



GRADO, DUOMO - CAPSELLA ARGENTEA (Fot. Crimella)

LA MOSTRA DELL'ANTICA OREFICERIA ITALIANA ALLA TRIENNALE DI MILANO

LA MOSTRA dell'antica oreficeria italiana inserita nella sesta Triennale di Milano se, per la mancanza di capisaldi inamovibili, non ha risposto pienamente all'intento che s'era proposto, di rappresentare, cioè, in una linea sintetica gli aspetti e le potenze dell'arte nostra in quell'ambito, giova tuttavia a far ricapitolare, sia pure talvolta indirettamente, i problemi fondamentali di un ramo dell'arte che non ha fra noi cultori numerosi.

Le due *capselle* argentee, ad esempio, esposte dal Duomo di Grado sollevano la delicata e complessa questione dei rapporti fra l'arte nostra alle sue origini e l'arte orientale ed ellenistica. Questo, anzi, è il nodo gordiano circa il sorgere ed il formarsi dell'arte italiana, che si è ben lungi dall'aver sciolto con l'impegno e la larghezza di mezzi che soli possono consentire la

revisione radicale e serena di posizioni critiche determinate da impulsi e interessi affatto estranei alla storiografia artistica.

Si può comunque riconoscere che fra gli esemplari di oreficeria di questo periodo se ne ha alcuni in cui s'avverte l'impronta classica, i caratteri orientaleggianti o ellenistici sono in essi prevalenti. È da osservare soltanto che le opere note non sono sufficienti a ricostruire ai nostri occhi il gioco delle correnti e delle forze operanti, nè i lineamenti differenziali, perchè non rappresentano che una trascurabile parte delle molte ricordate dal *Liber Pontificalis* romano e da quello ravennate. Certo è che i frequenti donativi largiti dai pontefici alle basiliche romane autorizzano a supporre che prosperassero officine locali, benchè non possano far escludere, essendo asserite dagli oggetti tuttora esistenti,



GRADO, DUOMO - CAPSELLA ARGENTEA (Fot. Crimella)

nè la facile importazione di lavori di tal genere dall'Oriente, nè la loro influenza sugli orafi romani, anche per la presenza di quegli stessi artefici fra noi: onde si ha tutta una categoria di opere di carattere, per dir così, composito.

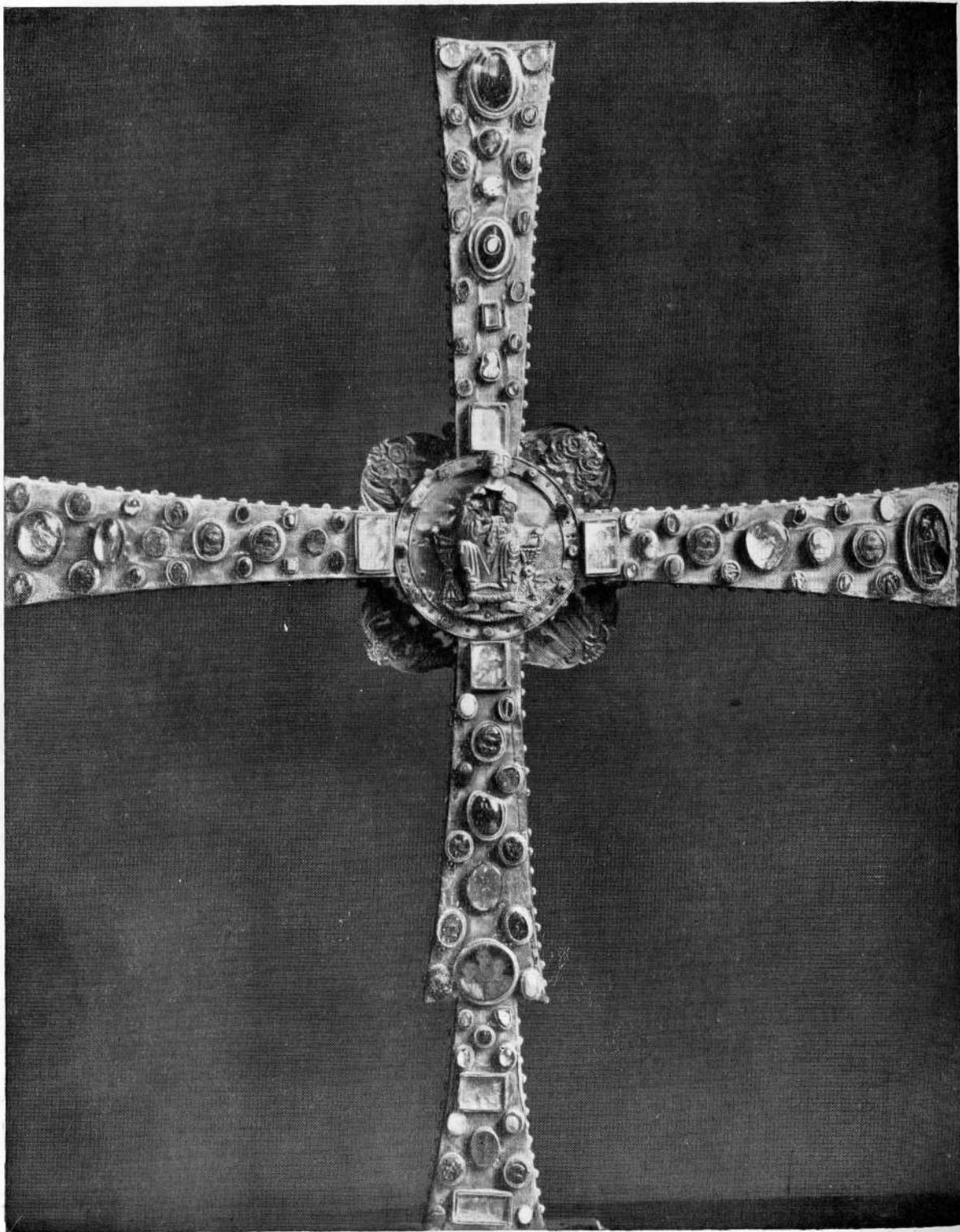
Delle due *capselle* di Grado quella che reca sul coperchio la figurazione della Vergine Regina col Bambino davanti a sè sembra di provenienza orientale e bizantina, sia per l'iconografia e la tipologia facciale, sia per l'architettura del trono e la tecnica minuta e pittorica, più trita che nei rilievi alessandrini.

L'altra non la diremmo occidentale per la croce sul coperchio fra due agnelli, come sui sarcofagi, e per certi caratteri dell'iscrizione:¹⁾ l'impronta romana s'avverte in taluni dei medaglioni, ma l'ornato particolareggiato della croce,

la foggia del copricapo nella figura campeggiante nel medaglione ad essa sottoposto, e anche i suoi elementi morfologici fan pensare ad influenze orientali sopra un fondo di romanità.

