

## BOTTIGLIE E BICCHIERI: IL VETRO D'USO COMUNE NELL'ARTE FIGURATIVA MEDIOEVALE

Lo studio del vetro attraverso l'iconografia dei manufatti consente di poter tracciare una linea di unione e di costante raffronto tra cultura artistica e cultura materiale. È cioè possibile mettere in evidenza le frequenti corrispondenze esistenti tra le forme vetrarie medioevali attestate dalla documentazione figurativa e quelle provenienti da scavo archeologico. È però necessario, prima di affrontare l'analisi comparata degli oggetti, stabilire una premessa: esiste un confronto "diretto" e uno "indiretto". Nel primo caso si può constatare come lo studio parallelo tra il vetro pittorico e il vetro archeologico consenta di arrivare a delineare precise corrispondenze ogni qual volta che l'oggetto proveniente da scavo e quello raffigurato nei dipinti siano sicuramente riferibili ad uno stesso periodo cronologico e ad una medesima area geografica. In tal caso infatti esistono per i due "campioni" vitrei dati precisi di confronto. Generalmente per quanto riguarda l'opera figurativa è nota la data di esecuzione e sono spesso disponibili notizie sicure sulla formazione, la vita e la produzione dell'artista. Anche nel caso di anonimi maestri, dei quali non si conosca che un ridottissimo catalogo di opere, si è in grado, con un certo margine di sicurezza, di poter stabilire l'epoca e l'area di influenza. Ugualmente per l'oggetto in vetro proveniente da un determinato contesto archeologico è possibile disporre di dati cronologici abbastanza precisi, desunti dall'analisi degli elementi stratigrafici raccolti in scavo.

Siamo quindi davanti a condizioni ottimali per stabilire un confronto preciso tra i due oggetti, tanto da poter tracciare una vera e propria casistica sulla tipologia degli oggetti d'uso comune. Questa situazione è, per esempio, perfettamente riscontrabile in Toscana dove, a partire dalla fine del XIII secolo sono numerosi, e spesso qualitativamente eccellenti, i raffronti tra la produzione artistica e la produzione materiale. Esiste però un secondo aspetto di quest'indagine che si presenta più complesso e articolato: questo si verifica quando mancano dati oggettivi, sia cronologici che relativi al luogo di produzione, ai quali far riferimento. Può inoltre accadere che il confronto tra prodotto artistico e manufatto vetrario non possa effettuarsi per mancanza di elementi comparativi. Infatti non è raro che siano stati rinvenuti numerosi frammenti archeologici in un luogo, ma che, al contrario, siano andate disperse le corrispondenti testimonianze figurative. È ciò che si è verificato nell'Italia meridionale e specie in Puglia, dove sono stati rintracciati molti reperti vitrei, mentre, almeno fino al XIV secolo, sono quasi inesistenti le testimonianze artistiche che mostrano oggetti prodotti in vetro.

Ancora una volta lo studio comparato tra le due discipline viene in aiuto: consente infatti di individuare i canali paralleli di diffusione, attraverso i quali si sono propagati i manufatti artigianali e le opere figurative. Ripercorrendo gli spostamenti degli artisti e degli artigiani, o più spesso delle opere e degli oggetti, e individuandone origini, influenze e frequenti sovrapposizioni, risulta possibile ricostruire con una certa sicurezza un quadro veritiero della situazione culturale pertinente ad una determinata zona ed epoca (1). In questo caso la prudenza nel trarre conclusioni è d'obbligo: infatti la ricerca si basa sull'individuazione di probabili collegamenti tra gli oggetti artistici e i manufatti vetrari e sulla ricerca delle comuni vie di circolazione. Si giunge così a poter tracciare una sorta di carta di distribuzione delle tendenze estetiche e delle preferenze stilistiche accordate nei

secoli medioevali. Ne risulta un quadro complesso, articolato su dati certi e sull'accostamento di fatti paralleli, entrambi volti a risolvere esaurientemente interrogativi e quesiti rimasti insoluti. È però auspicabile che ulteriori campagne di scavo e studi sull'arte figurativa possano condurre a nuovi risultati, in grado di confermare o modificare l'attuale situazione conoscitiva.

La Sicilia e la Puglia tra l'XI e il XIII secolo sono le assolute protagoniste di una fervida attività artistica e di un'altrettanto intensa produzione materiale. Queste regioni furono infatti capaci di porre in dinamico confronto le esperienze maturate in Occidente con quelle provenienti dal vicino Oriente bizantino e musulmano. L'attività vetraria pugliese doveva essere fiorente e capace di produrre oggetti di qualità elevata già alla fine del XII secolo, ma raggiunse il massimo sviluppo alla metà del secolo successivo. Lo dimostrano i reperti vitrei rinvenuti in superficie nel territorio foggiano (2) e ancora di più i numerosi frammenti provenienti dal pozzo I del castello di Lucera (3),

da Castelfiorentino (4) e da San Pietro degli Schiavoni a Brindisi (5). Il rinvenimento dei reperti di Lucera, databili intorno alla metà del XIII secolo (6), attesta la presenza di una notevole quantità di frammenti di lastre da finestra e di vetri cavi. Quest'ultimi sono caratterizzati dalla decorazione a gocce colate e pinzate e appaiono del tutto simili ai bicchieri prodotti a Corinto, nell'XI-XII secolo. Proprio questa similitudine tipologica aveva indotto a formulare l'ipotesi che l'esodo dei vetrai greci verso l'Italia meridionale fosse avvenuto a seguito della distruzione delle fornaci nel 1147, effettuata dai Normanni (7). Una tesi che oggi non sembra più di poter pienamente condividere sia per quanto riguarda i termini cronologici, sia soprattutto perché resta difficile accettare una diretta filiazione della produzione del sud italiano da Corinto, tanto più che bicchieri con quella particolare decorazione si riscontrano in diverse località, culturalmente e geograficamente distanti (8), ma tutte accomunate dal fatto di affacciarsi, o comunque gravitare, nel bacino mediterraneo. Proprio quel mare, che univa i paesi piuttosto che separarli, sembra essere il vero responsabile della diffusione di oggetti artistici e della circolazione dei manufatti artigianali (9). Ciò indusse il Gasparetto a formulare l'ipotesi che la produzione vetraria mediterranea, compresa quella di Corinto, potesse essere riconducibile ad un'unica, più antica matrice. Si tratterebbe quindi di una attività probabilmente iniziata nei centri vetrari siriaci o comunque localizzabili sulle coste orientali del Mediterraneo (10). In sostanza la vetraria dei secoli medioevali avrebbe proseguito la produzione e la decorazione di oggetti da tempo in uso, applicando "varianti formali, ma non strutturali" (11). Inoltre l'intensificarsi degli scambi commerciali, marittimi e terrestri, il lento ma capillare spostamento di pellegrini, crociati e di eserciti, contribuì in modo determinante alla circolazione di oggetti, di cose e soprattutto di idee. Attraverso quegli stessi canali si diffusero, in modo parallelo e seguendo i medesimi itinerari, i prodotti artistici di piccole dimensioni e di facile trasportabilità: icone, stoffe decorate e codici miniati. Il sud italiano e in particolare la Puglia, favorita dalla posizione geografica e dagli approdi navali, si trovò a svolgere un ruolo di costante mediazione tra Occidente e Oriente. Si può così mettere in risalto come in epoca medioevale il diffondersi di tecniche e prodotti vetrari sia strettamente legato all'area mediterranea e, in modo parallelo, il rinnovamento delle arti figurative, verificatosi in quei secoli, è altrettanto riconducibile all'ambito meridionale e, in modo più specifico, pugliese.

La Puglia infatti, già alla fine dell'XI secolo, aveva sviluppato, grazie all'autonomia economica acquisita dai vantaggi che le venivano dai commerci marittimi, un linguaggio

artistico proprio, legato alla tradizione latina, alle influenze bizantine ma sempre disposto ad accogliere novità provenienti dall'esterno (12). Così l'avvento dei Normanni fu accolto, almeno in un primo momento, favorevolmente. Spetta infatti a quel popolo nordico il merito di aver lasciato convivere e amalgamare le diverse culture presenti al sud (13) e nello stesso tempo aver introdotto elementi propri del mondo nordeuropeo. Ciò spiega, citando a titolo d'esempio, la presenza, riscontrabile soprattutto negli edifici palermitani, di elementi architettonici tipici dello stile costruttivo inglese (14). Non è inoltre raro riscontrare nelle miniature prodotte negli *scriptoria* siciliani motivi decorativi orientali, come l'uso di foglie e racemi, uniti a elementi prettamente nordici come l'intreccio geometrico di nastri. Uno stile composito e nello stesso tempo unitario che è facilmente riscontrabile sia nelle decorazioni plastiche che nei mosaici delle cattedrali di Monreale e Palermo (15). Inoltre la presenza normanna nel sud intensificò i contatti artistici tra la Sicilia e la Puglia, e ciò, paradossalmente, avvenne proprio quando Bari e le città della Capitanata si ribellarono all'autorità dei nuovi dominatori (1150-1160) (16). Si verificò in quel frangente un vero esodo di lapidisti, scultori e magistri, fino ad allora impegnati nella decorazione delle chiese e cattedrali pugliesi, verso la Sicilia, attratti dalla possibilità di occupazione connessa ai numerosi cantieri attivi a Palermo. Soprattutto il grandioso progetto decorativo messo in atto intorno alla cattedrale di Monreale, richiamò maestranze e artisti di diversa provenienza geografica e culturale (17). Furono infatti commissionate nel 1185 a Bonanno Pisano, scultore ed architetto attivo nel cantiere del duomo di Pisa, le imposte bronzee per il portale maggiore (18). Contemporaneamente l'incarico della fusione di altre porte fu affidato allo scultore pugliese Barisano da Trani, già autore delle imposte del duomo di Trani, (1175) e di Ravello (1179) (19). Erano stati quindi scelti due artisti di formazione e cultura diversa: Bonanno unisce la tradizione bizantina alle novità artistiche di matrice provenzale, diffuse, in ambito pisano, da Guglielmo (20), mentre Barisano mostra con chiarezza di aderire pienamente all'eterogenea cultura sviluppata in Puglia.

Esula da questa sede affrontare dettagliatamente l'analisi stilistica delle due porte e, ugualmente, individuare l'esatta entità delle influenze pugliesi nella Sicilia normanna o, al contrario, degli elementi francesi introdotti in Capitanata (21), ma si può comunque dedurre che il susseguirsi degli avvenimenti artistici nella cultura meridionale del XII secolo si era svolto a ritmi intensi. È così possibile evidenziare un quadro di rapporti estremamente dinamico, capace di favorire contemporaneamente sia la circolazione di artisti e artigiani, che quella di manufatti, di codici miniati e di icone.

Le tavolette iconiche, che rappresentavano immagini sacre e devozionali, venivano prodotte nelle botteghe dell'Italia meridionale oppure erano direttamente importate dalla vicina Grecia bizantina (22). Tuttavia i temi sacri in esse rappresentati, pur soggetti a varianti formali, restavano fedeli nella tanto che diventa talvolta difficile distinguerne i singoli caratteri stilistici (27). Questa pur breve indagine sui fenomeni figurativi sviluppati nell'area mediterranea consente di poter affermare che la produzione artistica e quella materiale avevano percorso un cammino parallelo. Si tratta quindi di espressioni creative tipiche di quella cultura che aveva accomunato i paesi mediterranei tra il XII e il XIII secolo e che era riuscita ad amalgamare in un linguaggio nuovo motivi di antica origine orientale con motivi di matrice occidentale. Quindi il confronto tra arte e archeologia consente di individuare una stessa soluzione per componenti artistiche di diversa natura.

Alla luce dei fatti qui esposti, si può formulare l'ipotesi che il presunto esodo dei vetrai da Corinto, in direzione della Sicilia e della Puglia, sia riconducibile ad un

avvenimento non del tutto leggendario. Si può infatti pensare, come ad un fatto plausibile, che alcuni artigiani greco-bizantini, nel XII secolo, abbiano lasciato la terra d'origine, raggiungendo le vicine coste italiane, dove proseguirono le attività artigianali, continuando a mettere in pratica tecniche e stili consueti. Tutto questo può essere accaduto a prescindere dalla distruzione normanna e dalla data del 1147. Anche la portata numerica di questo esodo va ridimensionata: quel fenomeno deve aver interessato solo alcuni dei vetrai attivi a Corinto, ma non può certo ritenersi uno spostamento di massa, né tanto meno una sorta di migrazione coatta e organizzata, capace di determinare un innesto totale. Solo se accettiamo queste premesse, il rapporto tra Corinto e il sud italiano può avere una qualche veridicità storica. Viene così inteso come un consueto e niente affatto eccezionale spostamento di maestranze all'interno del Mediterraneo. Tuttavia anche in quest'ottica resta insoluto il problema dell'origine del vetro con decorazione a gocce.

Il quadro fin qui esposto, se pur in modo schematico, consente anche di mettere in risalto l'interesse che la storiografia ha rivolto alla cultura materiale e agli avvenimenti artistici sviluppatasi nell'Italia del sud. Infatti, per lungo tempo, fino alla metà degli anni '60, le manifestazioni artistiche pugliesi erano rimaste pressoché ignorate, riduttivamente e in modo troppo generico intese come frutto del provincialismo greco-bizantino. Un'interpretazione indubbiamente troppo sbrigativa e che divenne un freno ad ogni iniziativa che fosse tesa ad intraprendere studi ed indagini in quella regione. Una posizione comunque giustificabile, in quanto espressa in tempi in cui l'arte medioevale doveva essere ancora riscoperta e rivalutata criticamente, e, si rendeva soprattutto necessario rimuovere la radicata convinzione che le uniche manifestazioni figurative degne di nota fossero quelle verificatesi in Toscana (28). Ancora Mario Salmi, critico peraltro dotato di acuta intuizione, e a cui va il merito di molte scoperte dell'arte italiana (29), nel 1919 non poté fare a meno di esprimere una lapidaria affermazione secondo cui “la Puglia non è terra di pittori” (30). Passerà ancora mezzo secolo: bisogna infatti arrivare al 1964 per scorgere i primi risultati del rinato interesse per l'arte e l'archeologia pugliese. In quell'anno infatti fu intrapreso lo scavo del castello di Lucera e fu allestita una prima mostra sulle opere figurative regionali, dal medioevo al 1700, in concomitanza della riapertura dell'ampliata pinacoteca provinciale di Bari (31). Cominciarono a farsi sempre più evidenti i legami e le influenze a cui la Puglia era stata sottoposta e veniva lentamente a delinarsi una nuova immagine storica e culturale di quella terra, il cui sviluppo artistico appariva sempre più profondamente legato al mar Mediterraneo.

