Spoleto 2002, pp. 587-606: 595-596, 599-601.

⁶ L’iscrizione fu eseguita molto dopo la morte di Ottone (1295), quando nell’arca fu sepolto Giovanni; su di essa cfr. A. PETRUCCI, *Mille anni di forme grafiche nell’area milanese*, in *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 140-163: 162.

⁷ C. VARALDO, *Corpus inscriptionum Medii Aevi Liguriaiae*, I. *Savona-Vado-Quiliano*, Genova 1978, p. 28; *Corpus inscriptionum Medii Aevi Liguriaiae*, II. *Genova. Museo di S. Agostino*, a cura di S. Origone, C. Varaldo, Genova 1983, p. 146, n. 175, fig. 175; p. 181, n. 229; p. 202, n. 261; sull’epigrafia ligure si veda anche C. VARALDO, *L’epigrafia medievale in Liguria tra XII e XV secolo*, in *Epigraphik 1988: Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Referate und round-table-Gespräche (Graz 1988), hrsg. von W. Koch, Wien 1990, pp. 237-244: 240.

⁸ S. DÜLL, *Die Inschriftendenkmäler von Santa Reparata. Beobachtungen zu den Trecento-Inschriften in Florenz*, I, «Römische Historische Mitteilungen», 27, 1985, pp. 145-212.

⁹ J. GARMS, R. JUFFINGER, B. WARD-PERKINS, *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium*

tra la fine del XIV e il XV secolo, e inoltre a Napoli, nei monumenti funebri realizzati da Antonio Baboccio da Piperno¹⁰. Infine, la *textura* epigrafica è presente in Abruzzo¹¹ e, in particolare, in alcune sottoscrizioni di Nicola da Guardiagrele¹²; basti ricordare l'iscrizione sul nodo di croce proveniente da Roccaspinalveti¹³, l'opera più antica di Nicola, dell'inizio del secolo XV. Qui l'artista si firmò con una *textura* nastriforme, assimilabile, per la tecnica a incisione e la resa formale, all'esempio del braccio reliquiario eseguito da Goro. La questione impone pertanto un'indagine più approfondita, che ci si riserva di affrontare in altra sede.

vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. I. Die Grabplatten und Tafeln, Rom-Wien 1981, p. 48, n. IV, 1; p. 206, n. XXXVII, 6, fig. 181; p. 343, n. LXXXIV, 1, fig. 220; pp. 71-72, n. X, 4, fig. 221; pp. 85-96, n. XVII, 4, fig. 115.

¹⁰ Quelli di Antonio Penna (1412) e Ludovico Aldomorisco (1421): cfr. N. BOCK, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-um 1423)*, München-Berlin 2001, pp. 157-185, 329-409.

¹¹ In particolare sul monumento funebre Caldora (1412) nella Badia Morronese e in quello Camponeschi in San Giuseppe a L'Aquila (1432), cfr. S. RICCIONI, *Arte e storia nelle testimonianze epigrafiche di Guardiagrele (secoli XIV-XV)*, in *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, a cura di P. Pistilli, Città di Castello 2005, pp. 140-169: 144-147.

¹² Si vedano: l'ostensorio di Francavilla, del 1413, anch'esso con *textura* nastriforme (per il quale cfr. E. STINZIANI, *scheda n. 2* [con scheda epigrafica di S. Riccioni, come tutte le schede citate di seguito e alla nota seguente], in A. CADEI, *Nicola da Guardiagrele: un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Milano 2005, p. 292); la croce di Santa Maria Maggiore a Lanciano, del 1422 (cfr. F. BIFERALI, *scheda n. 4, ibid.*, pp. 294-295); la croce di Guardiagrele, del 1431 (cfr. E. STINZIANI, *scheda n. 5, ibid.*, pp. 296-297); i rilievi di Castel di Sangro, del 1430-1440 circa (cfr. G. CURZI, *scheda n. 7, ibid.*, pp. 304-305), l'*antependium* di altare della cattedrale di Teramo, del 1433-1448 (cfr. L. LORENZI, *scheda n. 6, ibid.*, pp. 300-303); la croce di San Massimo del Museo Nazionale d'Abruzzo (L'Aquila), del 1434 (cfr. I. DE RUSCIO, *scheda n. 8, ibid.*, pp. 306-308); la croce di Monticchio, del 1436 (cfr. EAD., *scheda n. 9, ibid.*, pp. 309-311), la croce di Antrodoco, del 1450-1451 (cfr. L. LORENZI, *scheda n. 11, ibid.*, pp. 313-314).

¹³ CADEI, *Percorso di Nicola da Guardiagrele, ibid.*, pp. 15-89: 26-28; V. CAPONE, *scheda n. 1, ibid.*, pp. 290-291.