Dal VI secolo la penetrazione bizantina comincia man mano a soverchiare nell'oreficeria nostra ogni altra influenza; nullameno essa si mescola all'influsso barbarico.

Di opere propriamente del periodo barbarico ne figurano poche nella Mostra lombarda, e non molto rappresentative. La sola considerevole, anzi una delle maggiori della Mostra, che si può inscrivere in questo gruppo, è la stupenda *Croce* argentea del Museo Cristiano di Brescia, detta di Desiderio perchè si considera donata da questo re longobardo (756-774) al Monastero di S. Giulia in Brescia. È un'opera composta



BRESCIA, MUSEO CRISTIANO - CROCE DETTA DI DESIDERIO

di elementi svariati, evidentemente rimaneggiata in momenti diversi. Troviamo infatti in mezzo alla incrostazione di gemme peculiare al periodo barbarico cammei antichi, il celebrato vetro ellenistico dorato in cui si son volute ravvisare le fattezze di Galla Placidia e dei suoi figli Valentiniano III e Onoria — ipotesi per lo meno dello stesso valore di altre avanzate ad infirmarla, se pure dall'unico ritratto di Galla nella collezione Gnecci non sia possibile dedurre alcun dato sicuro di conferma o di negazione — perfino miniature del secolo XV, un Cristo crocifisso del secolo successivo, mentre la figura del Cristo assiso in atto di benedire nella faccia opposta potrebbe anche risalire al tempo cui appartengono gli elementi non erratici della croce. Siffatte incrostazioni di gemme rilevate entro castoni furono, come è noto, pertinenti anche all'arte romana, però non secondo i moduli bizzarri, estrosi ed esuberanti tipici dell'arte barbarica.

Assai interessante per l'oreficeria italiana è il problema dei rapporti con quella bizantina, nel cui sfondo si profila l'altro degli influssi orientali, non esauriti certo in questo periodo, ma ai quali s'è voluto assegnare in tutto il campo dell'arte nostra, e generalmente a fini tendenziosi, valore eccessivo. Codeste relazioni più che dal carattere dell'ornato e dell'elemento plastico sono espresse nell'oreficeria dagli smalti.

Naturalmente, alla Triennale non ci poteva essere nè l'*Altare d'oro* di Sant'Ambrogio nè la *Pala d'oro* di San Marco; ciò non ostante un problema siffatto non è posto risolutamente, chè le poche opere a smalto presenti nella Mostra non appaiono anteriori al secolo XII: però, esso è così essenziale e dominante che si pone da sè.

Audace sarebbe risollevar l'interrogativo delle origini degli smalti propriamente detti: difettano i dati di fatto per una conclusione.

Alla antica tesi ch'essi fossero trasmigrati dall'India in Assiria e, intermediari i Fenici, in Europa, si è contrapposta quella del Kondakov,²⁾ sulle basi del Molinier, che ha incontrato maggior credito presso gli studiosi ed ottenuto l'avallo autorevole del Diehl,³⁾ la quale

identifica nella Persia, specie del periodo sassanide (226-637 d. C.), le fonti primigenie, considerando questo paese come centro dell'arte orientale nell'evo medio fino agli estremi confini d'Oriente. Ma in verità, si tratta di affermazioni, di deduzioni, di ipotesi, presentate con scienza ed arte, ma non di prove anche minime, tanto più che non si conosce alcun oggetto d'oreficeria smaltato proveniente dalla Persia.

Quel che si può ritenere, in complesso, dimostrato dalle considerazioni e dagli elementi di fatto è che lo smalto passò dall'Oriente in



NAPOLI, DUOMO - CROCE DI S. LEONZIO (Fot. Crimella)



CHIAVENNA, SAN LORENZO - COPERTA DI EVANGELIARIO
(PARTICOLARE) (Fot. Crimella)

Occidente. E non soltanto con i due sistemi più diffusi degli alveoli delimitati in superficie (*cloisonné*) e degli alveoli scavati entro le lamine metalliche (*champlevé*) ma anche nella più raffinata espressione dello smalto traslucido, che nei suoi primordi si ridusse ad una imitazione dello splendore gemmeo in una pura notazione astratta, nel senso cromatico e decorativo, e in un secondo tempo lasciò trasparire il disegno figurato inciso sulle lastre. Anzi, lo smalto traslucido fu quello preferito dai bizantini. Si ha, però, soltanto il ricordo degli smalti di più antica data. Essi si affermarono nel IX-X secolo, e il maggior numero di saggi si ha per il X e l'XI secolo.

Verso la metà del IX, se non proprio all'anno 835, è da riportare l'*Altare* ambrosiano, che non v'han ragioni per ritardarne la datazione

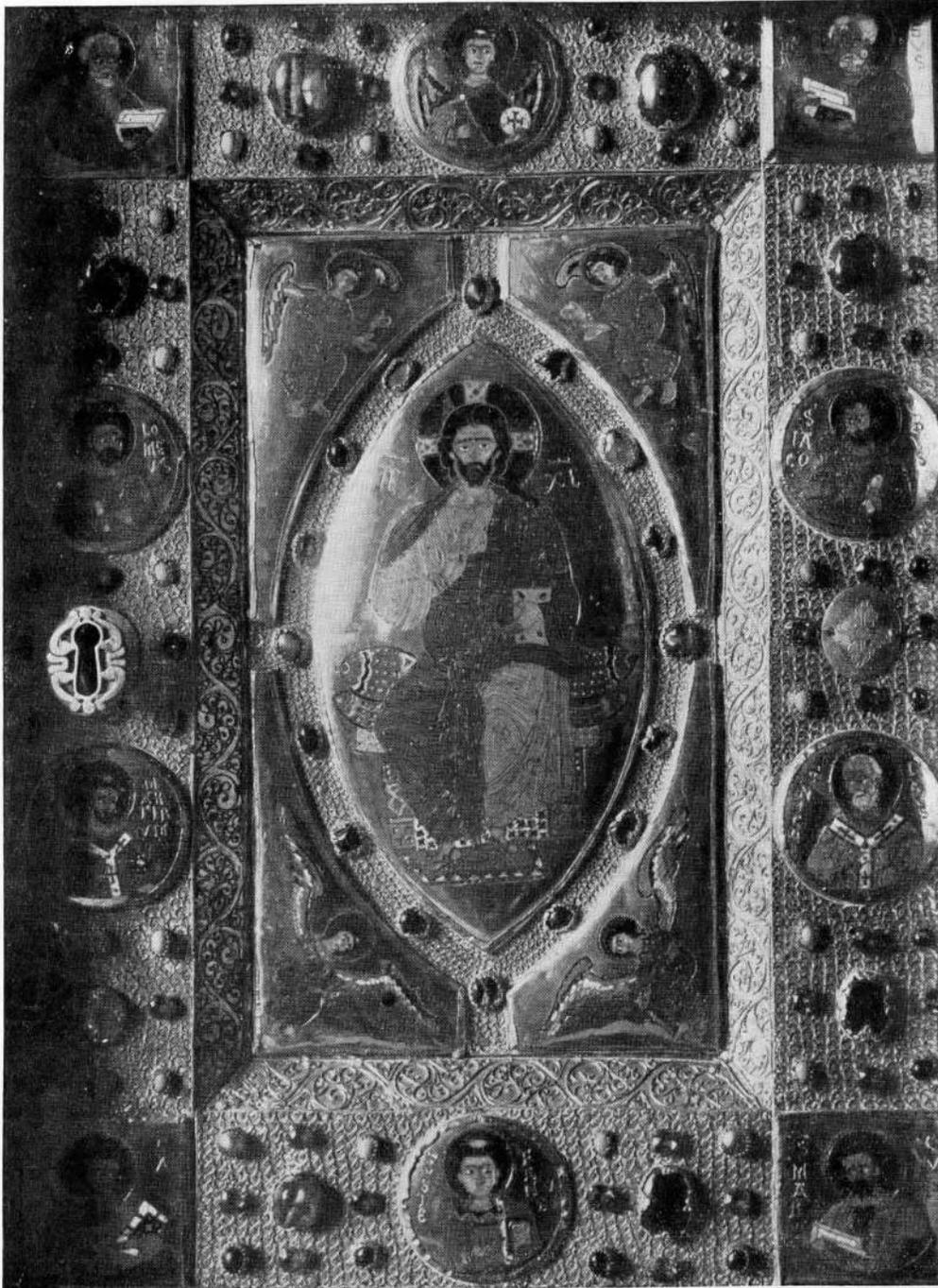
al secolo XI e addirittura al XII. Il Kondakov⁴⁾ nota che l'iscrizione può essere anche posteriore, ma non la infirma da nessun punto di vista, e, d'altro canto, se un tratto di essa appar rinnovato, cioè quello che indica il committente nell'arcivescovo Augilberto II (824-859), questo non ha importanza per negarne l'autenticità poichè il porporato è raffigurato anche sull'altare stesso. E l'iscrizione, poi, è ribadita da una cronaca originale, per quanto più tarda.