L'avvento di Federico II (32) aveva dato avvio al progredire delle arti e della produzione artigianale, entrambe promosse e sostenute dalla duttile e vivace personalità dell'imperatore svevo (33). Il meridione italiano, già soggetto alla dominazione normanna, fu così in grado di assimilare gli elementi stilistici nordici introdotti da Federico. Si tratta di caratteri desunti dall'arte scultorea germanica, di soluzioni architettoniche strettamente dipendenti dal gotico francese e dallo stile costruttivo cistercense (34), motivi che furono innestati con successo nell'ambiente artistico pugliese, grazie alla costante presenza di maestranze nordiche che si muovevano al seguito della corte imperiale (35) e, soprattutto per merito dell'azione più lenta ma capillare dovuta alla circolazione di trattati compositivi (36), ossia raccolte di disegni e appunti che servivano da traccia nei cantieri federiciani, sia per gli impianti architettonici, che per le decorazioni plastiche. Libri e schemi che, attentamente analizzati, consentono di poter raccogliere dati sicuri sulla fluidità dei contatti e degli scambi tra nord germanico e sud latino (37). È così plausibile che quelle stesse

maestranze nordiche, presenti alla corte di Federico, una volta rientrate in patria, avessero diffuso soluzioni e tecniche apprese in Puglia. Quindi, almeno in parte, quei maestri potrebbero indicarsi come i responsabili dell'introduzione nelle zone transalpine dei bicchieri a gocce, frequentemente attestati dalle testimonianze di scavo e dalle fonti iconografiche. Un'ipotesi che si aggiunge ad altre e che non intende comunque adombrare il ruolo svolto da Venezia che, grazie ai fiorenti commerci, aveva esteso interessi e scambi con le regioni europee.

Le attività artistiche e artigianali promosse da Federico si concentravano nelle dimore imperiali che provvedevano all'abbellimento e alla funzionalità dei palazzi (38). Ciò spiegherebbe il particolare interesse rivolto all'attività vetraria, sia per la produzione di oggetti da mensa che di vetri per finestre (39), di probabile fabbricazione locale, anche se per ora, non sono state individuate le fornaci. Si doveva trattare di un'attività fiorentina e che probabilmente si protrasse per tutto il XIII secolo, anche dopo la morte di Federico (1250), ossia già in epoca angioina. Il casato francese era infatti subentrato politicamente agli Svevi, travagliati da vicissitudini dinastiche, ma da un punto di vista culturale il passaggio deve essere stato meno brusco. È plausibile che le imprese artistiche e artigianali promosse da Federico non siano cessate dopo la sua scomparsa, ma anzi proseguite più o meno inalterate. Quindi l'avvento angioino nel sud italiano, almeno fino al terzo quarto del XIII secolo, può intendersi come naturale successione nell'attività e nei programmi precedentemente intrapresi. Sarebbe allora possibile ritenere che gli Angiò si fossero avvalsi di tecniche e forme vetrarie già sperimentate nelle fornaci pugliesi. Del resto anche in campo artistico molti scultori e decoratori, formati in epoca sveva, proseguirono, nelle costruzioni commissionate dagli Angioini, lo stile consueto, senza apportare sostanziali innovazioni. Per citare un esempio, lo scultore Nicola di Bartolomeo da Foggia eseguì nel 1272 il pulpito del duomo di Ravello, dimostrando di restare assolutamente fedele, nell'impianto e nelle soluzioni plastiche, a quanto già appreso e sperimentato nei cantieri imperiali (40). Tuttavia recenti scoperte archivistiche hanno messo in luce come la produzione vetraria angioina, dell'ultimo quarto del '200, fosse un'attività autonoma e non una diretta filiazione dallo stile svevo. Sono stati infatti individuati alcuni documenti, conservati nei Registri Angioini, che hanno rivelato la notizia che Carlo d'Angiò aveva commissionato alle fornaci di Lucera notevoli quantitativi di lastre di vetro per finestre (41). Ciò ha indotto la Bertelli, alla quale si deve questo studio, ad ipotizzare che i frammenti di lastre rinvenuti nel pozzo I possano riferirsi al periodo angioino, piuttosto che all'epoca federiciana. Si aprono così nuovi orizzonti di indagine e si avanzano proposte interpretative che potrebbero, in un prossimo futuro, far luce sulla nebulosa questione della produzione vetraria pugliese. Fin qui sono stati presi in esame esclusivamente i confronti paralleli, ma "indiretti", esistenti tra arte e archeologia, tra cultura figurativa e cultura materiale che, come accennato, hanno avuto sviluppo paritetico e sfruttato gli stessi canali viari. Esiste però, nell'arte figurativa pugliese anche una testimonianza "diretta", che conferma l'utilizzo, in ambito federiciano, dei bicchieri a gocce. Si tratta di una lunetta posta sopra il portale della cattedrale di Altamura (Bari), dove è raffigurata l'Ultima cena (Fig.1). Sulla tavola imbandita sono visibili quattro grossi bicchieri, di forma troncoconica che mostrano l'intera parete decorata con gocce, disposte in file orizzontali che iniziano poco sotto l'orlo. Un esempio particolarmente calzante: infatti la cattedrale di Altamura, e anche la città, furono costruite per volontà di Federico nel terzo decennio del XIII secolo (42). È perciò evidente che l'anonimo scultore facesse riferimento a suppellettili di

produzione locale e comunemente in uso nelle mense. Ed è inoltre probabile che il bicchiere, preso a modello dallo scultore, avesse la forma tozza e il piede anulare e cioè fosse del tutto simile al bicchiere Corinto B, mentre i recipienti visibili nella lunetta appaiono semplificati e privati della svasatura tra corpo e orlo (43).

Per trovare ulteriori confronti tra opere figurative e reperti di scavo, aventi per oggetto i bicchieri a gocce, è necessario spostarsi nell'Italia centrale, alla fine del XIII secolo. La Toscana in particolare destò un vivo interesse da parte di Federico II, in quanto essa rappresentava un nodo cruciale, politico e viario, nei rapporti fra il regno meridionale, il dominio pontificio e i territori padani. In questa regione ghibellina l'imperatore, fin dai primi anni del suo dominio, aveva convogliato truppe, dislocato avamposti militari e insediato una fitta rete di funzionari amministrativi, strettamente legati all'entourage federiciano (44). L'ingerenza culturale dell'ambiente artistico che gravitava intorno all'imperatore si avverte con chiarezza in numerose manifestazioni artistiche messe in atto in Toscana; e si tratta sempre di precise derivazioni e non di vaghe influenze o ricordi. Furono molti, ad esempio, gli scultori e lapicidi trasferitisi dai centri pugliesi nel territorio compreso tra Firenze, Pisa e Siena. Tra questi il più noto, divenuto elemento di spicco con un'operosa bottega al seguito, fu Nicola Pisano, che alcuni documenti ricordano come Nicola de Apulia (45). L'attività scultorea svolta tra Pisa e Siena, alternata all'impegno di architetto del duomo senese (a partire dal 1245) (46), contribuì in modo determinante all'innesto in Toscana di elementi classici e di motivi decorativi tipicamente germanici, precedentemente introdotti e assimilati nella Puglia sveva (47). Sono numerosi, e rimando ad altra sede uno di studio più dettagliato, i collegamenti individuabili tra le soluzioni architettoniche attuate da Nicola a Siena e quelle precedentemente messe in atto nelle costruzioni pugliesi. L'esempio più evidente, e anche più noto, è dato dal cornicione su mensole sopra le arcate della navata centrale del duomo senese, che trova un rimando specifico nella chiesa di San Nicola a Ruvo di Puglia (48). Inoltre Nicola Pisano mostrò di condividere pienamente le preferenze accordate da Federico II allo stile costruttivo dei Cistercensi e, in più occasioni, egli stesso collaborò con i monaci di San Galgano, impegnati attivamente nella fabbrica del duomo di Siena (49). Più evidente in campo figurativo la filiazione artistica della Toscana, nella seconda metà del Duecento, dalle soluzioni messe in atto in ambito pugliese. Un esempio particolarmente calzante è offerto da un affresco nel palazzo del Podestà di San Gimignano, dipinto entro la fine dell'ultimo decennio del XIII sec. (50) da Memmo di Filippuccio, che rappresenta un personaggio in trono che riceve l'omaggio di alcuni nobili. È netta la discendenza stilistica e compositiva delle miniature del codice *De arte venandi cum avibus* (51), un trattato di falconeria particolarmente vicino alla personalità di Federico II, egli stesso esperto e appassionato di caccia e anche attento conoscitore degli antichi scritti venatori, sia germanici che arabi.

Ho cercato di evidenziare, se pure a grandi linee e limitando l'analisi agli avvenimenti artistici più salienti, quanto sia stata determinante l'influenza della cultura pugliese su quella toscana. Date le premesse si potrebbe dedurre, a rigor di logica, che in area centrale fossero numerose le testimonianze archeologiche e artistiche relative ai bicchieri a gocce. In realtà la situazione è completamente opposta: il ritrovamento di oggetti con bugne, in scavi effettuati in Toscana, è invece, almeno per ora, limitato ai reperti provenienti dal cassero della fortezza di Grosseto (52), che tuttavia consentono di individuare con chiarezza due forme di bicchieri (53). È infatti probabile che la quasi totale assenza di

oggetti decorati con gocce possa essere imputata all'abitudine di rifondere il rottame vitreo, distruggendone di conseguenza le tracce. Si può inoltre anche ipotizzare che quei particolari bicchieri venissero importati dal sud in quantitativi ridotti, destinati esclusivamente alle mense dell'entourage federiciano. Doveva quindi trattarsi di un numero limitato di esemplari, estranei alle mense comuni. È ovviamente solo un'ipotesi, magari non del tutto azzardata e con qualche possibilità di avvicinarsi al vero, ma che per ora rimane limitata al campo delle supposizioni.

Su un piano parallelo si pone la documentazione figurativa, che è stata altrettanto avara nel lasciare tracce della presenza di quei bicchieri. Ciò allora sembrerebbe avvalorare l'ipotesi della rarità di quelle forme: esclusivo appannaggio di mense raffinate. Un'assenza così totale di testimonianze materiali e figurative induce a sperare che la soluzione di questo quesito possa venire unicamente da ulteriori rinvenimenti di scavo e da una più approfondita analisi delle fonti iconografiche (54).

Gli unici documenti figurativi, riferibili alla fine del XIII secolo, che rappresentano vetri a gocce sono offerti dall'arte umbra. Si tratta di uno spiraglio alla conoscenza della storia della produzione vetraria che, tuttavia, non consente la verifica sui reperti archeologici dello stesso ambito regionale. Una lacuna comunque colmabile se l'Umbria sarà, in seguito, oggetto di interventi di scavo in siti di epoca medioevale. Una terra tutta da studiare: del resto la sua scoperta come regione ricca di avvenimenti artistici è frutto degli studi degli ultimi quarant'anni (55). Infatti l'Umbria, grazie al francescanesimo, ai pellegrinaggi e alla costruzione, e successiva decorazione, della basilica di Assisi, fu costantemente sottoposta a correnti dinamiche, capaci di dar avvio ad un linguaggio figurativo autonomo, ricco di soluzioni innovative, tutt'altro che ancorato alla tradizione romanico-bizantina.

Dopo la morte di San Francesco iniziarono i lavori per la costruzione della basilica (56), consacrata nel 1253, ma già a quella data erano state ultimate le tre vetrate dell'abside della chiesa superiore, con scene del Vecchio e Nuovo Testamento, ad opera di artisti tedeschi, memori dell'arte renana (57). Il cantiere di Assisi, fulcro della cristianità medievale, richiamava maestranze gotiche del nord alpino, nonché artisti provenienti da Roma, fedeli al bizantinismo più aulico e pittori toscani che risentivano del rinnovato classicismo. Spetta comunque ad artisti oltremontani l'inizio, intorno al 1270, della decorazione della basilica superiore (58) che mostra uno stile narrativo e tratti pittorici del tutto insoliti. Gli artigiani nordici, gli orafi e i cesellatori provenienti dalla Francia (59), come pure i maestri vetrai francesi, ideatori ed esecutori delle finestre del transetto sud (60), contribuirono in modo determinante alla diffusione del gusto e dei caratteri gotici nell'Italia del XIII secolo. Inoltre i contatti col nord oltremontano erano costantemente incrementati dalla circolazione di codici e libri, a carattere laico e religioso (61), la cui diffusione era stata largamente favorita dai francescani che, ancora prima della morte del Santo, si erano spinti nelle regioni europee (62).

L'arrivo di Cimabue ad Assisi, reduce dal soggiorno trascorso a Roma (63), contribuì all'innesto delle maestranze romane nel cantiere umbro. Conferma questa tendenza l'affresco del transetto superiore della basilica raffigurante le *Nozze di Cana* (Fig. 2), databile entro il 1292, (64) attribuito ad un maestro romano, seguace di Jacopo Torriti. Nella scena è rappresentato un bicchiere dal corpo cilindrico, con ampia svasatura troncoconica al bordo. Al di sotto di questo sono visibili tre filamenti, il corpo è decorato con gocce alternate ed il piede si presenta a base dentellata. Sembrerebbe una

sovrapposizione tra la forma del Corinto A, con bocca svasata e piede dentellato, e il Corinto B, a corpo cilindrico. Si tratta quindi di un oggetto composito, forse eseguito a "memoria", con evidenti incertezze tra l'oggetto reale e il suo ricordo, ma comunque conferma che alla fine del XIII secolo, entrambe le forme dei bicchieri erano note. Data per certa l'attribuzione dell'affresco alla scuola romana, è allora possibile ipotizzare che il pittore avesse fatto riferimento a manufatti di vetro realmente in uso, o per lo meno, noti nel Lazio (65). È difficile, mancando oggetti vitrei di scavo recuperati in zona, stabilire se si tratti di produzione locale o di importazione. In questo secondo caso non sarebbe da scartare l'ipotesi di una derivazione diretta dai manufatti di produzione pugliese, forse introdotti in Lazio dalle milizie di Federico II, stanziati in questo territorio. Non è poi da escludere che quei particolari oggetti avessero raggiunto l'Italia centrale attraverso le vie commerciali. Un'importante occasione di incontro e di scambio di prodotti artigianali, in gran parte provenienti da sud, si può sicuramente individuare nella fiera di Viterbo, che era stata istituita nel 1240 per volontà dello stesso imperatore (66).

