


Predella journal of visual arts, n°48, 2020 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

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

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

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scroccow

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Non solo smalti. Miniature sotto cristallo nell'oreficeria parigina del XIV secolo

During the reign of the early Valois, in a period of exceptional flourishing of the sumptuary arts, the sovereigns commissioned many metalwork objects, some of them decorated with miniatures under rock crystal. The study of the miniatures allows not only to circumscribe the chronology of these works, but also to affirm that they were made by artists who are known to have produced illuminated manuscripts for the court. The choice of decorating reliquaries and precious objects with miniatures under rock crystal was intentional and proves a clear aesthetic appreciation for this specific technique. Its knowledge at the Valois court might have been determined by the familiarity with comparable works from Venice and Siena.

Tra la seconda metà del XIV secolo e la prima metà di quello successivo, Parigi visse un periodo di grande fioritura delle arti sontuarie – una vera e propria età dell'oro, come è stata spesso definita – legato allo sviluppo delle collezioni dei sovrani e dei principi di Valois, all'affinamento e all'innovazione tecnica nel campo dell'oreficeria, testimoniati sia nelle opere sopravvissute, sia nella ricca documentazione costituita da inventari e libri di conti¹. In questo vivace contesto videro la luce anche oreficerie decorate da miniature sotto cristallo, ossia da cristalli di rocca tagliati a cabochon o ridotti in sottili lastre impregiate da pitture su pergamena alloggiate all'interno di castoni a notte o in incavi predisposti nel supporto. Si tratta di opere talvolta molto note agli studi, ma che non sono state considerate in modo sistematico o delle quali non è stata approfondita la decorazione pittorica.

La prima oreficeria decorata da miniature che si può ricondurre all'ambito dei Valois è il singolare pendente reliquiario della Santa Spina di Londra (fig. 1)²: un piccolo gioiello dalla forma a fagiolo, applicato a una catenella d'oro, che si può aprire e sfogliare come le pagine di un manoscritto³. All'esterno il pendente è chiuso da due ametiste o da cristalli di rocca a cabochon che simulano l'ametista grazie a una sottile lamina viola posta sul fondo del castone⁴; l'interno è costituito da tre placchette decorate a smalto traslucido su oro, incernierate sul lato interno, così da poter essere voltate. La pittura su pergamena, racchiusa tra due sottili lastre di cristallo trattenute da una cornice dorata, è posta a protezione del ricettacolo che ospita la reliquia della Santa Spina, inserita in una custodia sagomata. La miniatura sotto cristallo è rimovibile per permettere la visione del sacro frammento, e raffigura su due registri la *Natività* e *l'Annuncio ai pastori*. Su una delle piccole placche smaltate è raffigurata una coppia di sovrani in preghiera ai piedi della

Madonna col Bambino affiancata da angeli turibolanti. Danielle Gaborit-Chopin ha proposto di datare il gioiello intorno al 1340 grazie allo stile degli smalti e alla presenza del cosiddetto “*rouge cler*”, lo smalto rosso traslucido di complessa lavorazione che stando ai documenti apparirebbe intorno al 1300 e troverebbe in tale opera la prima testimonianza conservatasi⁵. La studiosa ha quindi avanzato l’identificazione dei due sovrani con Filippo VI (1328-1350) e la consorte Giovanna di Borgogna (1328-1349)⁶. Il reliquiario tuttavia non è riconoscibile tra gli oggetti del tesoro della regina o tra i conti del sovrano⁷.