Quando si son volute precisare ragioni tecniche si è fatto leva segnatamente su questa, che l'opera mostra una perfezione ignota al secolo IX, senza tener conto che si conosce così poco dell'oreficeria di questo momento e, comunque, che gli avori carolingi, come è stato già da altri notato, e, si può aggiungere, gli smalti più antichi della *Pala d'oro* conservati *in situ*, oppure, staccati, nel fulgido Tesoro di San Marco, riferibili al X secolo, attestano un clima artistico elevato.

Più sottile è un altro argomento addotto, cioè che le gemme maggiori sono incastrate entro alveoli a giorno nei quali la luce penetra a traverso piccole arcate in filigrana, come nella *Pala d'oro*

e in una *legatura* di Enrico II (1002-1024) della Biblioteca di Monaco; tuttavia non risolutiva, giacchè di siffatta disposizione è ignota l'origine e l'uso, e, d'altro lato, essa si ripete per un lungo periodo di tempo.

Prescindendo dagli otto medaglioni muliebri, che si rivelano relitti di un'opera di più remota data, l'*Altare* è un lavoro complesso. Mentre per gli smalti possiamo accettare la derivazione bizantina, palese nella tecnica, nel particolare espressivismo delle figure, nel loro cromatismo brillante, nella funzione puramente decorativa che sovente disimpegnano; per quel che attiene al disegno di essi dobbiamo riconoscere che si tratta di un linguaggio di provenienza asiatica, inteso in modi classicheggianti e in un'accezione popolare; inoltre che classica e bizantina è



CAPUA, DUOMO - VALVA DI EVANGELIARIO (Fot. Crimella)



URBINO, GALLERIA NAZIONALE - STAUROTECA

l'iconografia delle figurazioni, e che l'impianto di quelle sculture e la loro plasticità si ricollega all'arte barbarica nei modi propri della nostra civiltà.

Ed è quello, in sostanza, che si nota pure nella *Corona ferrea*, di così dibattuta e invero ardua datazione, in cui i mirabili smalti semi-traslucidi in verde smeraldo che rivestono le

sei placche onde essa consta si possono considerare di ispirazione bizantina e il rivestimento di gemme incastonate, che dà il tono all'opera, di impronta barbarica, la quale suggerisce una datazione intorno al VII secolo.⁵⁾

Neppure questo cimelio, così insigne anche per storiche vicende, è presente a Milano. Sarebbe stato desiderabile che vi avessero figurato i medaglioni conservati nel Tesoro Marciano, che si considerano parti della più antica decorazione della *Pala d'oro*, a fin di mostrare nelle sue caratteristiche genuine e nei suoi valori lo smalto bizantino. Il quale compie, come si sa, una funzione primaria e costituisce l'aspetto più splendido di questo sontuoso e abbagliante capolavoro delle arti decorative bizantine.

Riuscirebbe affatto inopportuno in questa sede riprendere in esame tanta opera: giova sottolineare soltanto che, malgrado i continui rimaneggiamenti cui è stata sottoposta, gli elementi di vario tempo e varia provenienza, dal X al XIII e anche al XIV secolo, nonchè di varie mani, da quelle

degli artefici bizantini a quelle degli imitatori veneziani, assai meno raffinati nel disegno, nel colore, nei valori decorativi ed espressivi, la pala ha mantenuto un carattere organico per la potente vitalità e unità delle parti fondamentali.

Nella Triennale, ad attestare la magnificenza degli smalti bizantini e la loro squisita qualità

estetica, figurano la bellissima rilegatura dell'*Evangelario* del Duomo di Capua (1163-1183) e la *Croce* di San Leonzio del Duomo di Napoli, riferibile al secolo XII, questa adattata sopra un piede trecentesco. Nella coperta d'*Evangelario* gli smalti rappresentano l'ornamento principale, risaltando su vaghi campi di filigrana d'oro, rialzati da gruppi di gemme, ma la valva con la *Crocifissione* appare evidentemente alterata ed impoverita.

La tecnica degli smalti, la finezza e vivacità dei colori, simili a fantastici prati fioriti, le espressioni vivide, improntate della particolare terribilità bizantina, non possono far negare l'affinità con quest'arte, la filiazione da essa in forme di nobiltà; ma se confrontiamo da una parte con gli smalti della *Pala d'oro* o del fiero e mirifico *Pantocratore* del Museo di Palazzo Venezia a Roma, chiuso in linee solenni e ferme, immateriale nel vivido fulgore, e dall'altra con le pitture dello stesso tempo, vien da pensare più che ad una originale opera bizantina, ad una derivazione, specie per i caratteri fisionomici un po' forzati e non sempre definiti finemente, insomma ad una manifestazione derivata, certo fra le migliori del secolo XII.