Come precedentemente accennato, l'Umbria dalla fine del XIII secolo attraversò un periodo di floridezza economica. Assisi era protetta dal pontefice e la città di Perugia, seconda solo a Roma, aveva raggiunto un notevole prestigio, tanto da poter commissionare a Nicola e Giovanni Pisano la Fonte Maggiore (1277-1278) (67). Furono anche numerose le imprese pittoriche, sia a carattere religioso che laico. Tra quest'ultime spicca la decorazione pittorica della Sala dei Notai nel palazzo dei Priori, decorata con affreschi di contenuto civico (1296-1297), probabilmente eseguiti da un pittore umbro (68), stilisticamente vicino al ciclo delle storie di S. Francesco ad Assisi (1292) (69). Nella lunetta al di sopra della porta d'ingresso (Fig.3) è rappresentata l'Allegoria di Gennaio e Febbraio, che mostra sulla tavola imbandita un grande bicchiere cilindrico con larga imboccatura. Una nervatura rilevata separa il bordo dal corpo, decorato con tre file di gocce a lunga punta sporgente, quasi fossero dei peduncoli. La base si presenta, forse, ad anello e il piede lascia intravedere una dentellatura non ultimata, o per meglio dire, tracciata, ma non dipinta. Le gocce così allungate fanno pensare che si tratti della raffigurazione di un bicchiere estraneo alla produzione italiana e neppure collegabile alle tipologie vetrarie meridionali. Potrebbe trattarsi, della trasposizione pittorica di un bicchiere di provenienza nordica, probabilmente diffuso in ambito umbro da quelle, ormai note, maestranze oltremontane. Bicchieri simili, sono stati ritrovati, con una certa frequenza, in Germania e in Svizzera. Un esempio particolarmente calzante è offerto da un bicchiere troncoconico, a larga imboccatura e decorato con bugne allungate, conservato presso il Corning Museum of Glass, e proveniente da scavi effettuati in Svizzera (Fig.4) (70). Accettando questo collegamento con il nord alpino, che alla luce dei fatti sembra tutt'altro che improbabile, si viene ad aprire uno spiraglio sull'individuazione di influenze formali estranee alla cultura italiana. Resta comunque aperta la spinosa questione, tutt'ora insoluta, sui probabili canali viari percorsi in ambito europeo dai vetri decorati a gocce. Non è da escludere che siano stati diffusi oltre le Alpi dalle milizie federiciane, tuttavia si può ritenere ancora accettabile la tesi sostenuta da Gasparetto, anche se va intesa in termini più elastici, secondo cui i "mojoli de girlanda et imperlati", di cui fanno spesso menzione le fonti, furono prodotti nelle vetrerie muranesi ad imitazione di forme mediterranee, precedentemente diffuse in laguna dai mercanti veneziani, e da lì esportati nei paesi transalpini (71). Si tratta di spostamenti sicuramente possibili, che però non escludono l'esistenza di altri canali viari, senza dover necessariamente stabilire una via prioritaria. Anche in epoca più tarda, alla fine del XIV



secolo, un bicchiere rinvenuto a Tarquinia, all'interno di Palazzo Vitelleschi, mostra un'indubbia fedeltà alla forma del Corinto A, ma la presenza di gocce appuntite denuncia la familiarità, acquisita nel corso dei secoli, con i modelli nordici (72).

Per quanto siano scarse le testimonianze figurative e archeologiche relative ai bicchieri a gocce, risultano al contrario quantitativamente notevoli i rinvenimenti, sia pittorici che di scavo, riguardanti gli utensili vitrei d'uso comune. Nel caso dei bicchieri si tratta di recipienti troncoconici o cilindrici, con altezza variabile tra i sei e gli otto centimetri, con bordo verticale o estroflesso e con orlo sempre arrotondato ed ingrossato. La base si presenta apoda, con fondo rientrato, più o meno accentuato e spesso con visibile segno del pontello. Le pareti appaiono lisce, quando l'oggetto è soffiato a mano libera, mentre per i bicchieri soffiati in stampo, è più comune la decorazione geometrica, con motivi di cerchi, losanghe, quadratini e costolature verticali (73).

Una delle prime testimonianze figurative di bicchiere troncoconico, basso e con pareti lisce, in uso nelle mense dalla fine del Duecento, è offerto dall'affresco di Giotto che raffigura La morte del Cavaliere di Celano, nel ciclo delle storie della vita del Santo, dipinte nella basilica superiore di Assisi (Fig.5). La datazione dell'opera, in base ai più recenti studi che tendono ad anticipare la consueta periodizzazione del ciclo assisiense, si pone all'inizio degli anni '90 (74).

Seminascosti in una nicchietta, dipinta sullo sfondo dell'affresco, che conclude la narrazione francescana e che raffigura La confessione della donna resuscitata, attribuito al Maestro di Santa Cecilia, sono raffigurati altri due bicchieri troncoconici, che presentano il bordo fortemente svasato (Fig. 7) (75). Sono posti accanto ad una brocca metallica e ad una bottiglia con corpo globulare, con il collo cilindrico, interrotto da un nodo. La bocca è imbutiforme con orlo ingrossato e arrotondato, mentre il piede si presenta ad anello. Si tratta della raffigurazione pittorica della più comune bottiglia prodotta in epoca medioevale, diffusa nell'Italia centro settentrionale e di cui sono stati rinvenuti numerosi frammenti in scavo (76). Anche in ambito fiorentino, negli stessi anni, cioè intorno all'ultimo decennio del XIII secolo, sono documentati nell'arte figurativa i bicchieri troncoconici e le bottiglie globulari. L' Ultima cena, dipinto su tavola del pittore fiorentino, comunemente indicato con il nome convenzionale di Maestro della Maddalena (Fig. 6), mostra in primo piano alcune bottiglie allineate (77). Queste riproducono fedelmente le più consuete varianti formali, attestate dalla produzione vetraria medioevale. La prima bottiglia a sinistra ha corpo piriforme, mentre le altre sono caratterizzate dal ventre globulare schiacciato. Tutte hanno il collo cilindrico, terminante con bordo diritto, e le due bottiglie centrali si distinguono per il motivo decorativo a spirale; è inoltre ben visibile la base a piedistallo (78).

L'arte figurativa medioevale appare una fonte pienamente attendibile e in grado di fornire precise indicazioni sugli oggetti e sugli utensili di uso quotidiano, comunemente prodotti dalle fabbriche locali. Spesso la conoscenza di questi dati consente di mettere in risalto elementi che aiutano a confermare la datazione dell'opera o a conoscere dati ulteriori sulla formazione dell'artista (79).

Giunti all'inizio del XIV secolo diventano sempre più numerose le testimonianze pittoriche che mostrano utensili in vetro, sia in dipinti a soggetto sacro che laico. Parallelamente appaiono sempre più frequenti i reperti vitrei recuperati in contesti di scavo. Si determina così una situazione ottimale per lo studio delle forme vetrarie: è infatti possibile stabilire un confronto diretto tra i reperti figurativi e quelli archeologici, tanto da

poter affermare che esiste una perfetta corrispondenza tra i campioni presi in esame, relativi alla stessa epoca e area geografica. Tuttavia non mancano le eccezioni: non sono infatti del tutto rari gli oggetti d'importazione, come pure può capitare di riscontrare raffigurazioni pittoriche di utensili "anomali", cioè non collegabili alle forme vitree tipiche della produzione toscana, o comunque italiana. Un esempio particolarmente calzante è offerto da Duccio, già attivo nell'ultimo ventennio del XIII secolo (80), che, nell' *Ultima cena* (verso della *Maestà*, eseguita tra il 1308 e il 1311) (Fig. 8), rappresenta, sorretto dalle sottili dita di un Apostolo, un recipiente di forma insolita. Si tratta di un bicchiere cilindrico, con base apoda, che tende a stringersi a metà del corpo, per poi terminare con un'imboccatura troncoconica accentuata e con visibile orlo ingrossato e arrotondato. Nessun reperto fino ad ora ritrovato in contesti di scavo italiani sembra attestare questa forma. L'unico recipiente che si può tentare di avvicinare al bicchiere dipinto, pur con la massima cautela e qualche lecita riserva, è un bicchiere del XIV secolo, rinvenuto a Magonza e conservato a Bonn (Fig. 9) (81). L'accostamento del bicchiere dipinto da Duccio ad un oggetto germanico non sembra del tutto azzardato, né tanto meno puramente formale, dal momento che è da ritenere probabile che la comunità di artisti oltremontani impegnata nella decorazione della basilica superiore di Assisi (82) avesse contribuito a diffondere suppellettili e utensili secondo i modelli nordici. Un'ipotesi in grado di fornire una spiegazione alla presenza di un bicchiere del tutto insolito in un contesto umbro-senese, e che, trattandosi di un artista dalla fama di Duccio, non si può sbrigativamente risolvere come la non felice esecuzione pittorica di un allievo.

Ancora Duccio nell'*Apparizione di Gesù alla Cena degli apostoli* (Fig. 10) raffigura un altro bicchiere dalla forma insolita: si presenta alto, cilindrico, con il fondo che accenna ad un rientro. Il bordo appare a tesa sporgente; ma è da escludere che lo fosse realmente, perché in tal caso il recipiente sarebbe stato inutilizzabile nell'atto di bere. Questa osservazione suggerisce l'ipotesi che Duccio, o più sicuramente in questo caso un collaboratore, avesse voluto riprodurre, dimostrando però una notevole incertezza esecutiva, il bordo fortemente svasato, imbutiforme di un bicchiere. In tale ottica il collegamento più probabile sarebbe da individuarsi nella forma del Corinto A, per quanto le pareti appaiano prive della consueta decorazione a gocce. Se diamo credito a tale proposta e consideriamo l'ipotesi accettabile, o per lo meno non completamente azzardata, allora si può dedurre che circolassero recipienti semplificati nella forma, ma sempre riferibili alla struttura dei bicchieri decorati a gocce. È comunque prematuro trarre delle conclusioni, non avendo fino ad ora individuato, nei dipinti medioevali, altri recipienti con quella particolare forma. Allo stato attuale delle conoscenze, sembra plausibile poter affermare che l'anomalia del bicchiere in questione dipenda esclusivamente dalla scarsa capacità pittorica dell'artista. Non dovrebbe perciò trattarsi della raffigurazione di un oggetto realmente prodotto dalle fornaci locali che, in tal caso, sarebbero venute meno a quei criteri di praticità e funzionalità, costantemente rispettati dagli artigiani medioevali. Un esempio unico, mentre sono numerose le testimonianze figurative che presentano i consueti bicchieri medioevali, troncoconici o cilindrici, comunemente prodotti nelle vetrerie e altrettanto abitualmente in uso nelle mense.

Il tranquillo interno domestico in cui è ambientata *La nascita della Vergine* (Fig. 11), rappresentata in un corale pisano del primo '300 (83), ripropone le consuete tipologie vetrarie prodotte dalle fornaci toscane. È infatti visibile, in un'improbabile posizione orizzontale, l'ormai noto bicchiere troncoconico, avvicinato all'altrettanto comune bottiglia

globulare, in vetro chiaro. Anche Giotto nell'Annunciazione, nella cappella degli Scrovegni a Padova (1303-1305) (Fig. 13) (84) raffigura un interno casalingo e pone su una mensola, isolato, quasi a farne una natura morta, un bicchiere troncoconico con pareti lisce, o forse decorate con filamenti paralleli, posti al centro del corpo. Il bicchiere, nella variante più alta, è raffigurato a rovescio, rispecchiando una consuetudine domestica, quella di porre gli oggetti capovolti nell'intento di mantenerli puliti. Si tratta di una soluzione ampiamente diffusa e che si ritrova più tardi (1367) nell'affresco di Giovanni da Milano, che ha per soggetto La Cena in casa di Maria Maddalena e di Marta (Fig. 12) nella chiesa di Santa Croce a Firenze (85). Non sembra esserci differenza di impiego tra il bicchiere troncoconico basso e quello alto, infatti entrambe, a quanto si può dedurre dalla documentazione figurativa, erano usati indifferentemente nelle tavole medioevali. L'iniziale miniatura di un gradale conservato a Castelfiorentino, eseguito dal cosiddetto Maestro delle Effigi Dominicane (Fig. 14), pittore e miniatore attivo tra Firenze e Siena nel terzo e quarto decennio del XIV secolo (86), ripropone sulla tavola apparecchiata per l'Ultima Cena, i consueti bicchieri alti e la bottiglia globulare, con base a piedistallo e bocca imbutiforme. Ancora un esempio della costante alternanza tra bicchieri alti e bassi è ben visibile nell'affresco di Pietro Lorenzetti, raffigurante l'Ultima Cena (Figg. 15,16), dipinta, intorno al 1319-20, nella basilica inferiore di Assisi (87).

Come già accennato, i bicchieri soffiati a stampo presentano le pareti decorate con motivi geometrici, e ciò è frequentemente attestato dai rinvenimenti di scavo (88), tanto da poter supporre che si trattasse di una tecnica assai diffusa nella produzione vetraria toscana del XIV secolo. Le fornaci lavoravano attivamente, mantenendo ritmi serrati e tempi operativi preindustriali, resi possibili dal prevalente impiego della soffiatura in stampo che consentiva la seriazione delle forme e delle decorazioni. Ne risultava una produzione standardizzata, che reiterava le consuete tipologie vetrarie, perfettamente sperimentate dalla pratica e adeguate all'uso. Ciò che ha indotto la Mendera, a seguito dei ritrovamenti vitrei recuperati nei pressi delle fornaci medioevali di Germagnana, ad avanzare l'ipotesi che l'origine dei bicchieri decorati con motivi geometrici debba potersi rintracciare proprio in area toscana, se non addirittura in Valdelsa (89). Si sarebbe così individuata la forma di quel bicchiere “ gambasino ”, frequentemente nominato dalle fonti scritte, che doveva essere troncoconico, apodo, con fondo rientrato e pareti con decorazione geometrica. I frammenti relativi a quel recipiente, rinvenuti numerosi nel corso degli scavi effettuati in Toscana, confermano che le fornaci locali avevano incentrato la produzione su quell'oggetto semplice ed essenziale, divenuto sinonimo della vetraria regionale. Tuttavia non è altrettanto evidente il riscontro del bicchiere gambassino, o comunque toscano, nell'arte figurativa. La spiegazione di tale discrepanza potrebbe essere molto semplice, fino a sembrare banale, se non addirittura ovvia. È ormai noto che il pittore medioevale, dovendo raffigurare oggetti comuni, facesse preciso riferimento alle suppellettili in uso, mostrando nell'esecuzione una discreta, se non proprio assoluta, fedeltà all'utensile reale. Questa costante corrispondenza tra oggetto materiale ed oggetto dipinto ha consentito di stabilire il consueto confronto parallelo e diretto tra arte e archeologia. Tuttavia non è del tutto azzardato affermare che il pittore, o più frequentemente gli allievi di bottega, si limitasse alla rappresentazione della struttura dell'oggetto, tralasciando il particolare decorativo e, nel caso specifico del bicchiere, poteva accadere, con una certa frequenza, di tralasciare la riproduzione grafica di losanghe o cerchietti, la cui presenza non mutava affatto l'immagine del recipiente. In altre parole era assicurata la sagoma troncoconica, o

cilindrica, il rientro del conoide, mentre diveniva secondario soffermarsi sulla decorazione delle pareti.