La miniatura sotto cristallo, pur essendo asportabile e quindi visibile da vicino, si legge con difficoltà, non solo a causa della caduta della pittura, ma anche per l’opacizzazione e le fessurazioni del quarzo. Nelle parti meglio conservate si riconoscono fisionomie rese graficamente, colori sfumati e acquerellati, panneggi dai leggeri passaggi tonali e marcati contorni scuri. Queste caratteristiche permettono di avvicinare la miniatura alla decorazione di un nutrito gruppo di manoscritti che ruotano attorno al *Roman de Fauvel* di Gervès du Bus (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 146), assegnati a una personalità nota negli studi come Maestro di Fauvel, attivo a Parigi tra il 1310 e il 1340⁸. Tra le numerose creazioni ricondotte all’artista – che decorò manoscritti sia per membri della famiglia reale e del loro entourage sia per esponenti dell’alta e della bassa nobiltà – i confronti più convincenti si riconoscono nelle miniature attribuite a un collaboratore, individuato da Alison Stones come «Sub-Fauvel Master», anch’esso piuttosto prolifico e attivo negli anni Trenta del XIV secolo⁹. Confronti sono possibili con le miniature che decorano alcune *Bibles historiales* (Parigi, Bibliothèque Mazarine, ms. 311; Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 22; Troyes, Bibliothèque Municipale, ms. 59)¹⁰ realizzate intorno al 1330, e il *Miroir historial* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 316)¹¹ eseguito nel 1333 per Giovanna di Borgogna, la medesima sovrana verosimilmente raffigurata nel minuto smalto del reliquiario.

Nonostante le ridotte dimensioni e lo stato di conservazione della miniatura sotto cristallo non consentano una valutazione adeguata, sembra comunque di poter riconoscere sia nella miniatura del reliquiario sia, ad esempio, in quella a f. 25r del *Miroir historial* (fig. 2), figure animate da una gestualità simile, la stessa resa grafica dei tratti del volto e della chioma dei capelli, la medesima modalità di rendere le aureole e un comparabile uso del colore. Tale confronto permette di suggerire per la miniatura e per il reliquiario che decora una datazione nel quarto decennio del Trecento, durante i primi anni di regno di Filippo VI. Una leggera anticipazione rispetto a quanto sinora proposto dagli studi non sembra ostacolata dallo stile degli smalti o dalla presenza del *rouge cler*, il quale, sebbene conosca

una maggiore diffusione dopo la metà del XIV secolo, risulta già documentato a inizio Trecento nella coppa con smalti *de plique* appartenuta a Filippo il Bello (1285-1314)¹².

Se per il pendente reliquiario della Santa Spina si possono formulare solo ipotesi sull'implicazione di Filippo VI e Giovanna di Borgogna nell'esecuzione dell'opera, i documenti permettono invece di ricondurre con sicurezza al figlio e successore Giovanni II il Buono (1350-1364) la committenza di un'oreficeria con miniature sotto cristallo. Si tratta del celebre faldistorio in argento dorato e cristallo di rocca decorato da pitture, perle e pietre preziose, che venne realizzato, come informa il registro dei conti dell'*argentier du roi* Etienne de la Fontaine, alla fine dell'anno 1352 dall'orafo di corte Jean le Braelie¹³. Il trono, la cui struttura lignea fu affidata a Pierre di Vienne, era decorato da oltre duecento miniature eseguite da Guillaume Chastange, di cui 40 con le armi di Francia, 61 raffiguranti profeti con cartigli su fondo oro, 112 recanti personaggi e animali a mezza figura su un medesimo fondo, e quattro più grandi con storie relative al Giudizio di Salomone. Le miniature erano poste sotto cristallo, lavorato da Pierre Cloet, il quale fornì anche ulteriori elementi in quarzo. Smeraldi e granati su castoni in oro impreziosivano ulteriormente il ricco trono, costato complessivamente 774 soldi. Si tratta dell'esempio più sfarzoso di oreficeria decorata con miniature sotto cristallo e ci si rammarica di non poterne ricostruire l'aspetto originale tramite le poche informazioni documentarie a disposizione. Anche lo stile delle miniature non è intuibile, dal momento che l'artista che le eseguì, Guillaume Chastange, non è attestato altrove ed è al momento uno dei tanti nomi sguarniti di opere.