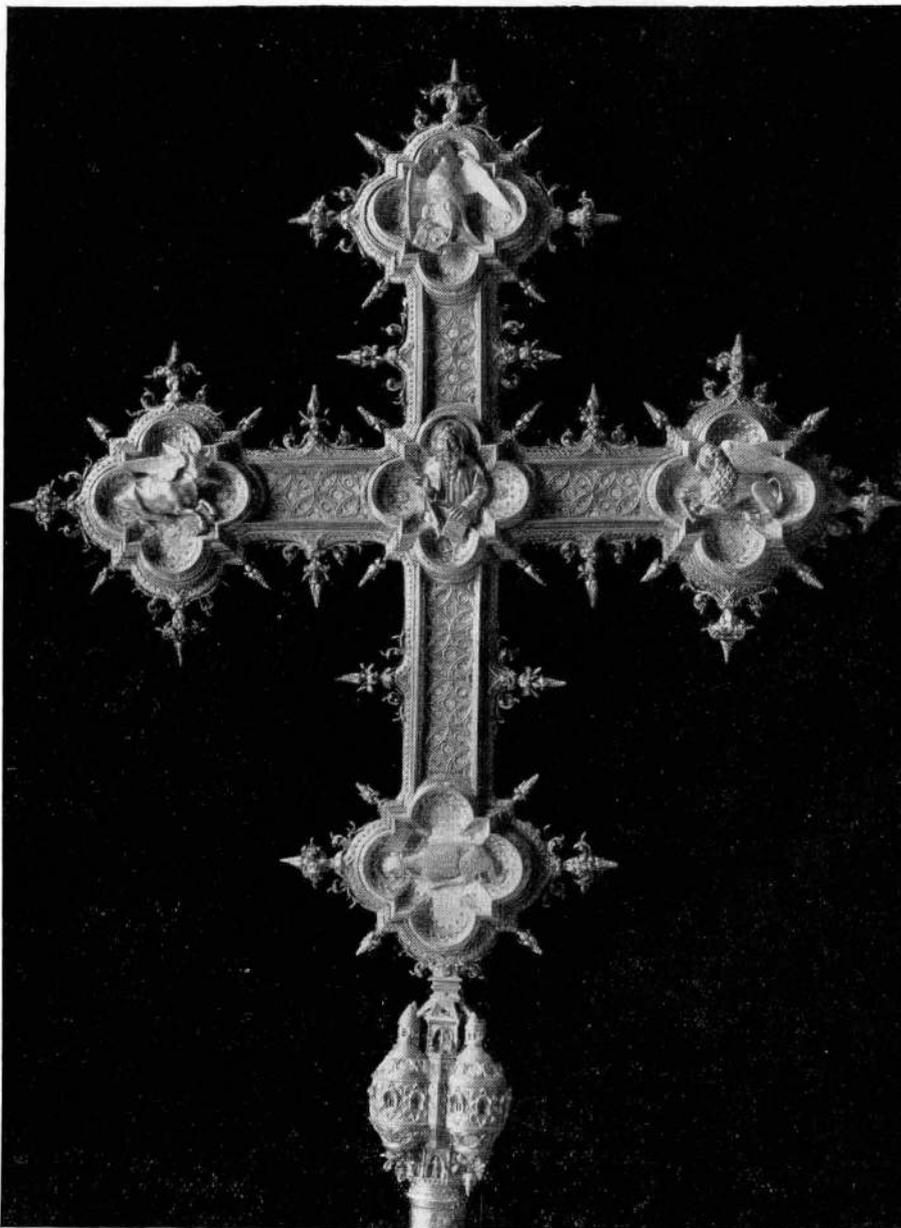
E lo stesso si può dire per la *Croce* di San Leonzio, analoga nello schema decorativo, nella tecnica e

nel gioco cromatico degli smalti; una cosa leggiadra ed elegante per le piccole proporzioni, il parco ornamento di figure smaltate e di gemme risaltanti sopra un campo di filigrana d'oro, fastoso e leggero insieme come una trama di merletto.

In questi casi si tratta di esemplari molto vicini alle fonti bizantine, quasi direttamente ispirate da esse; lo smalto illumina le figure di un lineamento irreal, assume una funzione decorativa trascendentale di valori cromatici astratti e di gemme favolose.



CITTÀ DI CASTELLO, DUOMO - PALIOTTO (PARTICOLARE)



BERGAMO, SANTA MARIA MAGGIORE - CROCE DI ANDREA DE' BIANCHI (Fot. Crimella)

Ma nella nota *Pace d'oro* della chiesa di San Lorenzo a Chiavenna, che è una valva aurea di *Evangelario*, la cui datazione si fissa verso lo scorcio del secolo XII o al principio del Dugento, se la derivazione bizantina negli smalti è palese a prima vista, il distacco dai modelli bizantini s'accusa considerevole. Anzi questi smalti, per la loro tecnica più larga, affatto diversa da quella bizantina, per la colorazione piatta, priva di vibrazioni, per

limosine, le une e le altre attive nell'importazione in Italia, forse più le prime, specie per i metalli d'uso liturgico.

Le relazioni fra l'arte italiana dell'evo medio e quella bizantina non sono espresse soltanto dagli smalti, bensì anche dal lavoro stesso di cesello a figure e ad ornati. Conviene, però, sempre distinguere tra opere importate e opere imitate. Il primo gruppo è rappresentato nella Triennale più che dal *Cofanetto* argenteo della

lo stesso partito cromatico, se pure in talune notazioni decorative sembri riecheggiare vagamente il paliotto ambrosiano, palesano un'interpretazione bizantina da parte di artefici stranieri.

Santo Monti⁶⁾ suppose che fosse uscita da un'officina renana; il Toesca⁷⁾ l'avvicinò ad una *Rilegatura* del Louvre, già nel Tesoro di Saint-Denis, senza asserirne pertanto l'origine francese, tesi che sarebbe favorita dalla notizia documentata fornita dal Buzzetti,⁸⁾ che la *Pace* fu offerta da un vescovo francese alla chiesa di Chiavenna.

Però, le tonalità degli smalti, in un col carattere delle figure bestiarie che simboleggiano gli Evangelisti, la stessa profusione di gemme su dischi in filigrana a complicati avvolgimenti e trafori nei modi ancora barbarici, fan propendere per le officine renane più che per quelle

Collegiata di Cividale (X secolo) dalla *Stauroteca* ch'io ebbi il piacere di assicurare alla Galleria Nazionale di Urbino, cui venne dalla Badia di Fonte Avellana. Di essa mi sono già ampiamente occupato.⁹⁾

Certo è da ritenersi opera bizantina eseguita probabilmente sullo scorcio del secolo XII. Questa conclusione è confortata se non dalla tradizione, certo dallo stile. Secondo la tradizione le reliquie sarebbero state rimesse da S. Elena al figliuolo Costantino a Costantinopoli, donde, non molto dopo la morte dell'imperatore avrebbero trasmigrato nel Monastero di S. Michele a Murano. Poichè la datazione dell'opera, per quanto la si voglia retrocedere, non si può far risalire al IV secolo, ne viene di conseguenza che o la leggenda è da considerarsi nata come in tanti altri casi consimili per accreditare le reliquie o che la teca per custodir queste sia stata eseguita a Venezia. Però lo stile dimostra in maniera inequivocabile che l'opera si deve ad artefice bizantino e, inoltre, per i suoi tipici elementi che deve esser stata eseguita con tutta probabilità a Bisanzio stessa.