Tuttavia, anche se non numerose, esistono testimonianze figurative che mostrano con molta precisione i bicchieri decorati. Un primo esempio è offerto da Pietro Lorenzetti che, nella predella della pala del Carmine (1327-1328) (Fig. 17), pone sul bordo della fonte due bicchieri di colore verde chiaro, uno alto e con pareti lisce e l'altro più basso e tozzo, con evidenti decorazioni a cerchietti (90). La testimonianza più evidente, e sicuramente anche la più nota, è quella offerta dal pittore senese, convenzionalmente indicato col nome Barna, nelle *Nozze di Cana*, nel ciclo di affreschi della collegiata di San Gimignano (Fig. 18), databili entro la fine del terzo decennio del '300 (91). Sono rappresentati sulla tavola imbandita bicchieri, di consueta forma tronconica, decorati con motivi a cerchietti e scanalature verticali, alternati ad altri con pareti lisce. Le più comuni decorazioni ottenute in stampo sono evidenziate in quest'affresco ed esposte per singoli modelli.

Cronologicamente, al dipinto del Barna, fanno seguito i bicchieri decorati a cerchietti, raffigurati nelle *Nozze di Cana*, affrescate da Giusto de'Menabuoi (1376) per il battistero padovano (Fig. 19) (92). Pur essendo un ciclo di affreschi eseguiti in ambito veneto, non è comunque escluso che si tratti della rappresentazione di bicchieri appartenenti alla vetraria toscana, che doveva essere familiare a Giusto, pittore fiorentino di nascita e di formazione. Tuttavia, come attestano le fonti scritte, i bicchieri con decorazione geometrica erano conosciuti anche in ambito veneto, grazie ai maestri vetrai toscani, e in particolare valdelsani, che, pur attivi nelle fornaci della laguna, erano comunque rimasti fedeli alla loro tradizione produttiva. Un esempio tangibile della presenza continuativa di elementi decorativi toscani nella vetraria veneta è offerta dallo stesso affresco di Giusto, dove è raffigurato un bicchiere, sempre troncoconico, ma con pareti decorate a losanghe (Fig. 20). Esiste un immediato riscontro con un bicchiere di produzione veneta, per quanto più tardo (metà XV secolo), rinvenuto a Murano e che presenta le pareti decorate a piccoli rombi (93).

Nel corso del XIV secolo la produzione vetraria toscana, e in senso più generale italiana, rimane più o meno inalterata nelle forme conclamate dalla tradizione, dall'estrema praticità unita al basso costo di esecuzione. In epoca medioevale sembra quindi non esistere una produzione di lusso che si differenzi da quella d'uso comune. Le testimonianze figurative ne danno una chiara e inconfutabile conferma. Così nelle scene che rappresentano convivi regali, con la presenza di personaggi illustri o prelati di alto rango, sono raffigurate le comuni stoviglie vitree, riscontrabili nelle tavole domestiche, nei refettori dei conventi, come pure nei trattati di medicina e di erboristeria. Tutto ciò è perfettamente riscontrabile alla fine del XIV secolo, nell'ambito della ricca e vivace corte dei Visconti a Milano, sempre pronta ad accogliere novità stilistiche legate al gotico internazionale, ma, in quanto a produzione vetraria, fermamente aderente alle forme più comuni. Proprio in quell'ambiente, ancora per certi aspetti cortese e per altri già avviato alla sperimentazione scientifica, vengono illustrati libri e codici a carattere laico. Tra questi i più interessanti sono i *Tacuina Sanitatis*, prontuari di igiene e di ricette che elencano rimedi e soluzioni tratti dalla natura, dalle piante e dagli animali per migliorare la vita e godere a pieno i vantaggi da essa offerti (94). In essi è evidente lo spiccato interesse e la precisa attenzione ad illustrare aspetti della vita quotidiana; si mettevano in rilievo come sottolineava il Longhi “scoperte per una realtà che urgeva: in superficie [. . .] ma intensa e non stanca di lasciarsi osservare” (95). La miniatura che illustra la proprietà dell'*Aqua*

*ordey*, cioè dell'acqua d'orzo, e che fa parte delle illustrazioni del codice *Theatrum Sanitatis*, databile negli ultimi anni del Trecento (96), raffigura due bottiglie a corpo piriforme (Fig. 21). Una presenta il piede ad anello basso, mentre l'altra appare apoda; entrambe sono caratterizzate dal conoide ben pronunciato. La miniatura lombarda illustra in sintesi la forma più comune delle bottiglie italiane prodotte in epoca medioevale. Infatti da una prima analisi dei reperti provenienti da scavo e dalla documentazione figurativa, si può constatare come l'uso della bottiglia con piede ad anello basso e a piedistallo sia peculiare dell'area toscana e ligure, mentre, in ambito veneto, risulta più frequente la variante apoda (97). Merita inoltre di porre l'attenzione sul particolare del frutto poggiato sulla bocca imbutiforme, comune ad entrambe le bottiglie. A prima vista sembrerebbe trattarsi di una mela o di una melarancia, forse posta sul bordo con il duplice intento di chiudere e di aromatizzare il liquido contenuto nel recipiente. Tuttavia uno studio approfondito, condotto dalla Cantini Guidotti, sia sulla specie botanica del frutto che sul reale significato dell'insolita posizione, ha messo in luce una serie di problemi di tipo lessicale, un vero e proprio enigma di non facile soluzione (98). Il frutto utilizzato come chiusura si riscontra in diverse, se non proprio numerose, opere figurative medioevali, sia pittoriche che miniate. Un esempio è offerto dalla tavoletta, attribuita al Maestro della predella dell'Ashmolean Museum (99), che rappresenta la Nascita della Vergine (Fig. 22). In una nicchietta, ricavata nella parete di fondo, è raffigurata una bottiglia con corpo globulare schiacciato e bocca imbutiforme su cui è ben visibile un frutto, con tanto di fogliolina. Stessa soluzione, a metà del XV secolo, nella Natività (Fig. 23) di Paolo Uccello, affrescata nel Duomo di Prato (100), dove è raffigurata un'ancella che sorregge un vassoio su cui sono poggiate due bottiglie identiche, con corpo globulare schiacciato, alta base a piedistallo e conoide allungato. La bottiglia contenente acqua è chiusa con un bicchiere posto a rovescio, di forma troncoconica o forse subcilindrica, di vetro trasparente, mentre per coprire quella contenente vino è di nuovo utilizzato un frutto, poggiato su un fianco, tanto da distinguerne con chiarezza il picciolo di fondo.

Infine l'arte figurativa medioevale ha lasciato un'importante testimonianza riguardante la struttura dei forni da vetro. Il pittore senese Ugolino di Prete Ilario raffigurò (1357-1364) nella cappella del Corporale del Duomo di Orvieto, nel ciclo dei miracoli del Sacramento (Fig. 24), un forno, impiegato per la fusione della materia vitrea. La scena racconta di un giovanetto ebreo, convertito alla religione cattolica che, scoperto dal padre nell'atto di ricevere l'ostia sacra, viene gettato nella fornace, da cui, per miracolo, esce incolume (101). Nell'affresco, recentemente sottoposto ad accurati restauri per liberarlo dalle ridipinture dovute ai pittori di scuola purista, è facilmente individuabile la struttura della fornace di forma rettangolare, allungata, coperta da un tetto spiovente. Alla base si distingue il focolare, per bruciare la legna, e la bocca da cui escono le fiamme. Potrebbe trattarsi della fornace a schema bipartito, in senso verticale e che comprende il focolare e la camera di fusione (102). Lascio comunque volentieri l'indagine della struttura del forno affrescato agli archeologi e mi limito a fornire alcune notizie. I documenti conservati presso l'archivio del Duomo di Orvieto informano che nel 1321 l'Opera aveva dato inizio alla costruzione di una fornace per la produzione di tessere musive e di lastre per vetrate, nell'intento di provvedere direttamente al materiale necessario per la decorazione della chiesa (103). Purtroppo non risulta specificato con esattezza il luogo dove la fornace era ubicata, ma il Fumi riporta un'interessante notizia (104). Due vetrai, Consilio di Monteleone e Ghino Petri lavoravano presso una fornace, adibita alla produzione di tessere da mosaico, situata di fronte alla porta

del palazzo vescovile. Non è però escluso che, nella seconda metà del XIV secolo, dovendo ultimare i mosaici e le vetrate del duomo, fossero utilizzate anche le fornaci site nelle vicinanze, a Piegara e Monteleone, i centri vetrari umbri più volte menzionati dalle fonti scritte (105). Proprio quel vasto e tardivo programma di decorazione musiva del Duomo di Orvieto richiamò maestri vetrai dalle regioni vicine, attratti dalla sicura e duratura occupazione. Un documento del 1360 riferisce inoltre che il vetraio Andrea di Nello, detto Zampino, originario di San Miniato fu pagato per aver ricostruito una fornace da vetro (106). Date queste brevi notizie è così probabile che Ugolino di Prete Ilario, nell'affresco della cappella del Corporale, facesse specifico riferimento a fornaci realmente esistenti e attive nel cantiere orvietano, tanto più che lui stesso aveva dimestichezza con la realizzazione delle tessere musive e con le tecniche relative alla decorazione a mosaico (107).

SILVIA CIAPPI

(1) Il confronto tra le testimonianze figurative e i manufatti provenienti da scavo è possibile a partire dalla seconda metà del XIII secolo, ma diventa più esplicito e denso di esempi nel secolo successivo. Sono del tutto inesistenti, salvo rare eccezioni, le opere pittoriche della prima metà del '200 che riproducono oggetti in vetro.

(2) HARDEN 1966, PP. 73-75, n. 4, figg. 5-7; n. 7, fig. 10; n. 11, fig. 13.

(3) WHITEHOUSE 1966, PP. 177-178.

(4) BLATTMANN 1985, pp. 103, 107; BERTELLI 1987, pp. 30-32. (5) PATITUCCI UGGERI 1976, pp. 155-156. (6) WHITEHOUSE 1966, p. 172; WHITEHOUSE, 1981, pp. 165-176.

(7) L'attività delle fornaci di Corinto (XI-XII secc.) terminò, a quanto riferisce la Davidson, bruscamente con la distruzione del 1147 da parte dei Normanni e di conseguenza le maestranze vetrarie migrarono in Sicilia e in Puglia (DAVIDSON 1940, pp. 308-310). La stessa studiosa in seguito manifestò qualche perplessità su questa tesi, ritenendo più probabile che, dopo la distruzione, almeno una fornace fosse stata riattivata (DAVIDSON WEINBERG 1975, p. 137). Comunque si siano svolti gli avvenimenti rimane irrisolto il problema del divario cronologico tra la produzione corinzia e quella del sud italiano. Whitehouse, studiando i vetri provenienti dallo scavo del castello di Lucera non nascose una certa perplessità nell'accettare la tesi della Davidson e infatti specificò che “ l'esistenza in Italia di una produzione di forme corinzie durante il XII e XIII secolo sembra offrire una connessione plausibile fra la Grecia bizantina e l'Europa occidentale ” (WHITEHOUSE 1966, p. 178). Inoltre dall'analisi delle ceramiche arcaiche, rinvenute nella stessa area di scavo del pozzo I, riscontrò che esistevano delle similitudini morfologiche con le ceramiche recuperate a Corinto e ad Atlit. Così Whitehouse formulò l'ipotesi che la maiolica arcaica del Mediterraneo orientale fosse riconducibile ad una tradizione suditaliana, diffusa in tutte le terre bagnate da quel mare (WHITEHOUSE 1966, pp. 173-174). Il D'Angelo pensò che si potesse individuare un'analogia tra i manufatti ceramici e quelli vetrari ritrovati a Corinto. Entrambe infatti potevano derivare da una più antica produzione dell'Italia meridionale (D'ANGELO 1976, p. 380). In tal senso sarebbe rilevabile una stretta connessione tra il sud siciliano e pugliese e la Grecia bizantina, ma intesa in senso inverso a quello indicato dalla Davidson. Il Gasparetto, riprendendo in esame l'argomento, ritenne che lo stile decorativo

dei vetri a gocce fosse “ stato mutuato da Venezia che proprio nel secolo XII ebbe frequentissimi rapporti commerciali con quella città >> (cioè Corinto) (GASPARETTO 1979, p. 85; GASPARETTO 1982, n. 35, p. 64; nn. 39-40, pp. 66-67). I veneziani avrebbero introdotto in laguna i modelli corinzi, poi imitati e riprodotti nelle vetrerie locali, e quindi li avrebbero di nuovo riportati in Puglia, sulle coste adriatiche e nei paesi oltre le Alpi. Tuttavia la scoperta di oggetti decorati con gocce a Castelseprio, risalenti all'epoca longobarda (VIVIII secc.), e di un frammento ritrovato a Torcello (IV strato del II scavo) (LECIEJEWICS-TABACZYNSKA-TABACZYNSKI 1965, p. 162, fig. 13e; TABACZYNSKA 1977, p. 130, fig. 113, 14; GASPARETTO 1979, pp. 86-87, fig. 20; GASPARETTO 1982, pp. 60-61, figg. 12-13) indussero il Gasparetto a ritenere che quella tecnica decorativa si fosse diffusa in tempi precedenti alla produzione di Corinto e che si potesse ricollegare ad una più antica matrice mediorientale forse siriana (GASPARETTO, 1979, p. 86). Per un'analisi dettagliata sulle diverse ipotesi formulate cfr. STIAFFINI in questo volume.

(8) Sono stati rinvenuti frammenti vitrei con decorazione a gocce in ventidue siti nella penisola italiana (WHITEHOUSE 1981; 1983, pp. 115-116), dislocati nella zona meridionale e lungo la costa tirrenica e tutti sono riferibili a contesti del XII-XIII secolo. I più antichi reperti di bicchieri a gocce appartengono al XII secolo e sono stati rinvenuti in Sicilia, ad Aidone (DAVIDSON WEINBERG 1975, p.136) e nel saggio III dello scavo del palazzo dello Steri a Palermo (FALSONE 1976, p. 121, fig. 28; D ANGELO 1976, p. 379, fig. 1; GASPARETTO 1982, n. 45, p. 65).

(9) I ritrovamenti di bicchieri a gocce, spesso sporadici e quantitativamente scarsi, inducono a ritenere che si tratti di oggetti d'importazione, diffusi dai commerci mediterranei. Ciò sarebbe confermato dal ritrovamento di un grande bicchiere cilindrico con gocce (XI-XII secc.) a Filattiera, in Lunigiana (CABONA-MANNONI-PIZZOLO 1982, pp. 350-352).

(10) GASPARETTO 1979, pp. 85-88.

(11) GASPARETTO 1979, p. 86.

(12) BELLI D'ELIA 1975, p. 7. I Normanni conquistarono la Puglia nel 1073.