Le dettagliate spese sostenute per la realizzazione del trono sono tuttavia estremamente preziose, poiché consentono di conoscere il valore economico delle miniature sotto cristallo alla corte dei Valois intorno alla metà del Trecento. Dei 774 soldi spesi per il faldistorio, 20 furono impiegati per la carpenteria, 120 per le 212 miniature, 96 scudi (che sottraendo le altre voci di spesa al totale equivarrebbero a 133 soldi) per l'acquisizione e la lavorazione del cristallo di rocca, 48 soldi per 150 granati e 82 smeraldi, 12 per l'oro necessario alla doratura, 80 per l'argento, 110 per l'oro per altre dorature e infine 250 soldi all'orafo di corte per la realizzazione, la lavorazione e la nettatura degli elementi in oreficeria (cornici, filigrana, castoni, ecc.) e per l'assemblaggio dell'opera¹⁴. Il costo delle miniature sotto cristallo e delle altre componenti in quarzo ammonta quindi a circa 253 soldi, ossia un terzo del costo totale, pari da un lato all'importo conferito all'orafo di corte Jean le Braelie per gli elementi in oreficeria, l'assemblaggio e le rifiniture e, dall'altro, all'insieme di tutti gli elementi in oro, argento e pietre preziose che decoravano il faldistorio¹⁵.

Pur tenendo presente che si tratta di un'opera di grandi dimensioni e data la gran quantità di miniature impiegate nella decorazione – anche se la maggior parte di esse doveva verosimilmente essere di piccolo formato –, il fatto che il costo del cristallo e delle miniature costituisca un terzo del totale è piuttosto rilevante¹⁶. Questo importante documento permette infatti di restituire l'immagine di una tecnica che, almeno per quanto riguarda il contesto cortese della Parigi di metà Trecento, risulta tutt'altro che economica, come si afferma invece in molti studi riguardanti la miniatura sotto cristallo¹⁷. Che questa fosse una tecnica di un certo valore lo attesta d'altronde anche la fortuna di cui godette presso le principali corti dell'Occidente bassomedievale¹⁸.

L'interesse per la decorazione delle oreficerie con miniature sembra aver riguardato anche il terzo sovrano della dinastia dei Valois, Carlo V (1364-1380), figlio di Giovanni II, al quale si può riferire la committenza del Reliquiario del Libretto (fig. 3)¹⁹, realizzato intorno al 1370 per contenere reliquie di santi e della Passione, prelevate dalla Sainte-Chapelle e dall'abbazia regia di Saint-Denis, e donato al fratello Luigi d'Angiò (1360-1384)²⁰. Anche in questo caso ci si trova di fronte a un manufatto dalla forma particolare che, come il gioiello reliquiario della Santa Spina, presenta placche mobili da sfogliare e ricettacoli sagomati per le reliquie. Come nel caso precedente, le miniature su pergamena ricoprono il reliquiario: esse sono qui applicate su entrambi i lati di una lamina incernierata sollevabile, la quale permette, all'occasione, di rivelare la teca centrale con le reliquie della Passione e della Vera Croce. Anche se non sono poste sotto cristallo, ma fissate al supporto metallico attraverso chiodi dalla capocchia a forma di fiore, le miniature inserite nel Reliquiario del Libretto svolgono una funzione paragonabile a quella delle miniature nel pendente della Santa Spina e sono parimenti utilizzate con intento decorativo.

Le pitture (fig. 4) – in cattivo stato di conservazione e recentemente restaurate dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, che le ha rimosse e riposte in una teca climatizzata, accanto al reliquiario, nel quale invece sono stati inseriti dei facsimile²¹ – raffigurano sul recto la *Crocifissione* con la Vergine, san Giovanni e la Maddalena e sul verso, diviso in due registri, il *Trono di Grazia* e due figure inginocchiate, un uomo e una donna coronata. Un'iscrizione a smalto apposta sul retro della teca informa che il reliquiario fu donato da Carlo V al fratello Luigi d'Angiò; i due sovrani raffigurati nelle miniature potrebbero quindi essere identificati con Luigi e la consorte Maria di Blois (1360-1404).