Riguardo alla iconografia si collegano riferimenti precisi a parecchi reliquiari della croce, da quello distrutto ma conosciuto per mezzo di riproduzioni, della Santa Cappella di Parigi a quelli di Gran, di Brescia... rispetto ai quali la *Stauroteca* urbinata appare come una edizione elaborata, organata e semplificata, ciò che contribuisce a sospingere la datazione verso la fine del secolo XII.

La croce si rileva solenne, tiene tutto il campo ma consente risalto considerevole alle figure di Costantino e di Elena, indicate da scritte, mentre al sommo, librate negli angoli della riquadratura, spiccano due mezze figure di arcangeli, che rappresentano il necessario complemento della composizione e

sembrano dominare oltre la cerchia sensibile nell'infinito dello spazio.

Anche nel magistero tecnico e nel sentimento decorativo l'opera soverchia la maggior parte dei reliquiari similari. La *trabea* onde Elena e Costantino s'ammantano, per la sua lavorazione squisita e analitica, per gli ornati incorporati con finezza mirabile e l'allucinante splendore assume la parvenza del manto di un pavone favoloso.

Col *Paliotto* argenteo del Duomo di Città di Castello, per il quale forse la datazione corrente alla metà del secolo XII è un poco anticipata, si ha l'esempio rappresentativo di un'altra serie di opere in cui s'avverte presente l'azione



BERGAMO, SANTA MARIA MAGGIORE - CROCE DI A. DE' BIANCHI
(PARTICOLARE) (Fot. Crimella)



GORIZIA, DUOMO - BUSTO RELIQUIARIO DI S. ERMAGORA



CAPODISTRIA, DUOMO - CALICE

dell'arte bizantina, ma non più esclusiva e dominante, bensì in nuove aspirazioni e nuovi valori nei quali è il segno del rinnovamento dello spirito italiano durante il periodo romanico. Quest'opera è importante anche perchè anticipa le tendenze sculturali nell'oreficeria che saranno predilette soprattutto dalla scuola fiorentina del Trecento.

È il medesimo indirizzo si esprime anche più chiaramente dalla *coperta d'Epistolario* del Duomo di Treviso (sec. XIII) di puro carattere plastico ed espressionista, e nella famosa *Chiocchia* di Monza (sec. XII), capolavoro di fine naturalismo.

È, però, nel momento gotico che l'oreficeria nostra afferma un proprio sviluppo rigoglioso e molteplice. Si formano le scuole locali, tra le quali brilla quella senese, che dalla seconda metà del Dugento a tutto il Trecento e oltre produce

una teoria superba di orafi, da Pace o Pacino di Valentino a Guccio di Mannaia, a Muzio di Donato, al celebratissimo Ugolino da Vieri, a Viva di Lando, a Giovanni di Bartolo...¹⁰⁾

Contrapposta ad essa, ch'ebbe spiriti delicati e raffinati nella colorazione armoniosa e nell'ebrietà decorativa, il potere fantasticante di tutta l'arte senese, che è come un divino sogno, si disegna la fiorentina, plastica ed essenziale; mentre l'umbra e l'abruzzese accolgono l'impulso da Siena, pur intendendolo con propri apporti, più decisi nella seconda, ch'ebbe officine ad Aquila, a Sulmona, a Teramo e predilesse forme massive e sculturali, sopraffacenti l'organismo architettonico, così nitido nell'oreficeria gotica, figure elementari, assortite quasi in un solenne mistero, che suscitano risonanze religiose. Al nord la scuola veneziana s'impreziosisce di trafori, si riveste di gemme, s'avviva



FIRENZE, MUSEO NAZIONALE
PACE IN ARGENTO CON LA «CROCISSIONE»

di smalti e di filigrane, ch'ebbero nelle sue fabbriche il più alto culto, significando i suoi raggianti spiriti decorativi. E accanto a queste vere e proprie scuole di orafi, troviamo centri importanti un po' dappertutto, specie in Lombardia e in Sicilia.

Di questo fulgente spettacolo dell'oreficeria gotica troviamo nella Triennale qualche segno.

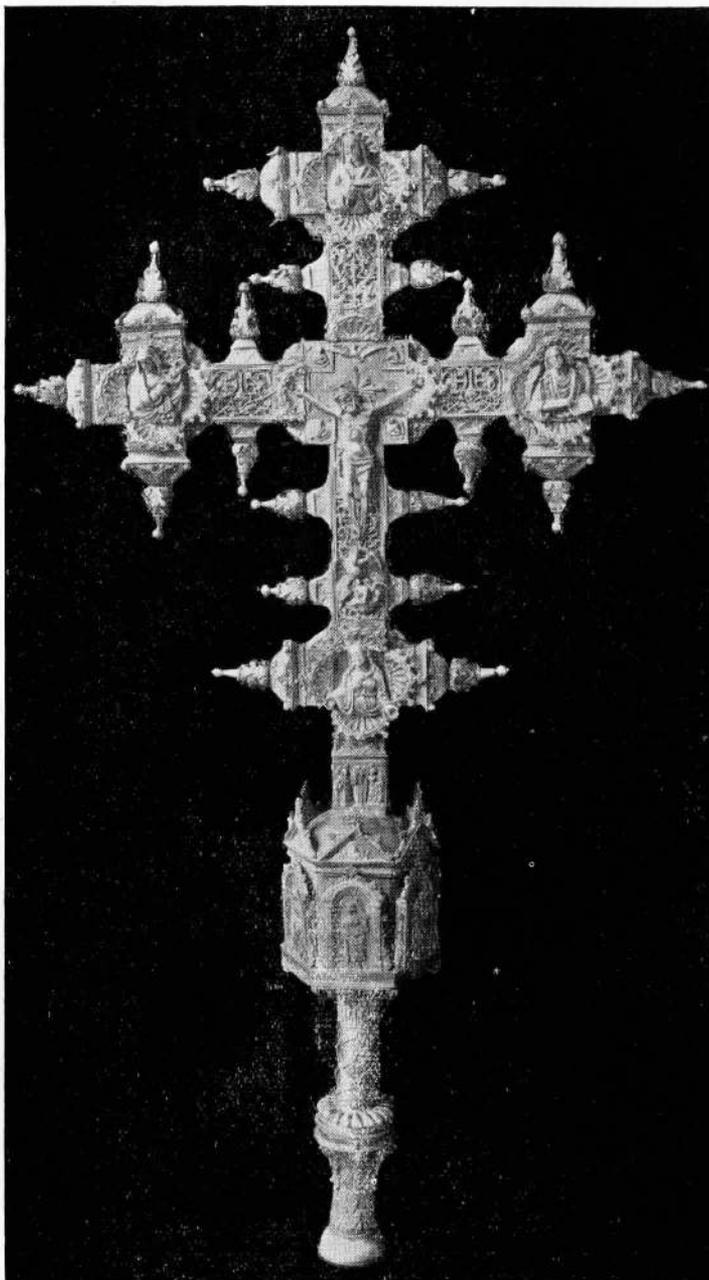
L'oreficeria senese del Trecento non si può certo considerare rappresentata dalla *Croce del Bargello*, a smalti parzialmente conservati: ci sarebbe voluto o il *Calice* che Guccio di Mannaia eseguì nel 1290 per Niccolò IV, conservato nel Tesoro della Basilica di Assisi, che è il primo esempio a noi noto degli smalti traslucidi italiani, anche se il Molinier



PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - CRISTALLO INCISO
DA VALERIO BELLI (Fot. Crimella)

s'abbandoni alla supposizione gratuita che questa tecnica si sia sviluppata piuttosto in Francia..., a causa dello stato dell'arte nostra in tal periodo, che aveva pur creato le cattedrali romaniche e i pergami di Nicola Pisano e fermentava nella pittura di possibilità che dovevano realizzarsi appena pochi anni dopo; o il *Reliquiario del capo di S. Savino*, modellato da Ugolino di Vieri e da Viva di Lando; o il *Reliquiario di S. Agata* di Giovanni di Bartolo, o almeno un buon gruppo di opere di secondo piano, se non l'aurato scrigno fulgente di smalti, che è il cuore ardente del Duomo orvietano.

Anche della oreficeria fiorentina non vediamo alcuna opera tipica, mentre di quella umbra troviamo due opere a smalto di Cataluzio da Todi, invero di debole accento per gli smalti



DOMASO (COMO), CHIESA - CROCE DI PIETRO LIERNI



PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - CANDELIERE

confusi e macchiati, per la non gradevole gamma cromatica, di cui soltanto in parte si può incolpare lo stato di conservazione.

Per l'Abruzzo figura il suo più illustre maestro, Nicola da Guardiagrele, operoso nella prima metà del secolo XV, con una sola opera, la *Croce* del Duomo di Aquila, firmata e datata 1434, analoga nello schema a quella

di Guardiagrele, che lo mostra svincolato dal goticismo dei suoi primi tentativi, quali l'*Ostensorio* di Francavilla e la *Croce* di Lanciano, allorchè sotto l'azione del Ghiberti, palese soprattutto nel *Paliotto* argenteo del Duomo di Teramo, ebbe infusa una più salda sostanza all'arte sua, troppo esaltata e biasimata in vicende alterne, ma che merita una considerazione



PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - PACE



PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - SECCHIELLO
(Fot. Crimella)

seria per il temperamento che palesa pure in ciò che di massiccio e di sovrabbondante può offrire nel suo schietto e impetuoso sentimento decorativo, nella sua notazione umana ricca d'intime voci.

Più interessante perchè meno nota, malgrado appartenga alla chiesa di Santa Maria Maggiore di Bergamo e sia stata varie volte pubblicata, riesce la *Croce* processionale in argento dorato di Andrea de' Bianchi, che risulta da documenti cominciata nel 1389 e terminata nel 1392.¹¹⁾ Il Crocifisso è stato sostituito nel secolo XVIII, gran parte degli smalti son caduti. Qui siamo in pieno dominio gotico, ma in una estrinsecazione di contenuta eleganza, di rigogliosa eppur misurata fiorita ornamentale. In ispecial modo l'elegante disegno quadrilobo delle formelle, il gioco delle punte spigate che s'irradiano da esse e aggettano dai bracci della croce, i leggeri trafori che avvivano i fondi, la grazia singolare con la quale è inteso il nodo, gli conferiscono una nota di leggiadra freschezza in un senso di equilibrio e di unità sul quale

le figurazioni ancor goticizzanti mettono la loro nota grave ma serena, un misticismo sognante che non le incupisce, ma le vela di delicata malinconia.

Per il gotico veneziano, che si svolge anche e soprattutto nel secolo XV, è tipico il *Calice* del Duomo di Capodistria nella sua esuberanza fastosa, senza pause, ma in compenso leggera e vaga nel suo spumeggiare dovizioso che accusa il connubio veneto-dalmata.

Molto notevole è altresì un busto reliquiario di *S. Ermagora* passato dalla Basilica di Aquileia al Duomo di Gorizia, opera della fine del secolo XIV. Se non si può raffrontare per qualità e stile col superbo busto di *S. Zanobi* (Duomo di Firenze) sbalzato da Andrea Arditi nel 1331, esposto nella memoranda Mostra fiorentina del 1933, è certo opera cospicua specie per l'equilibrio tra i valori plastici e quelli decorativi e per l'efficacia sicura con la quale è individuata in modi sintetici di nobile naturalismo l'umanità del Santo, per la sontuosa cornice dell'ornato gotico a singolari formelle balenanti di pietre colorate.

Parallelamente a questa insistente produzione gotica, che si propaga per tutto il secolo XV e anche in parte del XVI, si avverte tutta una corrente di transizione e un'altra formata da opere di carattere rinascimentale.

Della scuola senese, che prolunga la sua attività durante tutto il secolo XV con Goro di Neroccio, Tommè di Vannino, Turino di Sano e Giovanni Turini, i quali lavorarono al *Fonte Battesimale* di Siena, si hanno due opere significative: il *Pastorale* di Città di Castello, benchè i suoi smalti siano quasi tutti caduti, ammirevole per la salda eppur delicata architettura gotica e la vaghezza delle figure; e il *Reliquiario* di Lucignano, che Gabriele d'Antonio eseguì con estrosa bizzarria a forma di un grandioso albero.

Rivediamo le due *Paci* attribuite a Maso Finiguerra, del Museo Nazionale di Firenze, l'una con la *Crocifissione*, l'altra con l'*Incoronazione della Vergine*, la cui ascrizione al famoso orafo e niellatore è stata largamente contestata, specie per la seconda, e non senza ragioni.

Meglio giova, un documento dell'attività degli orafi scultori, dal Ghiberti ad A. Pollaiuolo, al Verrocchio, i quali rappresentano una viva corrente dell'oreficeria fiorentina, significato dal busto reliquiario di S. Lussore, opera firmata di Donatello e datata 1426, mandata dalla chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri di Pisa.