(13) I mosaicisti greci erano presenti in Sicilia già al tempo di Ruggero di Altavilla. Gli affreschi musivi della chiesa di Santa Maria di Gerusalemme a Palermo (metà XI secolo) furono eseguiti da artisti bizantini "portati" in Sicilia dai Normanni come preda di guerra (BETTINI 1974' p. 58).

(14) Sull'argomento il Pace offre un'accurata rassegna bibliografica (PACE 1975; PACE 1977). In Sicilia sono frequenti temi iconografici cavallereschi, di matrice inglese, sviluppati con stile greco-bizantino (CALÒ MARIANI 1984, pp. 15-17).

(15) Per le diverse influenze stilistiche riscontrabili nei codici miniati cfr. BUCHTHAL 1955; DANEU LATTANZI 1966, pp. 22, 27; PACE 1977; BELLI D'ELIA 1984, p. 25.

(16) BELLI D'ELIA 1984, p. 10.

(17) La cattedrale di Monreale, dedicata all'Assunta nel 1176, si eleva ad immagine simbolica del grande cantiere medioevale, polo d'attrazione per artisti di varia cultura e provenienza (DELOGU 1962, pp. 23-27; SALVINI 1962, pp. 28-81). Il chiostro della chiesa di Cefalù attesta molto evidentemente la presenza di artisti pugliesi (BELLI D'ELIA 1974, p. 10, nota 74, p. 16).

(18) Sul battente sinistro della porta di bronzo del Duomo di Monreale si trova

l'epigrafe “ ANNO DOMINI MCLXXXVI INDICTIONE III BONANNUS CIVIS PISANUS ME FECIT ”. Nel 1179 Bonanno aveva fuso le porte bronzee per la porta reale del Duomo di Pisa (andate distrutte nel 1595 a causa di un incendio) (BOECKLER 1953, pp.18-26; SALVINI 1962, pp.231-259; MENDE 1984, pp. 102-110; MELCZER 1987, 33-52).

(19) Su questo scultore cfr. BOECKLER 1953, pp.47-57; SALVINI 1962, pp.231-259; BELLI D'ELIA 1980, pp.243-253; MENDE 1983, pp.94-101. Accanto a Barisano da [r]ani lavorò alle figure degli stipiti del portale un anonimo scultore che mostra di conoscere le soluzioni plastiche dell'arte provenzale.

(20) Guglielmo, scultore di origine forse settentrionale, portò a termine il pulpito per il Duomo di Pisa (1158-1161), poi sostituito da quello di Nicola e collocato nel Duomo di Cagliari (MARTINELLI 1966).

(21) Molti di quei magistri pugliesi, migrati in Sicilia o nel regno latino di Gerusalemme fecero successivamente ritorno in Puglia. E fu merito loro l'aver introdotto nella regione natale motivi propri del gusto Francese e in particolare provenzale, mentre sembra più difficile pensare all'intervento diretto di artigiani francesi in Puglia (BELLI D'ELIA 1974, p. 10)

(22) A partire dagli anni '60 gli studi sulle icone mediterranee divennero sempre più specifici. Spetta al Weitzmann l'aver, in più occasioni, analizzato i complessi rapporti esistenti tra la Puglia e il regno latino di Gerusalemme e in modo particolare, aver posto l'accento sulla produzione artistica del convento di Santa Caterina sul Sinai (WEITZMANN 1963,1966,1976,1982). Da quel convento si diffuse uno stile del tutto particolare, la cui influenza è avvertibile nelle opere pugliesi (BELLI D'ELIA-D'ELIA 1969) e specie nella produzione iconica. Diversa la posizione del Pace che individua nei centri produttivi di Cipro la matrice primaria dell'arte delle icone (PACE 1980, pp.354-366; PACE 1982). Le diverse tesi e posizioni critiche in merito composizione ad uno schema precedentemente delineato. Ciò induce a pensare che gli artisti, per quanto attivi in botteghe diverse, facessero continuamente riferimento ad una matrice e ad un modello iconografico più antico. È così possibile individuare un preciso confronto con quanto era accaduto per i vetri decorati a gocce, prodotti nel meridione, ma riferibili ad un archetipo precedente e, forse, orientale. Parallelamente a quanto sottolineato per la produzione vetraria, è altrettanto difficile localizzare l'esatta provenienza geografica delle icone, che sembra comunque potersi individuare nei centri produttivi ubicati sulle coste orientali del Mediterraneo. Si è così evidenziato un rapporto "indiretto", ma preciso, tra arte e archeologia. Inoltre le icone, facilmente trasportabili, divennero un costante mezzo di propagazione in ambito occidentale di motivi decorativi tipicamente orientali (23), frammisti di elementi propri della cultura europea, sviluppati e mediati dal regno latino di Gerusalemme, dove, a seguito della prima crociata (1099), si erano insediati gli ordini monastico cavallereschi di cultura franco-provenzale. Anche la fiorentina produzione di codici miniati permette di cogliere, attraverso un'attenta analisi stilistica, la costante presenza e sovrapposizione di caratteri decorativi orientali, inseriti in schemi compositivi ed iconografici di stampo latino (24). Si era così saldamente creato un ponte tra la cultura latina e quella greco-orientale (25), con un flusso costante di reciproche influenze, che divenne sempre più intenso dopo la caduta di Costantinopoli (1204) (26), all'origine delle tavolette sacre sono attentamente illustrate, con relativa ampia bibliografia nel recente catalogo della mostra di icone pugliesi e lucane, svoltasi a Bari (BELLI D'ELIA 1988, pp. 19-30).



(23) Un esempio delle difficoltà che insorgono nel tentativo di rintracciare le diverse componenti artistiche delle icone e nell'individuazione della probabile bottega produttiva è offerto dalla icona della Madonna di Andria (Madonna con Bambino. Andria (Bari), Episcopio) ritenuta propria della pittura bizantineggiante della Campania (GARRISON 1951b, p. 301, fig.14), oppure, data l'alta qualità esecutiva, di diretta derivazione da Bisanzio (Bari 1964, pp. 11-12). Recentemente Pina Belli D'Elia (BELLI D'ELIA 1988, p. 24) ha individuato un preciso rimando ai modelli d'età comena (XI-XII secc.), unito allo stile tipico della pittura dalmata.

(24) Sono numerosi gli studi sulle miniature del XII-XIII secolo. Come per le icone spetta al Buchthal, seguito dal Weitzmann, l'aver individuato, studiato e catalogato i codici del regno di Gerusalemme (BUCHTHAL 1955; 1957; WEITZMANN 1963; 1966). Per gli studi più recenti, tesi ad individuare i rapporti con la Puglia cfr. CALÒ MARIANI 1975; PACE 1980; 1982.

(25) Le affinità stilistiche tra le icone e gli affreschi pugliesi con la produzione "crociata" sono stati oggetto specifico di studio da parte degli storici dell'arte di cultura tedesca cfr. BUCHTHAL 1957, pp. XXVII-XXXIV; 93-105; WEITZMANN 1963, pp. 179-182; WEITZMANN 1966, pp. 49-83, FOLDA 1976, pp. 3-76. Attraverso lo studio delle icone e dei codici miniati messi in raffronto con la cultura materiale, si può individuare una comune corrente di gusto. Su quest'argomento cfr. CIAPPI 1991, in c.s..

(26) BELTING 1982, pp. 1-2.

(27) BELTING 1982, pp. 3-4.

(28) La situazione era aggravata dal fatto che gran parte delle opere d'arte pugliesi giacevano in precario stato di conservazione, sia per normali alterazioni dovute al tempo, che per le posticce sovrastrutture devozionali accumulate nel corso dei secoli. Inoltre quelle tavole non sempre erano facilmente visibili, in quanto oggetto di strettissimo culto religioso (BELLI D'ELIA 1988, p. 19).

(29) Recentemente per ricordare la figura di Mario Salmi si è tenuto un convegno di studio (Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'arte sul Medioevo e sul Rinascimento nel centenario di Mario Salmi. Arezzo-Firenze, 16-19 novembre 1989, i cui atti sono in corso di stampa).

(30) SALMI 1919, p. 149.

(31) Vennero presentate (Bari 1964) opere prettamente locali, tra le quali diverse icone. Spetta al Garrison il merito di aver rivalutato, per primo, quelle tavolette devozionali (GARRISON 1949; GARRISON 1951a/b). Il Salmi, che curò l'introduzione del catalogo della mostra barese riconosceva che « sovente la Puglia si mostra più recettiva che creativa », ma sempre a stretto contatto con le correnti esterne, direttamente accolte o recepite per mediazione di altre culture (SALMI 1964, p. XV). Negli stessi anni il rinato interesse per la Puglia dette avvio, in campo archeologico, allo scavo del castello di Lucera (1964), e i risultati furono resi noti due anni più tardi (WHITEHOUSE 1966). Nello stesso anno Harden pubblicò un catalogo dei reperti di vetro provenienti dai centri dislocati nella Puglia settentrionale (XII-XIII secc.) (HARDEN 1966).

(32) Federico II (1194-1250), tedesco da parte di padre, normanno per via materna, era cresciuto a Palermo. Recatosi in Germania nel 1212, con l'intento di rafforzare la sua posizione politica, fece ritorno in Italia nel 1220 per la solenne incoronazione in San Pietro a Roma, cfr. BOLOGNA 1969, pp. 25-26; BREZZI 1986, pp. 15-22.

(33) CALÒ MARIANI 1980, pp. 259-275; THIERY 1980, pp. 277-299.

(34) Evidenti rimandi allo stile cistercense in edifici meridionali sono riscontrabili nell'abbazia di Murgo, presso Lentini, a Castel Maniace in Sicilia. In Toscana spicca maestosa l'abbazia di San Galgano (BOLOGNA 1969, pp. 25-26).

(35) Federico aveva stretto ottimi rapporti di amicizia con Ekbert, vescovo di Bamberg, che fu a Melfi ospite dell'imperatore. È così probabile che alcuni artisti nordici, che si muovevano al seguito del potente prelato si siano trattenuti nelle residenze pugliesi. Lo stesso imperatore, nel 1232, aveva dato incarico al magister Henricus di Colonia, al tempo attivo a Melfi di illustrare un codice (CALÒ MARIANI 1980b, p. 262).

(36) I più noti libri di exempla sono il Codice GulierlDytanus di Wolfenbùttel (Herzog August Bibliothek, Ms. Aug. 8°, 61/2) e il *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt (Paris Bibliotheque Nationale, Ms. fr. 19093), entrambe composti nel primo trentennio del Duecento. Esiste un'ampia bibliografia, in particolare cfr. SCHELLER 1963, pp. 78-83, HAMNLOSER 1972; CRISTIANI TESTI 1977, pp. 103-242; BUCHTHAL 1979; CRISTIANI TESTI 1982, pp. 244-250.

(37) PUGLISI 1980, pp. 386-387.

(38) A Lucera nel pozzo I sono stati ritrovati diversi oggetti di vetro di tipo islamico o comunque provenienti da paesi lontani e introdotti in Puglia attraverso i commerci marittimi sollecitati dalla corte svéva (WHITEHOUSE 1966, p. 177).

(39) WHITEHOUSE 1966, pp. 176-177, fig. 31, 1-2.

(40) Sull'argomento cfr. CALÒ MARIANI 1980b, pp. 290-291; CALÒ MARIANI 1984, pp. 193-195, figg. 268-270. Il Bologna ribadiva il concetto di continuità stilistica e compositiva e asseriva che l'ambone di Ravello “deve essere giudicato il frutto della prosecuzione e dello svolgimento culturale in età ormai angioina, di conoscenze acquisite e maturate ben prima, in età ancora sveva” (BOLOGNA 1983, p. 306).

(41) Su quest'argomento cfr. BERTELLI, in c.s. Già in questa sede sono presentati i primi risultati dell'analisi dei documenti angioini (BERTELLI, *passim*). Ringrazio Gioia Bertelli che mi ha gentilmente permesso di visionare l'articolo ancora in bozze.

(42) Anonimo scultore pugliese, Ultima Cena. Altamura, Cattedrale, lunetta del portale. La cattedrale di Altamura costruita tra il 1232 e il 1245 (PUPILLO 1978, p. 11) o precedentemente tra il 1228-1232 (CALÒ MARIANI 1980b, p. 302), fu danneggiata da un terremoto, ricostruita e in parte riparata nel 1316, per volere di Roberto d'Angiò come risulta da un'iscrizione sulla porta. Al restauro e parziale ricostruzione furono impiegati artisti e lapicidi bitontini. Si ricorreva, in piena età angioina, a maestranze tradizionalmente impiegate nelle costruzioni pugliesi.

(43) DAVIDSON 1940, n. 3, p. 308, fig. 12; DAVIDSON WEINBERG 1975, p. 136, fig. 16; D ANGELO 1976, fig. 1; FALSONE 1976, fig. 28; GASPARETTO 1982, n. 45, p. 67.

(44) RONZANI 1986, pp. 126-127.

(45) Numerosi gli studi su Nicola Pisano, sull'ambiente pugliese e sulla Toscana del XIII secolo, per gli scritti precedenti al 1941 cfr. NICCO FASOLA 1941 e relativa bibliografia. Fra gli studi più recenti: BOLOGNA 1969, pp. 28-34; ONUDI 1980, pp. 1-17; ROMANINI 1980, pp. V-IX; BAGNOLI 1981, pp. 27-46; CALDERONI MASETTI 1982, pp. 257-259; CRISTIANI TESTI 1987, pp. 9-10, 27-42. Si deve alla Nicco Fasola la pubblicazione di due documenti del 1266, conservati all'Archivio di Stato di Siena, che

fanno riferimento esplicito all'origine pugliese di Nicola che è nominato come “ magistrum Nicholam Petri de Apulia >> e “ Nichola de Apulia ” (NICCO FASOLA 1941, pp. 214-215).

(46) CARLI 1979, pp. 16-18; BAGNOLI 1981, p. 35.

(47) La Testa di giovane con benda della cupola del duomo di Siena (1259-1260), una delle mensole del tamburo, ricorda sia la scultura classica che quella oltremontana (BAGNOLI 1981, p. 38, figg. 3-5).

(48) CARLI, 1979, pp. 16-18; BAGNOLI 1981, p. 32; CALÒ MARIANI 1984, pp. 158-159; CRISIANI TESTI 1987, p. 149.

(49) BOLOGNA 1969, p. 26; PUGLISI 1980, p. 389; ROMANINI 1980, pp. 147-148; CRISTIANI TESTI 1987, pp. 139-140.