Nonostante le ampie perdite della superficie pittorica delle due pergamene non permettano di leggerne agevolmente lo stile, la resa tridimensionale del trono, lo sfondo a piccoli riquadri e con foglie di quercia a monocromo,

la descrizione volumetrica delle figure, le loro pose eleganti e misurate, sembrano tuttavia consentire di inserire le miniature all'interno della produzione parigina della seconda metà del XIV secolo, influenzata dalle innovazioni nella concezione dello spazio tridimensionale di derivazione italiana introdotte da Jean Pucelle²². In particolare, si riconoscono stringenti somiglianze con la produzione dell'*enlumineur du roi* Jean le Noir, che per il sovrano francese decorò, intorno al 1364-1370, il Breviario detto di Carlo V (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 1052)²³. Il trono su cui siede san Mattia a f. 347v del Breviario (fig. 5) è infatti pressoché sovrapponibile a quello su cui siede Dio Padre (fig. 4); anche l'esile e delicato Crocifisso retto da quest'ultimo è confrontabile con quello posto sull'altare a f. 295r del Libro di preghiere di Bona di Lussemburgo (fig. 6)²⁴, attribuito a Jean le Noir e collocabile prima della morte della duchessa di Normandia, madre del futuro Carlo V, nel 1349. Anche il fondo rosso con foglie di quercia a monocromo, di derivazione pucelliana, sul quale si staglia la figura del sovrano è paragonabile con quello della *Crocifissione* a f. 328r del Libro di preghiere (fig. 7), ai piedi della quale sono raffigurati Bona e il futuro Giovanni II, e con quello a f. 328v del Breviario di Carlo V, con il martirio di sant'Emerenziana. Ricorrono uguali nelle miniature citate anche i caratteristici motivi ornamentali delle cornici, simili a una serie di alte e strette bifore ad arco trilobato (figg. 4, 6-7). Per la perdita quasi totale dei volti delle figure non è possibile attribuire le due miniature a Jean le Noir senza riserve, ma per l'insieme delle caratteristiche sopra elencate ci si deve trovare per lo meno nell'ambito dell'artista, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del XIV secolo.

Carlo V fece eseguire per sé un secondo reliquiario, smarrito da Carlo VIII nel 1495 nella battaglia di Fornovo, presso Parma, e recuperato dai veneziani, che lo depositarono nel Tesoro della basilica di San Marco²⁵. Del reliquiario si persero le tracce poco dopo, e già nell'inventario del Tesoro del 1507 è menzionata solo la massiccia cassetta in oreficeria che doveva custodirlo, ancora oggi conservata nella basilica marciana²⁶. È possibile che questo secondo reliquiario fosse pressoché identico a quello donato al fratello Luigi e che quindi fosse anch'esso decorato da miniature, raffiguranti in questo caso Carlo V e la consorte Giovanna di Borbone, come indicherebbero la descrizione di Marin Sanudo il Giovane e il disegno nei *Libri Commemorativi* (Venezia, Archivio di Stato, Commemorativi 17, f. 186v; fig. 8), successivi al deposito dell'opera nel Tesoro marciano²⁷. La presenza di miniature o di ritratti dei sovrani non è ricordata nella descrizione dell'opera²⁸, né sono riconoscibili nel disegno, piuttosto particolareggiato. La riproduzione consente tuttavia di apprendere che, come nel gemello reliquiario di Firenze, la teca centrale era chiusa da una lamina d'oro, che eccezionalmente non appare

decorata. In aggiunta all'esemplare donato al fratello, il reliquiario di Carlo V presentava inoltre una placca in basso, decorata con insegne araldiche, che doveva rivestire esternamente il reliquiario una volta ripiegato su se stesso, come si ricava dalla didascalia che accompagna il disegno: «clausa pace sic remanet superius signata». La strettissima vicinanza col reliquiario fiorentino e l'assenza di decorazione o di iscrizioni sul piccolo sportello d'oro sembrano avvalorare la possibilità che in origine anche il reliquiario di Carlo V fosse decorato da miniature, probabilmente già perdute nel 1495 a causa dell'usura o di problemi conservativi.