Referenze fotografiche

Archivio E. Cioni - © Loyola University Museum of Art (LUMA), Chicago: 1;
Archivio E. Cioni - © Museo Capítular, Ávila: 2, 33, 35, 36;
Archivio E. Cioni - © Patrick Ageneau / Département du Rhône, Lione: 3;
Archivio E. Cioni - © Museo Nazionale del Bargello, Firenze. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: 4, 23, 25, 28, 38;
Archivio E. Cioni - © Su gentile concessione del proprietario: 5, 6-9, 10-11, 12, 13-14, 15-20, 21, 26, 27, 31, 34, 37, 39a-c;
Archivio E. Cioni - © Museo Opera della Metropolitana, Siena (aut. n. 80/2010): 22, 24, 30, 32;
Archivio E. Cioni - © Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Siena: 29, 41a-e;
© Soprintendenza B.S.A.E. di Siena e Grosseto. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali: 40a-d.

1. GIACOMO DI GUERRINO, calice. Chicago, The Martin D'Arcy Gallery of Art, Loyola University.



2. ANDREA DI PETRUCCIO, calice detto 'di San Segundo'. Ávila, Museo Capitular.





3. ANTONIO DI CECCO, calice. Lione, Tesoro della Cattedrale.



4. GORO DI SER NEROCIO, calice. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



5. GORO DI SER NEROCCHIO, calice, 1415. Collezione privata.



6-9. GORO DI SER NERUCCIO, calice, 1415, particolari della base. Collezione privata.



10-11. GORO DI SER NEROCIO, calice, 1415, particolari. Smalti con *Serafini*. Collezione privata.



12. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolare del fusto. Collezione privata.



13-14. GORO DI SER NEROCIO, calice, 1415, particolari del nodo. Collezione privata.



15-20. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolari. Smalti del nodo con *San Francesco*, *Sant'Antonio da Padova*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, *San Ludovico di Tolosa*, *il Beato Ranieri Rasini*, *Santa Margherita da Cortona*. Collezione privata.

21. GORO DI SER NEROCIO, calice, 1415, particolare. Smalto della base con la *Vergine dolente*. Collezione privata.



22. BENEDETTO DI BINDO, 'arliquiera' (recto), particolare. *Angelo*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



23. GORO DI SER NEROCIO, calice, particolare. Smalto della base con *Santa Caterina di Alessandria*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.





24. BENEDETTO DI BINDO, 'arliquiera' (*recto*), particolare. *Angelo*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



25. GORO DI SER NEROCIO, calice, particolare. Smalto della base con *San Michele Arcangelo*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



26. GORO DI SER NEROCIO, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *San Giovanni Evangelista dolente*. Collezione privata.



27. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *Cristo in pietà*. Collezione privata.



28. GORO DI SER NEROCCIO, calice, particolare. Smalto del nodo con *Cristo in pietà*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



29. GORO DI SER NEROCCIO, reliquiario del braccio di san Biagio, 1437, particolare. Smalto con *Cristo in pietà*. Siena, Spedale di Santa Maria della Scala.



30. GORO DI SER NEROCCIO, calice, particolare. Smalto del nodo con *Cristo in pietà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



31. GORO DI SER NEROCIO, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *San Paolo*. Collezione privata.

32. BENEDETTO DI BINDO, 'arliquiera' (*verso*), particolare di una delle *Storie della Vera Croce*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



33. ANDREA DI PETRUCCIO, calice detto 'di San Segundo', particolare. Smalto della base con *San Paolo*. Ávila, Museo Capitular.



34. GORO DI SER NEROCIO, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *San Bartolomeo*. Collezione privata.



35. ANDREA DI PETRUCCIO, calice detto 'di San Segundo', particolare. Smalto della base con *Sant' Andrea*. Ávila, Museo Capitular.



36. ANDREA DI PETRUCCIO, calice detto 'di San Segundo', particolare. Smalto della base con *San Giovanni Battista*. Ávila, Museo Capitular.



37. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *Sant' Andrea*. Collezione privata.



38. GORO DI SER NEROCCIO, calice, particolare. Smalto della base con *Sant' Andrea*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



39. a-c. GORO DI SER NEROCIO,
calice, particolari della
sottoscrizione dell'artista.
Collezione privata.



40. a-d. GORO DI SER
NEROCCIO, croce
d'altare, particolari
della sottoscrizione
dell'artista. Pienza,
Museo Diocesano.





41. a-e. GORO DI SER
NEROCCIO, braccio
reliquiario di san
Biagio, particolari
della sottoscrizione
dell'artista. Siena,
Spedale di Santa
Maria della Scala.





Publicato *on line* nel mese di ottobre 2009

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.