(50) Memmo di Filippuccio, Carlo d'Angiò amministra la giustizia. San Gimignano, palazzo del Podestà, sala delle Udienze. La ricostruzione della personalità del senese Memmo di Filippuccio si deve al Previtali (PREVITALI 1962, pp. 5-7, 8-10) che, individuando elementi arcaici tipici dello stile duecentesco, aveva proposto per l'affresco una data compresa entro l'ultimo decennio del XIII sec. Recenti indagini e restauri, condotti da Alessandro Bagnoli, che ringrazio vivamente per le notizie fornitemi, tendono a porre in discussione i consueti termini cronologici. In precedenza il Longhi aveva assegnato a Memmo la paternità delle storie profane della torre del palazzo civico di San Gimignano (LONGHI 1948, p. 50), riconoscendo precisi legami con la pittura assisiata. Una conferma del legame che unisce Memmo alla pittura di Giotto ad Assisi, è anche offerta dalla attività miniatoria che il senese svolse tra Siena e Pisa, cfr. PREVITALI 1964, pp. 3-11; DE BENEDICTIS 1983, p. 211.

(51) Il codice miniato De arte venandi cum avibus, databile intorno al 1248, fu dedicato al figlio Manfredi, nato nel 1232 (Vat. Pat. Lat. 1071. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana). Cfr. VOLBACH 1938; BOLOGNA 1969, pp. 37-41; CARDINI 1986.

(52) GOTTLIEB 1980, nn. 58-73, pp. 113-116, tavv. 22-23, in particolare n. 62 e n. 69, p. 114.

(53) Sono individuabili due forme di bicchieri: uno con corpo cilindrico e orlo fortemente svasato, delineato da un filo applicato (GOTTLIEB 1980, n. 69, p. 114, fig. 22), l'altro è un bicchiere troncoconico, privo di stacco tra parete e orlo (GOTTLIEB 1980, n.62, pp. 113-114, fig. 22).

(54) Le uniche rappresentazioni figurative, ad affresco, su tavola o miniate, che mostrano recipienti in vetro si possono individuare nelle scene dell'Ultima Cena, Nozze di Cana, Cena in casa del Fariseo o Natività. Più rari i vetri dipinti al di fuori di un contesto narrativo sacro, almeno che non si tratti di oggetti disposti su mensole o inseriti in nicchie murarie. Altre occasioni pittoriche, in grado di mostrare oggetti vitrei, sono offerte dai racconti della vita dei santi e dei miracoli ad essi attribuiti.

(55) Ancora Pietro Toesca nel 1951 considerava la pittura umbra mediocre e di scarsa rilevanza artistica (TOESCA 1951, p. 671). Fu il Longhi a dare avvio alla rivalutazione critica e alla riscoperta di quell'arte dimenticata e malintesa, tanto che nel 1952-53 dedicò un intero corso universitario a quell'argomento (LONGHI 1973). Un interesse che si protrasse negli anni (LONGHI 1962; 1966). Divennero poi sempre più numerosi e dettagliati gli studi negli anni '70, tra questi risalta la ricerca sistematica e capillare svolta dal Boskovits, estesa anche all'arte marchigiana (BOSKOVITS 1973). Ultimi, ma solo in

ordine di tempo, il catalogo della mostra Uml7ri e Toscani (1988) curato da Luciano Bellosi e l'ampio studio di Filippo Todini, corredato di un vasto apparato fotografico (TODINI 1989).

(56) Lo stile architettonico della basilica di Assisi è legato al gotico delle cattedrali nordiche e rappresenta una testimonianza non comune nell'arte italiana, se si escludono eccezioni legate all'operato dei Cistercensi (BELLOSI 1985, p. 180).

(57) L'impiego di vetrate istoriate dipende dal gusto nordico e in particolare gotico (BELLOSI 1985, p. 180; TODINI 1986, p. 375).

(58) HUECK 1969-70; VOLPE 1969, pp. 23-24, 28.

(59) Un esempio della raffinatezza raggiunta dai cesellatori e orafi nordici è offerto dal calice di Guccio di Mannaia del 1290; cfr. TOESCA 1951, p.952; CIONI LISERANI 1979; BELLOSI 1985, p. 182.

(60) BOSKOVITS 1973, pp.5-6; MARCHINI 1973, pp. 24-38; TODINI 1986, p. 384.

(61) CALECA 1969; CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1982, pp.295-297; TODINI 1982, pp. 161-170.

(62) ASSIRELLI 1982, p. 310.

(63) BOLOGNA 1969, pp.86-87; BOSKOVITS 1971; BRANDI 1971; BOSKOVITS 1976; 1980; BELLOSI 1983.

(64) Seguace di Jacopo Torriti, Nozze di Cana. Assisi, Basilica superiore. BOLOGNA 1962, p. 120; BOSKOVITS 1973, p. 77; BELLOSI 1985, pp. 109-114.

(65) Il boccale, tenuto nell'altra mano, appartiene alla ceramica di produzione laziale (XII-XIII secc.). Si tratta di un'ulteriore conferma della presenza di maestranze romane in Umbria, cfr. WHITEHOUSE 1976, pp. 186-187.

(66) RAGONA 1960, p. 6.

(67) BOSKOVITS 1973, p. 8.

(68) Maestro umbro (Marino da Perugia), Allegoria di Gennaio e Febbraio. Perugia, Palazzo dei Priori, sala dei Notai. Longhi e Boskovits ritennero il ciclo di affreschi a carattere civico opera della scuola del Cavallini (LONGHI 1973 p. 13, BOSKOVITS 1973, pp. 12-13). Più tardi venne riconosciuta l'appartenenza del ciclo alla pittura umbra e proposto come probabile autore Marino da Perugia, pittore locale e collaboratore nelle storie francescane di Assisi (BELLOSI 1977c, pp. 22-25; BELLOSI 1985, pp. 14-17, nota 26). È stata poi suggerita l'ipotesi che i pittori della sala dei Notai potessero individuarsi nel Maestro di Farneto e nel Maestro Espressionista di Santa Chiara (BOSKOVITS 1981, pp. 4-6).

(69) L'impianto compositivo e iconografico degli affreschi denuncia precisi riferimenti al ciclo delle storie di San Francesco nella basilica assisiata (BELLOSI 1985, p. 15).

(70) Il bicchiere è attualmente conservato presso The Corning Museum of Glass, Corning, New York (inv. N.R. 87.3.33), proveniente dalla collezione F. Biemann di Zurigo, cfr. BAUMGARTNER-KRUEGER 1988, n. 178, pp. 200-201. Precedentemente era stato pubblicato dal GASPARETTO quando si trovava ancora a Zurigo (GASPARETTO 1982, n. 48, pp. 68-69).

(71) GASPARETTO 1979, pp. 85, 88, GASPARETTO 1982, pp. 66, 68-69. La descrizione si riferisce ai bicchieri con piede dentellato e pareti decorate a gocce, attestati fin dal 1280 (ZECCHIN 1970, p. 28). Sappiamo che i commerci con la Germania sono

documentati fin dalla seconda metà del XIII secolo e che il “ fondaco dei Tedeschi ” era stato edificato nel 1225, presso il ponte di Rialto, per volere del Doge (ROSH 1986, p. 51).

(72) WHITEHOUSE 1987, n. 10, pp. 321, 325, fig. 3/10; BAUMGARTNER-KRUEGER 1988, pp. 44-45, fig. 43.

(73) In Toscana i ritrovamenti di bordi e fondi apodi concavi sono stati reperiti in vari siti: a Pistoia (VANNINI 1987a, nn. 3501, 3526, 3542, 3555, pp. 628, 630-632); a Prato (FRANCOVICH et alii 1978, n. 659, p. 55; L. 203, p. 74, tav. XXXI; nn. 428, 429, 432, 434, p. 140, tav. XL); a Porciano (VANNINI 1987b, pp. 80-82); a Germagnana (MENDERA 1989, pp. 74-76, tav. II, 1-10); a Grosseto (GOTTLIEB 1980, nn. 29, 34, p. 150, tav. 39); a Ripafratta (STIAFFINI 1989, nn. 13-14, pp. 488-489, tav. XXIV, 13, 14); a Pisa (STIAFFINI 1987, p. 364; nn. 1, 3, 5, p. 366, tav. I, 1).

(74) Giotto, Morte del Cavaliere di Celano. ASSiSi, Basilica superiore. BELLOSI 1985, pp. 25-30; 37-40. La tovaglia raffigurata in quest'affresco si ritrova identica nell'Allegoria di Gennaio e Febbraio, della sala dei Notai a Perugia (BELLOSI 1985, p. 15). Sulle ceramiche visibili nel dipinto cfr. WHITEHOUSE 1976, p. 185.

(75) Maestro di Santa Cecilia, La confessione della donna resuscitata. Assisi, Basilica superiore Il maestro della Santa Cecilia appare fortemente legato all'insegnamento giottesco, ma nello stesso tempo, conserva una sua autonomia stilistica (BELLOSI 1974, pp. 73-80). Attribuito allo stesso pittore il Dossale (detto di Santa Cecilia), conservato agli Uffizi, databile al 1303, cfr. BELLOSI 1985, pp. 106, 140. Su questo pittore e il legame tra Assisi e l'ambiente pittorico fiorentino tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV cfr. CIAPPI 1991, in c.s.

(76) Due frammenti da mettere a confronto con la bottiglia dipinta sono stati trovati a Prato in un contesto del XIV secolo (FRANCOVICH et alii, 1978, n. 691, p. 60, tav. XVI, L. 200, p. 107, tav. XXXI) e a Pistoia (VANNINI 1987a, n. 3525, pp. 629, 642). L'esempio più noto di questa bottiglia viene dallo scavo ligure di Monte Lecco (FOSSATI-MANNONI 1975, n. 76, pp. 64-65). Per il nodo sul collo della bottiglia cfr. ANDREWS 1977, p. 168.

(77) Maestro della Maddalena, Ultima Cena. Avignon, Musée du Petit Palais. L'anonimo maestro prende il nome dalla tavola Mana Maddalena e otto storie della sua vita, conservata alla Galleria dell'Accademia di Firenze (8466) (BONSANTI 1987, pp. 53-54) La tavoletta di Avignon (inv. 20148) è una delle opere più significative di questo pittore che era a capo di un'attiva e ben organizzata bottega fiorentina (LACLOTTE-MOGNETTI 1976, n. 138).

(78) La base a piedistallo è prevalentemente riscontrabile in area centro-settentrionale (ANDREWS 1977, pp. 167-168; STIAFFINI 1989, pp. 485-486, tav. XXII, 6-11). Per ulteriori testimonianze figurative che presentino questa base e che siano riferibili all'ambiente fiorentino dell'ultimo ventennio del XIII secolo, cfr. CIAPPI 1991, in c.s.

(79) Sull'argomento cfr. BELLOSI 1977a; 1977b; 1985, pp. 9-14.

(80) Per l'ambiente pittorico senese della fine del '200 cfr. CARLI 1981, pp. 7-27; 44-70; DE BENEDICTIS 1986, pp. 325-333. In particolare sull'attività pittorica di Duccio, su cui esiste un'ampia e dettagliata bibliografia, cfr. DEUCHLER 1984, pp. 63-69, 209. Le tavolette prese in esame appartengono alla Maestà (Siena. Museo dell'Opera del Duomo) dipinta da Duccio tra il 1308 e il 1311: si tratta dell'Ultima Cena (registro principale) e dell'apparizione di Gesù alla Cena degli Apostoli (coronamento). Appaiono precisi i confronti tra gli oggetti di maiolica arcaica dipinti e quelli provenienti da scavo (FRANCOVICH 1982, pp. 51-55).

(81) Il bicchiere è conservato a Bonn al Rheinisches Landesmuseum (inv. NR. 78.0403) cfr. BAUMGARTNER-KRUEGER 1988, n. 326, p. 288. Per un'analisi più dettagliata sull'argomento e ulteriori confronti, cfr. CIAPPI 1991, in c.s.. Ringrazio Ingeborg Krueger per i preziosi suggerimenti fornitimi e per avermi gentilmente permesso di riprodurre la foto del bicchiere.

(82) La partecipazione diretta di Duccio agli affreschi di Assisi come collaboratore di Cimabue è stata più volte presa in esame dalla critica, cfr. LONGHI 1948, pp. 14, 37, 4}, VOLPE 1954, pp. 4-22; BOLOGNA 1960, pp. 11-16. Gli studi più recenti tendono a mettere in discussione l'eventuale attività assisiata di Duccio, che però conosceva direttamente quei dipinti (BELLOSI 1985, pp. 171-179, nota 64, p. 198).

(83) Miniature pisane, Natività della veYgine Antifonario. Lettera H. Ms. E.8. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. Non si conosce la data esatta dell'esecuzione del codice che però sembra potersi datare entro la prima metà del Trecento, cfr. DALLI REGOLI 1986, n. 186, p. 152.

(84) Giotto, Annunciazione. Padova, cappella degli Scrovegni. Il ciclo padovano è datato tra il 1303 e il 1305, cfr. PREVITALI 1967 (ed. 1974), pp. 74-83; BELLOSI 1985, pp. 10-11. Per il bicchiere troncoconico con pareti più alte cfr. FOSSATI-MANNONI 1975, n. 74, pp. 64-65. Altri esempi di bicchieri alti sono rappresentati da Giotto, nell'affresco della cappella del Bargello di Firenze (1332-1337) che raffigura il Convivio di Erode. Per questo argomento, attualmente in fase di studio, cfr. CIAPPI 1991, in c.s.

(85) Giovanni da Milano, Cena in casa di Marta e Maddalena. Firenze, Chiesa di Santa Croce, cappella Rinuccini. Cfr. BOSKOVITS 1966; GREGORI 1972.

(86) Maestro delle Effigi Domenicane, Ultima cena. Graduale. Lettera C. (c. LIIIr.). Castelfiorentino, chiesa di Santa Verdiana. Cfr. OFFNER 1967, III, VII, pp. 62-66, 271, fig. XX, d; Scheda BAS OA 09/00155955 a cura di M.C. Improta, 31.12.1980.

(87) Pietro Lorenzetti, Ultima Cena. Assisi, Basilica inferiore. Cfr. VOLPE 1982, pp. 138-142, 145-146; FRUGONI 1988, pp. 16-34.

(88) A Pistoia (VANNINI 1987a, pp. 631-635), a Porciano (VANNINI 1987b, pp. 80-82), a Prato (FRANCOVICH et alii 1978, nn. 432-433, p. 140, tav. ~L).

(89) MENDERA 1989, pp. 74-75, tav. II, 2-7.

(90) Pietro Lorenzetti, Fonte d'Elia. Siena, Pinacoteca Nazionale, particolare della predella della Madonna in trono, angeli, Santi e storie carmelitane. Cfr. FRUGONI 1988, pp. 7-13.