Nel Cinquecento il prolungarsi degli schemi goticizzanti s'accusa nella *Croce* firmata e datata 1533 di G. Pietro Lierni proveniente, se ben ricordo, da Domaso, benchè architettura e plastica siano proprie della Rinascita e le testate dei bracci si disegnano crucigere in rinnovate se non eleganti forme. Il motivo delle punte gigliate che conferisce un'animazione spigliata alla *Croce* di Andrea de' Bianchi, qui perde valore per la sua insistenza e il suo geometrizzarsi, analogamente alla *Croce* di Gravedona e ad altre opere del Lierni stesso nella diocesi comense e a Valfurva (Bormio).¹²⁾

Ma in siffatto periodo è caratteristico specialmente il connubio fra l'oreficeria e il cristallo di rocca, fra l'oreficeria e le pietre dure. È vero che, in generale, l'oreficeria assume in questi casi una funzione subordinata, d'incorniciamento, tuttavia sempre connessa strettamente al risalto dell'opera, e, comunque, codesta collaborazione, per dir così, la innova, la pone davanti a problemi nuovi.

Di questi due gruppi si hanno parecchie e

rilevanti testimonianze alla Triennale. Ritroviamo la preziosa notissima *Cassetta Farnese* del Museo di Napoli, ma specialmente c'interessa una lastrina incisa da Valerio Belli il Vicentino (1468-1546) con finissima semplicità, in una pacata ricerca di piani, in una netta e sicura definizione della forma, con limpida resa dell'insieme e dei particolari.

Fra le pietre dure risaltano il bellissimo, ben conosciuto, *Vaso in lapislazzuli* del Museo degli Argenti di Firenze e la *Pisside* in amethysta di Lorenzo il Magnifico.

Cristalli e pietre dure mirabilmente favoriscono la prestanta del finimento della Cappella dello Spirito Santo a Parigi (ora al Louvre): si tratta di opere d'impronta veneziana del primo Cinquecento, come si rileva soprattutto dalle ampole di cristallo delicatamente fiorite di racemi salienti in schietti ondulamenti vegetali, montate in argento dorato in leggiadre e lievi forme; e anche dai candelieri in cui la trasparenza del cristallo e gli innumerevoli scherzi della luce hanno il loro pieno risalto nel ricco e brioso inquadramento di gemme e d'argento dorato. Le pietre dure raggiungono, poi, una delle loro più brillanti espressioni nel *Secchiello* per l'acqua benedetta sontuosamente montato, e nella *Pace*, splendida di smalti, di pietre dure, di argento in una composizione armoniosamente doviziosa, più



CIONDOLO (Fot. Crimella)



PARIGI, COLL. ROTHSCHILD - CONFETTIERA IN ORO (Fot. Crimella)

elaborata e complessa che non nelle opere veneziane, sì da far pensare a modi lombardi.

Per il Cinquecento l'attrattiva principale della Mostra è, però, la celebratissima *Saliera* di Benvenuto Cellini, eccezionale concessione del Museo di Vienna. Su questa unica opera superstite della vasta operosità svolta dall'impetuoso maestro come orafo i giudizi sono piuttosto

sfavorevoli. Forse in parte essi sono dettati dall'inscenamento clamoroso e tracotante col quale il maestro stesso diede conto della sua attività; comunque il sovraccarico, la fastosità ostentata dell'opera, il sovrapporsi di elementi plastici ad elementi decorativi senza riuscire a fondersi, rendono legittime le riserve.

Nondimeno si tratta sempre di un'opera di non comune significazione, concepita per un sovrano, per risaltare in mezzo alla suppellettile di una corte. Esaminata nei particolari, si afferma insigne, specie nella zona concava dello zoccolo a smaglianti note di rosso e verde vivo, sulle quali risaltano le figure allegoriche modellate con sagace intuito della forma decorativa.

Dal creatore del *Perseo* ci aspetteremmo una più irradiante e concitata potenza, non questo agglomeramento di deliziosi elementi: comunque è in tale opera il segno d'una personalità che avvince.

Dell'oreficeria da tavola è da ricordare altresì una *Confettiera in oro* appartenente alla collezione Rothschild, tutta riscintillante nel ful-

gore degli smalti, degli smeraldi, dei granati. Il piccolo basamento sembra doversi inscrivere fra le opere secentesche, ma quando si richiamino alla memoria i candelabri in bronzo veneziani della seconda metà del Cinquecento ai quali è affine, si può considerarla dello scorcio di questo secolo, cui ci riporta più decisamente la snella figura muliebre che sostiene

con leggiadra movenza la coppa a mo' di fantastica nave.

Un po' tormentate dall' assidua industria decorativa che piega e avvolge la forma e sbalza teste e membra di figure sformate con vivace intuito ornamentale sono le posate attribuite ad Antonio Gentili (1519-1609) da Faenza, esposte da G. Sangiorgi di Roma.

Fra il Cinque e il Seicento uno degli aspetti più seducenti della Mostra è costituito dai gioielli. Già l'Esposizione parigina dello scorso anno aveva fatto conoscere gli esemplari sorprendenti della collezione Maurizio Rothschild, richiamando vivamente l'attenzione sopra una manifestazione d'arte alla quale, in genere, non si bada gran che; ora un bel gruppo di saggi, esposti dalle raccolte Rothschild, Poldi-Pezzoli, Vienna, lumeggia pure alla Triennale questa estrinsecazione dell'oreficeria italiana.

La classificazione cronologica di siffatto materiale riesce laboriosa e incerta perchè traendo esso la luce della sua bellezza dalla varietà e ricchezza delle gemme e delle perle in folgoranti balenii, e dell'estro col quale queste sono legate dall'oro, esterna un'inclinazione perpetuamente baroccheggiante, salvo che nel Quattrocento, quando i monili si ispiravano ad una semplicità

essenziale per la grandezza e la bellezza delle pietre preziose e per la finezza della loro montatura in oro.

Segnatamente ardua essa riesce per gli oggetti della estrema fase della Rinascita, confinante e sconfinante nel Barocco. Nondimeno quando l'elaborazione dell'ornato, la bizzarria dei partiti ornamentali, la fantasiosità della visione



NAPOLI, COLL. DI S. A. R. IL PRINCIPE DI PIEMONTE - ACQUASANTIERA IN CORALLO
(Fot. Crimella)



NAPOLI, COLL. DI S. A. R. IL PRINCIPE DI PIEMONTE - ACQUASANTIERA (Fot. Crimella)

decorativa sono regolati da una larga linea d'insieme, non insidiata ad ogni tratto dalla frequenza e dalla ridondanza dei particolari, si può pensare al primo Cinquecento.

Al secolo XVII conviene pertanto riferire quattro ciondoli del Poldi-Pezzoli, eseguiti per risaltare sul vago incarnato del seno di

natura, deve aver dati buoni frutti se pure le scuole locali si dissipano per far posto ad alcuni centri primari di produzione, che sono poi gli stessi in cui le potenze del Barocco si esprimono con più lampeggiante foga.

Una graditissima sorpresa riescono tre acquasantiere concesse con liberale atto da S. A. R. il

qualche gentildonna: l'uno a mo' di vascello inteso in maniera ornamentale sì che la carena è tutta un vivace gioco di squame e le fiancate s'adornano di rose; un altro a guisa di portentoso lampadario con perle pendule nascenti da un cespo fiorito; un terzo delineato come una corona floreale frescamente intessuta e inscrivente un uccellino svolazzante, in una perfetta fusione di forme e di partiti decorativi; un quarto, infine, sembra una minuscola acquasantiera da muro, con una grazia di curve snelle che accusano il primo Seicento.