Il fratello di Carlo, il Duca Jean de Berry (1340-1416), colto e raffinato committente d'arte sontuaria e di manoscritti, possedeva anch'egli opere decorate da miniature sotto cristallo, come ricorda l'inventario delle sue collezioni del 1402: «deux grans chandelliers de cristal, garniz d'argent, les piez à trois quarrez, où il a ymages de poincture couvers de voirre»²⁹. La breve nota inventariale non registra l'origine dei due reliquiari, che Hans Robert Hahnloser ipotizzava veneziani per la forma a piramide tronca del piede, una conformazione che si ritrova nei candelieri di Bari (basilica di San Nicola)³⁰, in origine verosimilmente decorati da miniature sotto cristallo³¹, realizzati a Venezia e donati nel 1296 alla basilica di San Nicola da Carlo I d'Angiò (1266-1285). L'assenza dell'appellativo geografico, che in moltissimi casi accompagna leoreficerie veneziane, lascia aperta la possibilità che possa trattarsi di produzioni parigine, esemplate forse su modelli veneziani mediati dalla corte angioina di Napoli.

Nonostante le difficoltà finanziarie che caratterizzarono gli anni di regno dei primi sovrani e principi della dinastia dei Valois, Filippo VI, Giovanna di Borgogna, Giovanni il Buono e i figli Carlo V e Jean de Berry dimostrarono una grande passione per l'oreficeria, le gemme e gli smalti. A questo interesse si può ora aggiungere anche quello verso la miniatura sotto cristallo. Come dimostrano gli esempi sopravvissuti o noti attraverso i documenti, si tratta di opere commissionate dai sovrani: la scelta di decorarle con miniature sotto cristallo di rocca rivela quindi una intenzionale predilezione e un preciso orientamento di gusto. Pur con le necessarie cautele, determinate dal cattivo stato di conservazione delle miniature, le loro caratteristiche lasciano riconoscere l'attività di miniatori operosi anche nella decorazione dei manoscritti, così come è stato dimostrato per la più consistente ed estesa produzione veneziana³². In alcuni casi sembra inoltre trattarsi, se non delle medesime personalità alle quali i sovrani si rivolsero anche per la decorazione dei propri manoscritti, di miniatori che ne riflettono lo stile.

Non è facile determinare l'origine di queste scelte decorative. A Parigi il cristallo di rocca veniva lavorato almeno sin dal 1259, anno in cui su ordine di Luigi IX Étienne Boileau compilò il *Livre des métiers*, la prima grande raccolta dei

regolamenti dei mestieri della capitale capetingia, nel quale compare l'ordine dei «Cristalliers et Perriers de pierres natureus»³³; nel 1292 il numero dei cristallai e degli intagliatori di pietre dure, stando al registro delle imposte, era piuttosto elevato³⁴. Nonostante la ricchezza di documenti³⁵, sono state sinora ricondotte a Parigi poche opere in cristallo di rocca risalenti al XIII secolo³⁶, e nessuna di queste è decorata da miniature sotto cristallo³⁷. La scelta di porre pitture su pergamena sotto cristallo, apparentemente non attestata in precedenza a Parigi, potrebbe essere stata stimolata o veicolata dalla presenza di opere italiane della fine del XIII o dell'inizio del XIV secolo. Oreficerie veneziane decorate da miniature sotto cristallo circolavano infatti in diverse corti europee, tra cui la corte angioina di Napoli, e non è da escludere che potessero essere note anche a Parigi. Poté giocare forse un ruolo anche la produzione senese, di cui si conoscono alcuni esempi collocabili intorno alla metà del XIV secolo³⁸, raffinata e armonica nell'associazione tra la miniatura e altre tecniche orafe, in particolare lo smalto. A Parigi circolavano oreficerie senesi, non solo tramite le corti di Napoli e di Avignone, ma anche grazie alle esportazioni, come documenta la conoscenza e la pratica dello smalto traslucido. È ammissibile l'ipotesi che alcune oreficerie senesi giunte a Parigi fossero decorate da miniature sotto cristallo e che esse abbiano potuto influenzare la produzione artistica parigina. In ogni caso, quale che possa essere stato il ruolo svolto dalle oreficerie italiane sulla produzione parigina di miniature sotto cristallo, è certo che questa tecnica fu particolarmente apprezzata a Parigi alla corte dei primi Valois.