(91) "Barna", Nozze di Cana. San Gimignano, Collegiata. Il pittore Barna (MORAN 1976) doveva, comunque si chiamasse, essere attivo nella bottega dei Memmi e di Simone Martini. "Barna" potrebbe individuarsi in Lippo Memmi (CALECA 1976, pp. 49-50) o nel meno noto fratello Federico (o Tederigo) Memmi (MORAN 1976, pp. 76-80), mentre altri optano per una posizione più sfumata, ma comunque sempre individuabile in un componente dell'attiva famiglia dei Memmi (BELLOSI 1977b, p. 20). Le varie teorie sono state riassunte in CALECA 1988 pp. 183-185. Il ciclo neotestamentario della Collegiata, datato intorno al 1350-51 (DELOGU VENTRONI 1972, pp. 39, 72), cioè 30 anni prima del racconto vasariano, è stato recentemente anticipato alla fine degli anni trenta del XIV secolo. Ciò è possibile sia per una serie di confronti stilistici che per il ritrovamento di un documento a San Gimignano (BAGNOLI 1985, p. 116).

(92) Giusto de' Menabuoi, Nozze di Cana. Padova, Battistero del Duomo. Cfr. LONGHI 1928, pp. 10-12; BETTINI 1960.

(93) Si tratta di un bicchiere troncoconico alto (cm. 14), di vetro incolore con decorazioni a losanghe, Murano, Museo Vetrario (cl. VI, n. 1001); cfr. GASPARETTO 1982, n. 60, p. 71.

(94) COGLIATI ARANO 1973, p. 10.

(95) LONGHI 1958, p. 13.

(96) *Theatrum Sanitatis*, Aqua ordey. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4182, c. LXXXIII. Cfr. SERRA BAGLIONI 1940, p. 67; COGLIATI ARANO 1973, pp. 49-55.

(97) Sull'argomento cfr. STIAFFINI 1989, p. 486.

(98) Su questo argomento di enigmatica soluzione rimando a quanto esposto in questa stessa sede, e in altre occasioni di Gabriella Cantini Guidotti.

(99) Maestro della Predella dell'Ashmolean Museum, Nascita della Vergine. Oxford Ashmolean Museum. L'anonimo maestro, così nominato dall'Offner, è riconosciuto stilisticamente prossimo alla cerchia dell'Orcagna (OFFNER 1965, s. IV, III, p. 77, nota 11, LLOYD 1977, pp. 137-139). Recentemente, pur con riserva, è stato avanzato il nome di Jacopo di Cione, fratello di Andrea Orcagna (BELLOSI 1986, pp. 25-28).

(100) Paolo Uccello, Natività, Prato, Duomo, cappella dell'Assunta. Gli affreschi di Prato sono posteriori al 1430, data certa del rientro di Paolo da Venezia (PARRONCHI 1974 PP. 1719). Il motivo del bicchiere posto a rovescio, già riscontrato nella pittura del '300, trova un altro celebre esempio nella bottiglia raffigurata nella Morte di Santa Fina, affresco dipinto dal Ghirlandaio nella Collegiata di San Gimignano. Il Ghirlandaio, in più occasioni, raffigura bottiglie simili a quelle di Prato, con piede a piedistallo e conoide fortemente rientrato. Cfr. STIAFFINI, in questo volume.

(101) Ugolino di Prete Ilario, Il miracolo del bambino ebreo gettato nel forno, Orvieto, Duomo, cappella del Cotporale, miracoli del Sacramento. Sugli affreschi del Duomo di Orvieto cfr. CARLI 1965, pp. 79-97. I dipinti di Ugolino di Prete Ilario furono danneggiati dai restauri puristi di Antonio Bianchini e Luigi Lais (1855- 1860) (ZANARDI et alii 1980, pp. 35-37). Recentemente sono stati restaurati (1977-78), staccati e ricollocati in sede. Sono venute alla luce preziose sinopie trecentesche che mostrano il tracciato originale, rimasto integro e ben leggibile (ZANARDI-VEDOVELLO 1980, pp. 59-61). Ringrazio Lucio Riccetti che molto cortesemente mi ha messo a disposizione la diapositiva col particolare del forno da vetro.

(102) Sulla struttura dei forni cfr. GASPARETTO 1966, pp. 3-8, GASPARETTO 1967, pp. 50-60; CHARLESTON 1978, pp. 9-13. Per un'analisi più dettagliata del forno dipinto dell'Ugolino, Cfr: CIAPPI 1991, in c.s.

(103) HARDING 1988, p. 127.

(104) FUMI 1891, p. 118, doc. XV: “ viginti quatuor lib. et. VIII sol.— solvit Consiglio stopario de Castro Montisleonis— ipse servivit dicto operi apud fornacem vetri colorati, qui erat in opere ad faciendum vetros coloratos. [...] Decem lib. et. V sol— solvit Ghino Petri stopario de supradicto loco ”.

(105) MOMARONI 1961, pp. 15-17; HARDING 1988, pp. 130-133.

(106) FUMI 1891, P. 126, doc. LXXVI; HARDING 1988, P. 130.

(107) Ugolino fece parte della commissione dell'Opera orvietana che aveva il compito di giudicare l'esecuzione dei mosaici. Negli anni '70 fu impiegato come mosaicista, cfr. HARDING 1988, P. 133.

## Bibliografia

D. ANDREWS, 1977, *Vetri, metalli e reperti minori dell'area sud del convento di San Silvestro a Genova*, "Archeologia Medievale", IV, pp. 162-189.

M. ASSIRELLI, 1982, *Il movimento francescano e la Francia*, in AA.VV., *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, Milano, pp. 310-318.

A. BAGNOLI, 1981, *Novità su Nicola Pisano scultore del Duomo di Siena*, "Prospettiva", 27, pp. 27-46.

A. BAGNOLI, 1985, *Santa Lucia*, in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo mostra (Siena 27 marzo-31 ottobre 1985), a cura di L. Bellosi - A. Bagnoli, Firenze, n. 26, p. 116.

Bari, 1964, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, catalogo mostra (Bari Pinacoteca Provinciale), a cura di M. D'Elia, Roma.

E. BAUMGARTNER, I. KRUEGER, 1988, *Phonix aus Sand und Asche. Glas des Mittelalters*, catalogo mostra (Bonn 3 maggio-24 luglio 1988; Basel 26 agosto-28 novembre 1988), Munchen.

P. BELLI D'ELIA, M. D'ELIA, 1969, *Icone di Puglia*, catalogo mostra (Bari Pinacoteca Provinciale), Bari.

P. BELLI D'ELIA, 1974, *La cattedra dell'Abate Elia. Precisazioni sul romanico pugliese*, "Bollettino d'Arte", LIX, pp. 1-17.

P. BELLI D'ELIA, 1975, *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*, Bari.

P. BELLI D'ELIA, 1980, *Le porte di bronzo*, in AA.VV., *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, Milano, pp. 243-253.

P. BELLI D'ELIA, 1984, *L'officina barese: scultori a Bari nella seconda metà del XII secolo*, "Bollettino d'Arte", LXIX, pp. 13-48.

P. BELLI D'ELIA, 1988, *Fra tradizione e rinnovamento. Le icone dall'XI al XIV secolo*, in AA.VV., *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, a cura di P. Belli D'Elia, Milano, pp. 19-30. ;

L. BELLOSI, 1974, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino.

L. BELLOSI, 1977a, *Moda e cronologia. A) gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, "Prospettiva", 10, pp. 21 -31.

L. BELLOSI, 1977b, *Moda e cronologia. B) per la pittura del primo Trecento*, "Prospettiva", 11, pp. 12-27.

L. BELLOSI, 1977c, *La Sala dei Notai. Marino da Perugia e un ante quem per il "problema di Assisi"*, in AA.W., *Per Maria Cionini Visani, scritti di amici*, Torino, pp. 22-25.

L. BELLOSI, 1983, *La decorazione della basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, in *Atti della IV settimana di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza"*, Roma, anno 1300 (Roma 19-24 maggio 1980), Roma, pp. 127-140.



- L. BELLOSI, 1985, *La pecora di Giotto*, Torino.
- L. BELLOSI, 1986, *Maestro della predella dell'Ashmolean (Jacopo di Cione)*, in L. BELLOSI, A. ANGELINI, *Collezione Chigi-Saracini, Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo*, Siena, pp. 25-29.
- H. BELTING, 1982, *Introduction*, in *Atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell'arte, Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo, (Bologna 10-18 settembre 1979)*, a cura di H. Belting, Bologna, pp. 1-10.
- G. BERTELLI, 1987, *I reperti vitrei*, in AA.VV., *Fiorentino, campagne di scavo 1984/1985*, Galatina, pp. 29-45
- G. BERTELLI, in c.s., *La produzione vetraria in Puglia nel XIII secolo*.
- S. BETTINI, 1960, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia.
- S. BETTINI, 1974, *Saggio introduttivo*, in AA.VV., *Venezia e Bisanzio, catalogo mostra (Venezia 8 giugno-30 settembre 1974)*, a cura di S. Bettini, Venezia, pp. 17-88.
- I. BLATTMANN, 1985, *Le ceramiche dipinte e i vetri di Fiorentino nei secc. XII-XIV*, in *Atti del I Convegno di studi medievali della Capitanata, Federico II e Fiorentino (Torremaggiore 23-24 giugno 1984)*, Galatina, pp. 101-108.
- A. BOECKLER, 1953, *Die Bronzturen des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani*, Berlin.
- F. BOLOGNA, 1960, *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio. Nuovi studi sulla formazione del maestro*, "Paragone", 125, pp. 3-31.
- F. BOLOGNA, 1962, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresda.
- F. BOLOGNA, 1969, *I pittori della corte Angioina a Napoli 1266-1414*, Roma.
- F. BOLOGNA, 1983, *Busto virile. Chiesa di S. Giovanni Battista. Castelli*, in AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano. I, 1. La valle siciliana o del Mavone*, Roma, pp. 305-310.
- G. BONSAANTI, 1987, *La Galleria dell'Accademia di Firenze*, Firenze.
- M. BOSKOVITS, 1966, *Giovanni da Milano*, Milano.
- M. BOSKOVITS, 1971, *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, "Paragone", 261, pp. 34-56.
- M. BOSKOVITS, 1973, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze.
- M. BOSKOVITS, 1976, *Cimabue e i precursori di Giotto*, Firenze.
- M. BOSKOVITS, 1980, *Cenni di Pepe (Pepo) detto Cimabue*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma, pp. 537-544.
- M. BOSKOVITS, 1981, *Gli affreschi della sala dei Notai a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, "Bollettino d'Arte", 9, pp. 1-41.
- C. BRANDI, 1971, *Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superiore di Assisi, in Giotto e il suo tempo, Atti del convegno per la celebrazione del V centenario della nascita di Giotto (Assisi, Padova, Firenze 24 settembre-1 ottobre 1967)*, Roma, pp. 61-66.
- P. BREZZI, 1986, *La personalità di Federico II nella storiografia del suo tempo*, in *Atti del convegno federiciano, Politica e cultura nell'Italia di Federico II (San Miniato 14-17 settembre 1984)*, a cura di S. Gensini, Pisa, pp. 11-38.
- H. BUCHTHAL, 1955, *A School of Miniature Painting in Norman Sicily*, in AA.VV., *Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend jr.*, Princeton, pp. 312-339.
- H. BUCHTHAL, 1957, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*,

Oxford.

H. BUCHTHAL, 1979, *The "Musterljuch of WolienFuttel" and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Wien.

D. CABONA, T. MANNONI, O. PIZZOLO, 1982, *Gli scavi nel complesso medievale di Filattiera in Lunigiana I: La collina di San Giorgio*, "Archeologia Medievale", IX, pp. 331-357.

A.R. CALDERONI MASETTI, 1982, *Puglia e Toscana nei secoli XII-XIII*, in *Atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell'arte Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Bologna 10-18 settembre 1979)*, a cura di H. Belting, Bologna, pp. 257-263.

A. CALECA, 1969, *Miniatura in Umbria. I. La Biblioteca Capitolare di Perugia*, Firenze.

A. CALECA, 1976, *Tre polittici di Lippo Memmi. Un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, "Critica d'arte", 150, pp. 50-53.

A. CALECA, 1988, *Quel che resta del cosiddetto Barna*, in *Atti del convegno, Simone Martini (Siena 27-29 marzo 1985)*, Firenze, pp. 183-185.

M.S. CALÒ MARIANI, 1975, *Sulle relazioni artistiche tra la Puglia e l'Oriente latino*, in *Atti delle prime giornate Normanno-Sveve, Roberto il Guiscardo ed il suo tempo (Bari 1973)*, Roma, pp. 35-66.

M.S. CALÒ MARIANI, 1980a, *Federico II e le "artes mechanicae"*, in *Atti della III settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Federico II e l'arte del Duecento Italiano (Roma 15-20 maggio 1978)*, a cura di AM. Romanini, Galatina, pp. 259-275.

M.S. CALÒ MARIANI, 1980b, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto angioina*, in AA.VV., *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, Milano, pp. 254-316.

M.S. CALÒ MARIANI, 1984, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino.

F. CARDINI, 1986, *Federico II e il De arte venandi cum avilbus*, in *Atti del convegno federiciano, Politica e cultura nell'Italia di Federico II (San Miniato 14-17 settembre 1984)*, a cura di S. Gensini, Pisa, pp. 213-232.

E. CARLI, 1965, *Il Duomo di Orvieto*, Roma.

E. CARLI, 1979, *Il Duomo di Siena*, Genova.

E. CARLI, 1981, *La pittura senese del Trecento*, Milano.

R.J. CHARLESTON, 1978, *I.Glass Furnaces through the ages*, "Journal of Glass Studies", Xx, pp. 9-33.

S. CIAPPI, 1991 (in c.s.), *Il vetro e la sua immagine*, (titolo provvisorio), Firenze.

M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, 1982, *La miniatura e l'Ordine francescano nel secolo XIII*, in AA.VV., *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, Milano, pp. 295-297.

E. CIONI LISERANI, 1979, *Alcune ipotesi per Guccio di Mannaia*, "Prospettiva", 17, PP. 47-58.

L. COGLIATI ARANO, 1973, *Tacuinum Sanitatis*, Milano.

M.L. CRISTIANI TESTI, 1977, "Modello" e "Invenzione" nel Duecento e nel Trecento: *Da Villard de Honnecourt a Nicola Pisano, da Giotto a Cennino Cennini*, "Studi storici e geografici", I, Pisa.

M.L. CRISTIANI TESTI, 1982, *Modelli di ambito bizantino e franco-germanico nella cultura toscana del Duecento*, in *Atti del XXIV congresso internazionale di Storia*

dell'arte, *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Bologna 10-18 settembre 1979)*, a cura di H. Belting, Bologna, pp. 247-256.

M.L. CRISTIANI TESTI, 1987, *Nicola Pisano architetto scultore. Dalle origini al pulpito del Battistero di Pisa*, Pisa.

G. DALLI REGOLI, 1986, *La miniatura degli exultet e libri corali*, in AA.VV., *Il museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Milano, pp. 145-156.