Più sicuramente seicentesco è un ricco ciondolo in cui un medaglione centrale è fastosamente incorniciato entro un gioco di curve raccordate e traforate, sospeso a tre catenine legate da una arguta figura femminile, mentre nella zona inferiore pendono tre perle.

In genere l'oreficeria barocca è ben rappresentata ed è chiaro ch'essa, per la sua stessa

Principe di Piemonte, l'una in corallo di un delicato tono di rosa vivo, risaltante sul fulvo oro dell'incorniciamento, vaga di una composta prospettiva architettonica, forse opera uscita dalle officine di Trapani, più che da quelle di Torre del Greco, per lo spirito della prospettiva e della architettura, come suggerisce qualche esemplare del Museo Pepoli, benchè adorno con più veemente esuberanza; un'altra eminentemente plastica con figure in terracotta chiara, che sembrano richiamare non modelli siculi o campani come la precedente, per la loro plasticità sculturale, benchè il sentimento decorativo dell'insieme risulti di rara organicità e finezza. I suoi caratteri stilistici sembrano inquadrarla nella cerchia della scultura romana, ma non è agevole dichiararne con fondatezza l'appartenenza a un determinato artista.

Assai leggiadra è la terza placca di acquasantiera col *Riposo in Egitto* nel medaglione centrale entro ampio incorniciamento legato da festoni e da putti. Qui prevalgono spiriti pittorici, sia nel modo di intendere il bassorilievo in vari piani con sfondo dileguante, e nel modellato e nel panneggiare che ricercano effetti luministici, sia nell'avvolgersi dei festoni carnosì e decorativamente naturalistici. Essa risulta opera



NAPOLI, COLL. DI S. A. R. IL PRINCIPE DI PIEMONTE - ACQUASANTIERA
(Fot. Crimella)

dell'orafo messinese Francesco Iuvara (n. 1685-1759), fratello di Filippo, autore, fra l'altro, d'un fastoso paliotto argenteo nel Duomo di Messina, rispetto al quale quest'acquasantiera è regolata da più semplici e delicati spiriti ornamentali.

Nè si possono passare sotto silenzio il *Reliquiario* argenteo detto degli Innocenti (1620)

della chiesa di San Petronio a Bologna e certe terrine (secolo XVIII) esposte dal Museo di Palazzo Venezia a Roma, ¹³⁾ classificate come prodotti di argenteria romana e

torinese, modulate da una linea semplice ma assai distinta, sottolineate da una decorazione di straordinaria sobrietà e aderenza alla forma.

LUIGI SERRA

¹⁾ TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, U. T. R. T., 1927, pag. 331.

²⁾ *Histoire et monuments des émaux bizantins*, Francofort sur Mein, 1892; O. M. DALTON, *Catalogue of the mediaeval ivories enamels etc.*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, University Press, 1912, pag. 32-71, riprese largamente la questione.

³⁾ In *Enciclopedia Italiana* alla voce *Oreficeria*.

⁴⁾ KONDAKOV, *op. cit.*, pag. 111. La tesi dell'attribuzione al secolo XII fu anche sostenuta, fra altri dallo Zimmermann (*Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig. Liebeskind, 1897, pag. 190), ma venne contestata dal Molinier (*Hist. des arts appliqués*, IV, Paris, Lévy, s. d., pag. 81), da A. Venturi (*Storia dell'arte*, II, 1902, Hoepli, Milano, pag. 233), da E. A. Stükelberg (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1900, III, pag. 283), da P. Toesca (*op. cit.*, pag. 426).

Il Babelon (*Le tombeau du roi Childéric et les origine de l'orfèvrerie cloisonnée*, Paris, Klingriek, s. d.) considerò come i più antichi smalti in Occidente del tipo *cloisonné* quelli della tomba di Childerico, re dei Franchi (450-481) ma la loro provenienza è dubbia: si sono supposti originari della Persia, di Costantinopoli, però senza riuscire a rischiarare adeguatamente questo punto importante.

Secondo il Molinier, il più antico monumento bizantino conservato sarebbe la *Croce* ora nel Museo Cristiano Vaticano, regalata alla Basilica di San Pietro da un imperatore Giustino, forse Giustino II (565-578), e il

più antico smalto conosciuto sarebbe quello che fregia il minuscolo trittico reliquiario in oro della vera croce, che risulta fin dal VI secolo nel Monastero di Santa Croce a Poitiers e che fu illustrato dal Barbier de Montault.

⁵⁾ Il Riegl (*Die Spätromische kunstindustrie*, Wien, 1901, pag. 201) l'assegnò addirittura al IV secolo nei suoi elementi più antichi, il Molinier (*op. cit.*, pag. 92) al IX secolo, il Kondakov (*op. cit.*, pag. 222-225) distinse fra le lamine cesellate che ritenne del VI e VII secolo e gli smalti che considerò del IX o X secolo.

⁶⁾ *Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Como, 1902, pag. 179-190 (riassume anche gli studi di Diego Sant'Ambrogio).

⁷⁾ TOESCA, *op. cit.*, pag. 1116.

⁸⁾ *Arte e artisti nel contado di Chiavenna*, in *Rassegna d'Arte*, XI, 1911, pag. 110.

⁹⁾ Si veda segnatamente *The Burlington Magazine*, 1919, XXXV, pag. 105-110, e *L'arte nelle Marche*, I, Federici, Pesaro, 1929, pag. 168-172.

¹⁰⁾ Nello studio di Ippolito Machetti (*La Diana*, IV, 1929, fasc. I), malgrado talune manchevolezze, si ha un quadro completo dell'oreficeria senese.

¹¹⁾ *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, provincia di Bergamo*, Roma, Libreria dello Stato, 1931, pag. 95.

¹²⁾ MONTI *cit.*, pag. 169-170.

¹³⁾ A. VALENTE, *Gli argenti italiani russi e svedesi della collezione Wurts nel Museo di Palazzo Venezia*, in *Bollettino d'arte*, XXIX, 1935-36, pag. 514, ripr. a pag. 512.

D'imminente pubblicazione:

CATALOGO DELLE COSE D'ARTE E D'ANTICHITÀ DI ASSISI
CATALOGO DELLE COSE D'ARTE E D'ANTICHITÀ DI CIVIDALE
INVENTARIO DEGLI OGGETTI D'ARTE DELLA PROVINCIA DI PADOVA
INVENTARIO DEGLI OGGETTI D'ARTE DELLE PROVINCE DI ANCONA
E ASCOLI PICENO
ITINERARIO DELLA R. GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE
ITINERARIO DI ERCOLANO
ITINERARIO DEL R. MUSEO NAZIONALE E DELLA PINACOTECA DI CAGLIARI

Seu
4865