- 1 R.W. Lightbown, *Secular Goldsmith's Work in Medieval France. A History*, London, 1978; D. Gaborit-Chopin, *Orfèvrerie et émailerie*, in *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catalogo della mostra, Parigi 1981-1982, Paris, 1981, pp. 220-224; E. Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon, 2004.
- 2 Londra, The British Museum, inv. 1902,0210.1. H. Tait, *Jewellery through 7000 Years*, London, 1976, p. 233, n. 368; *Les fastes du Gothique*, cit., pp. 235-236, n. 190 (D. Gaborit-Chopin); *7000 Years of Jewellery*, a cura di H. Tait, London, 1986, p. 209, n. 509; J. Robinson, *Masterpieces of Medieval Art*, London, 2008, pp. 84-85; *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, catalogo della mostra, Cleveland 2010-2011, Baltimora 2011 – Londra 2011, a cura di M. Bagnoli, H.A. Klein, C. Griffith Mann, J. Robinson, London, 2011, p. 132, n. 74 (N.C. Speakman).
- 3 La funzione del reliquiario non è nota. Si tratta forse di un amuleto, un gioiello reliquiario da indossare, come quello commissionato nel 1390 da Carlo VI a Jean du Vivier, descritto come «un petit reliquaire d'or pendant a une chayenne d'or ouquel a de la vraye croix de Rodes et de plusieurs autres reliques pour mettre et porter au col dudit seigneur» (P. Henwood, *Les orfèvres parisiens pendant le règne de Carles VI [1380-1422]*, in «Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifique», 15, 1979, pp. 85-180, in part. p. 101).

- 4 Così in *7000 Years*, cit., p. 209, n. 509.
- 5 D. Gaborit-Chopin, *L'orfèvrerie émaillée à Paris vers 1300*, in «Bulletin archéologique du CTHS: Moyen Ages, Renaissance, temps modernes», 27, 1999, pp. 81-101, in part. p. 96.
- 6 *Les fastes du Gothique*, cit., pp. 235-236, n. 190 (D. Gaborit-Chopin).
- 7 Cfr. D. Gaborit-Chopin, *Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIV^e siècle d'après les comptes et inventaires*, in *Art, objets d'art, collections. Etudes sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Hubert Landais*, Paris, 1987, pp. 46-52, in part. pp. 48-50.
- 8 *Le Roman de Fauvel in the edition of Mesire Chaillou de Pesstain: a reproduction in facsimile of the complete manuscript Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 146*, introduzione di E.H. Roesner, F. Avril, N. Freeman Regalado, New York, 1990, in part. pp. 42-53; A. Stones, *The Stylistic Context of the "Roman de Fauvel", with a Note on "Fauvain"*, in *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, BnF, Ms. fr. 146*, a cura di M. Bent, A. Wathey, Oxford-New York, 1998, pp. 529-568, in part. pp. 529-531; M. Rouse, R. Rouse, *Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, London, 2000, vol. I, pp. 204-233, vol. II, pp. 195-200; A. Stones, *Gothic Manuscripts. 1260-1320, A Survey of Manuscripts illuminated in France. Catalogue and Illustrations*, part I, vol. II, London, 2014, pp. 129-133, n. I-61.
- 9 Stones, *The Stylistic Context*, cit., pp. 532-537 e 557-558, con la lista dei manoscritti assegnati a tale personalità.
- 10 *Les fastes du Gothique*, cit., p. 298, n. 244 (F. Avril); *Le Roman de Fauvel*, cit., p. 46; Stones, *The Stylistic Context*, cit., pp. 532-533; Rouse, Rouse, *Manuscripts and their Makers*, cit., vol. I, p. 381, n. 94; vol. II, App. 8D.
- 11 C.A. Chavannes-Mazel, *The "Miroir Historial" of Jean le Bon. The Leiden Manuscript and its Related Copies*, tesi di dottorato, Rijksuniversiteit te Leiden, aa.aa. 1983-1988 (agg. 2013), relatori P.P.V. van Moorsel, P.F.J. Obbema, pp. 66-74; Stones, *The Stylistic Context*, cit., pp. 532; C.A. Chavannes-Mazel, *De boeken van Jeanne de Bourgogne, koningin van Frankrijk (r. 1328-1349)*, in *Representatie. Kunsthistorische bijdragen over vorste, staatsmacht en beeldende kunst, opgedragen aan Robert W. Scheller*, a cura di J.C. Klamt, K. Veelenturf, Nijmegen, 2004, pp. 84-110, in part. pp. 93-98. Il manoscritto è digitalizzato (<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507212h>>, ultimo accesso: 4 novembre 2020).
- 12 Gaborit-Chopin, *L'orfèvrerie émaillée*, cit., p. 96.
- 13 C. Leber, *Collection des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, vol. XIX, Paris, 1838, pp. 117-119.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Si veda anche G. Distefano, *Sur Jean le Braelie, «aurifabro Parisiensis» et «varlet de chambre du Roy» Jean le Bon: art et économie*, in «Études de lettres», 314, 2020, pp. 111-133.
- 16 Nel Medioevo il cristallo di rocca era ritenuto un materiale prezioso anche in virtù dei significati teologici attribuiti alle proprietà del materiale, quali la trasparenza, la purezza e la lucentezza. Si veda a riguardo S. Gerevini, *"Christus crystallus": Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West*, in *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, a cura di J. Robinson, L. de Beer, A. Harnden, London, 2014, pp. 92-99; ead., *The Bern Diptych: Venetian Rock Crystal between Craft, Trade and Aesthetics*, in *Seeking Transparency. Rock Crystal across the Medieval Mediterranean*, a cura di C. Hahn, A. Shalem, Berlin, 2020, pp. 183-195, in part. pp. 188-192; G. Toussaint, *The Sacred Made*