A. DANEU LATTANZI, 1966, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze.

F. D'ANGELO, 1976, *Produzione e consumo del vetro in Sicilia*, "Archeologia Medievale", III, PP. 379-389.

G.R. DAVIDSON, 1940, *A Medieval Glass-Factory at Corinth*, "American Journal of Archaeology", XLIV, PP 297-324

G.R. DAVIDSON WEINBERG, 1975, *A Medieval Mystery: Byzantine Glass Production*, "Journal of Glass Studies", XVII, PP. 127-141.

C. DE BENEDICTIS, 1983, *Memmo di Filippuccio tra Assisi e Siena*, in *Atti della IV settimana di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza"*, Roma, anno 1300 (Roma 19-24 maggio 1980), Roma, pp. 211-220.

C. DE BENEDICTIS, 1986, *Pittura e miniatura del Duecento e del Trecento in terra di Siena*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano, pp. 325-363.

R. DELOGU, 1962, *La Galleria nazionale della Sicilia*, Roma.

S. DELOGU VENTRONI, 1972, *Barna da Siena*, Pisa.

F. DEUCHLER, 1984, *Duccio*, Milano.

G. FALSONE, 1976, *Gli scavi allo Steri*, in *Atti del colloquio internazionale di archeologia medievale (Palermo-Erice 20-22 settembre 1974)*, Palermo, pp. 110-122.

J. FOLDA, 1976, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton.

S. FOSSATI, T. MANNONI, 1975, *Lo scavo della vetreria medievale di Monte Lecco*, "Archeologia Medievale", II, PP. 31-97.

R. FRANCOVICH, 1982, *La ceramica medievale a Siena e nella Toscana meridionale (secc. XIV-XV). Materiali per una tipologia*. Firenze.

R. FRANCOVICH et alii, 1978, *I saggi archeologici nel Palazzo Pretorio in Prato. 1976/1977*, Firenze.

C. FRUGONI, 1988, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze.

L. FUMI, 1891, *Il Duomo di Orvieto ed i suoi restauri*, Roma.

E.B. GARRISON, 1949, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze. E.B. GARRISON, 1951a, *Addenda ad indicem I*, "Bollettino d'Arte", XXXVI, III, pp. 206-210.

E.B. GARRISON, 1951b, *Addenda ad indicem II*, "Bollettino d'Arte", XXXVI, IV, pp. 293-304.

A. GASPARETTO, 1966, *A proposito dell'officina vetraria torcellana*, "Studi Veneziani", VIII, pp. 3-18.

A. GASPARETTO, 1967, *A proposito dell'officina vetraria torcellana. Forni e sistemi di fusione antichi*, "Journal of Glass Studies", IX, pp. 50-75.

A. GASPARETTO, 1979, *Matrici e aspetti della vetraria veneziana e veneta medievale*, "Journal of Glass Studies", XXI, pp. 76-97.

A. GASPARETTO, 1982, *Catalogo delle opere dalle origini all'età moderna*, in

AA.VV., *Mille anni di arte del vetro a Venezia*, Venezia, pp. 59-71.

C. GNUDI, 1980, Considerazioni sul gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano, in Atti della III settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Federico II e l'arte del Duecento Italiano (Roma 15-20 maggio 1978), a cura di A.M. ROMANINI, GALATINA, PP. 1-17.

I. GOTTLIEB, 1980, *I vetri, i metalli e gli smallfinds*, in R. FRANCOVICH, S. GELICHI, *Archeologia e storia di un monumento mediceo. Gli scavi nel "cassero" senese della fortezza di Grosseto*, Bari, pp. 80-84; 103; 113-116; 124-126; 150-152.

M. GREGORI, 1972, *Giovanni da Milano. Storia di un polittico*, "Paragone", 265, pp. 3-35.

H.R. HAMNLOSER, 1972, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhutenlinches ms.fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz.

D.B. HARDEN, 1966, *Some Glass Fragments, Mainly of the 12th-13th Century a.d., from Northern Apulia*, "Journal of Glass Studies", VIII, pp. 70-79.

C.D. HARDING, 1988, *I mosaici della facciata (1321-ca. 1390)*, in AA. VV., *Il Duomo di Orvieto*, a cura di L. Riccetti, Bari, pp. 123-138.

I. HUECK, 1969/70, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt.-St. Peter*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIV, pp. 115-144.

M. LACLOTTE, M. MOGNETTI, 1976, *Peinture italienne. Avignon*, Musée du Petit Palais, Paris.

L. LECIEJEWICS, E. TABACZYNSKA, S. TABACZYNSKI, 1965, *Gli scavi di Castelseprio nel 1962*, "Rassegna Gallaratese di Storia ed Arte", 24, pp. 155-176.

G. LLOYD, 1977, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford.

R. LONGHI, 1928, *Frammenti di Giusto di Padova*, "Pinacoteca", 3, pp. 137-152.

R. LONGHI, 1948, *Giudizio sul Duecento*, "Proporzioni", II, pp. 5-54.

R. LONGHI 1958, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, "Paragone", 101, pp. 3-25.

R. LONGHI, 1962, *Tracciato orvietano*, "Paragone", 149, pp. 3-14.

R. LONGHI, 1966, *Apertura sui trecentisti umbri* "Paragone", 191, pp. 3-17.

R. LONGHI, 1973, *La pittura umbra della prima metà del Trecento, dispense del corso universitario 1953-1954*, a cura di M. Gregori, "Paragone", 281-283, pp.3-44.

G. MARCHINI, 1973, *Le vetrate dell'Umbria. Corpus vitrearum medii aevi. Italia I, l'Umbria*, Roma.

V. MARTINELLI, 1966, *Bonanno Pisano*, Milano.

W. MELCZER, 1987, *La porta di Bonanno a Moureale. Teologia e poesia*, Palermo.

U. MENDE, 1983, *Die Bronzetauren des Mittelalters 800-1200*, Munchen.

M. MENDERA, 1989, *La produzione di vetro nella Toscana bassomedievale. Lo scavo della vetreria di Germagnana in Valdelsa*, Firenze.

P. MOMARONI, 1961, *L'arte vetraria in Umbria, cenni storici*, "Tecnica Vetraria", VI, PP. 15-17.

G. MORAN, 1976, *Is the name Barna an incorrect transcription of the name Bartolo*, "Paragone", 311, PP. 76-80.

G. NICCO FASOLA, 1941, *Nicola Pisano*, Roma.

R. OFFNER, 1957, *A Critical and Historical Cortus of Florentine Painting. The Fourteenth Century*, Firenze, sez. III, vol. VII.

R. OFFNER, 1965, *A Critical and Historical Cortus of Florentine Painting. The*

*Fourteenth Century*, Firenze, sez. IV, vol. III.

V. PACE, 1975, *Le componenti inglesi dell'architettura normanna in Sicilia nella storia della critica*, "Studi Medievali", 3, 16, I, PP. 395-406.

V. PACE, 1977, *Le componenti inglesi nell'architettura e nella miniatura siciliana fra XII e XIII secolo*, in *Atti delle seconde giornate Normanno-Sveve Ruggero il Gran Conte e l'inizio dello stato normanno (Bari 1975)*, Roma, pp. 175-181.

V. PACE, 1980, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in AA.VV., *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, Milano, pp. 317-400.

V. PACE, 1982, *Icone di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: appunti preliminari per un'indagine sulla ricezione bizantina nell'Italia meridionale duecentesca*, in *Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Bologna 10-18 settembre 1979)*, a cura di H. Belting, Bologna, pp. 181-192.

A. PARRONCHI, 1974, *Paolo Uccello*, Bologna.

S. PATITUCCI UGGERI, 1976, *Saggio stratigrafico nell'area di S. Pietro degli Schiavoni a Brindisi. Relazione preliminare 1975-1976*, "Ricerche e Studi", IX, PP. 133-200.

G. PREVITALI, 1962, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, "Paragone", 155, PP.3-11.

G. PREVITALI, 1964, *Miniature di Memmo di Filippuccio*, "Paragone", 169, PP.3-11.

G. PREVITALI, 1967, *Giotto e la sua bottega*, Milano (2a ed. 1974).

P. PUGLISI, 1980, *Componenti federiciane in San Galgano*, in *Atti della III settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Federico II e l'arte del Duecento Italiano (Roma 15-20 maggio 1978)*, a cura di A.M. Romanini, Galatina, pp. 379-389.

G. PUPILLO, 1978, *La cattedrale di Altamura*, Altamura.

A. RAGONA, 1960, *Influssi saraceni nella ceramica italiana al tempo degli Svevi e degli Angioini*, "Faenza", XLVI, PP. 3-12.

A.M. ROMANINI, 1980, *Introduzione*, in *Atti della III settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Federico II e l'arte del Duecento Italiano, (Roma 15-20 maggio 1978)*, a cura di A.M. Romanini, Galatina, pp. V-IX.

M. RONZANI, 1986, *Pisa nell'età di Federico II*, in *Atti del convegno federiciano, Politica e cultura nell'Italia di Federico II (San Miniato 14-17 settembre 1984)*, a cura di S. Gensini, Pisa, pp. 125-193.

G. ROSH, 1986, *Il fondaco dei Tedeschi*, in AA.VV., *Venezia e la Germania. Arte, politica, commercio. Due civiltà a confronto*, Milano, pp. 51-72.

M. SALMI, 1919, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, "L'Arte", XXII, pp. 149-192.

M. SALMI, 1964, *Introduzione*, in *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò, catalogo mostra (Bari Pinacoteca Provinciale)*, a cura di M. D'Elia, Roma, pp. XIII-XVIII.

R. SALVINI, 1962, *Il chiostro del duomo di Moureale e la scultura romanica in Sicilia*, Palermo.

R.W. SCHELLER, 1963, *A Survey of Medieval Books*, Harlem.

L. SERRA, S. BAGLIONI, *Theatrum Sanitatis codice 4182 della R. Biblioteca*

Casanatense, Roma.

D. STIAFFINI, 1987, *I vetri dello scavo di San Michele in Borgo a Pisa*, in AA.VV., *San Michele in Borgo (Pisa). Rapporto preliminare. 1985-1986*, "Archeologia Medievale", XIV, pp. 364-368.

D. STIAFFINI, 1989, *I Materiali vitrei*, in AA.VV., *Ripafratta (Pisa). 3*, "Archeologia Medievale", XVI, pp. 484-492.

E. TABACZYNSKA, 1977, *L'officina vetraria, reperti in vetro*, in L. LECIEJEWICZ, E. TABACZYNSKA, S. TABACZYNSKI, *Torcello. Scavi 1961-1962*, Roma, pp. 89-153; 167-187.

A. THIERY, 1980, *Federico II e le scienze. Problemi di metodo per la lettura dell'arte federiciana*, in *Atti della III settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Federico II e l'arte del Duecento Italiano (Roma 15-20 maggio 1978)*, a cura di A.M. Romanini, Galatina, pp. 277-299.

F. TODINI, 1982, *La miniatura in Umbria nel Duecento e nel Trecento*, in AA.VV., *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, Milano, pp. 161-170.

F. TODINI, 1986, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi* in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano, pp. 375-413.

F. TODINI, 1989, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano.

P. TOESCA, 1951, *Storia dell'arte italiana, II. Il Trecento*, Torino.

Umbri e Toscani tra Due e Trecento, 1988, catalogo mostra, a cura di L. Bellosi, Torino.

G. VANNINI, 1987a, *Vetri*, in AA.VV., *L'antico Palazzo dei Vescovi. II. I documenti archeologici*, a cura di G. Vannini, Firenze, pp. 113, 619-647, 814.

G. VANNINI, 1987b, *Catalogo. Il nucleo medievale. Vetri*, in AA.VV., *Il castello di Porciano in Casentino, storia e archeologia*, a cura di G. Vannini, Firenze, pp. 80-82.

W.F. VORSACH, 1938, *Le miniature del codice Vat. Pal. Lat. 1071 "De arte venandi cum avibus"*, "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XV, pp. 145-175.

C. VOLPE, 1954, *Preistoria di Duccio*, "Paragone", 49, pp. 4-22.

C. VOLPE, 1969, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in AA.VV., *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, pp. 15-59.

C. VOLPE, 1982, *Il primo Trecento*, in AA.VV., *Il gotico a Siena, catalogo mostra (Siena 24 luglio-30 ottobre 1982)*, Firenze, pp. 137-146.

K. WEITZMANN, 1963, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, "Art Bulletin", XLV, 3, pp. 179-203.

K. WEITZMANN, 1966, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, "Dumbarton Oaks Papers", XX, pp. 49-83.

K. WEITZMANN, 1976, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I, from the Sixth to the Tenth Century*, Princeton.

K. WEITZMANN, 1982, *Crusader Icons and "la maniera greca"*, in *Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Bologna 10-18 settembre 1979)*, a cura di H. Belting, Bologna, pp. 71-77.

D. WHITEHOUSE, 1966, *Ceramiche e vetri provenienti dal Castello di Lucera*, "Bollettino d'Arte", LI, I-II, pp. 171-178.

D. WHITEHOUSE, 1976, *Alcune ceramiche negli affreschi di San Francesco in*

Assisi, in *Atti del IX congresso internazionale della ceramica*, Albisola, pp. 185-190.

D. WHITEHOUSE, 1981, *Notes on Late Medieval Glass in Italy*, in *Annales du 8° Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (Londre-Liverpool 1825 septembre 1979)*, Liège, pp. 165-177.

D. WHITEHOUSE, 1983, *Medieval Glass in Italy: some recent development*, "Journal of Glass Studies", XXV, pp. 115-120.

D. WHITEHOUSE, 1987, *Medieval Glass from Tarquinia*, in *Annales du 10° Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (Madrid-Segovie 23-28 september 1985)*, Amsterdam, pp. 317-331.

B. ZANARDI *et alii*, 1980, *Il distacco e il restauro dei dipinti e delle sinopie di Ugolino nel Duomo di Orvieto*, "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXIV, PP. 33-72.

B. ZANARDI, S. VEDOVELLO, 1980, *Il distacco delle sinopie di Ugolino*, "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXIV, pp. 59-72.

L. ZECCHIN, 1970, *Cesendelli, inghistere, moioli*, "Vetro e Silicati", XV, n. 80, PP. 25-28.

#### REFERENZE FOTOGRAFICHE

Kunsthistorisches Institut in Florenz (KIF): 1, 5, 6, 12, 15, 16, 17, 21, 23.

Istituto centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma: 2.

Foto Luigi Artini, Firenze: 3, 18.

The Corning Museum of Glass, Corning, New York: 4.

Avignon, Musée du Petit Palais: 7.

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle province di Siena e Grosseto: 8, 10.

Bonn, Rheinisches Landesmuseum: 9.

Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: 11.

Editore Nardini, Firenze: 13.

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Firenze e Pistoia: 14.

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto: 19, 20.

Oxford, Ashmolean Museum: 22.

Lucio Riccetti, Orvieto: 24.