Visible: The Use of Rock Crystals in Medieval Church Treasuries, in *Seeking Transparency*, cit., pp. 225-236, in part. pp. 231-236.

- 17 L'idea che la miniatura sotto cristallo fosse un prodotto piuttosto modesto ha preso forma negli studi sulle attestazioni veneziane del tardo XIII e della prima metà del XIV secolo, i quali interpretarono questa tecnica come un surrogato economico dello smalto *cloisonné* bizantino; tale lettura divenne in seguito diffusa e applicata anche alle testimonianze non veneziane di epoca precedente e successiva. Cfr. H.R. Hahnloser, *Das Werkstattproblem*, in E. Maurer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, vol. III, *Das Kloster Königsfelden*, Basel, 1954, pp. 275-277, in part. p. 275; S. Bettini, *Le opere d'arte importate a Venezia durante le crociate, in Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Firenze, 1965, pp. 157-190, in part. pp. 181, 183; A. Legner, s.v. *Bergkristallminiatur*, in *Lexikon des Mittelalters*, vol. I, *Aachen-Bettelordenskirchen*, München, 1980, p. 1958; A.E. Laiou, *Venice as a Centre of Trade and of Artistic Production in the Thirteenth Century*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 1979, a cura di H. Belting, Bologna, 1982, pp. 11-26, in part. pp. 19-22; H. Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente*, cit., pp. 35-53, in part. pp. 38-39. Si tratta di ipotesi: non si conservano infatti documenti o fonti che trasmettano il costo delle oreficerie veneziane decorate con miniature sotto cristallo; per il solo cristallo di rocca, una attestazione è costituita dal testamento del mercante veneziano Pietro Viglione, compilato in Persia nel dicembre del 1263 (Venezia, Archivio di Stato, Procuratori di San Marco, Misti, perg. B.4). Si vedano inoltre B. Cecchetti, *Testamento di Pietro Vioni veneziano fatto a Tauris in Persia*, in «Archivio Veneto», 26, 1883, pp. 161-165; L. Molà, *Venezia, Genova e l'Oriente: i mercanti italiani sulle Vie della Seta tra XIII e XIV secolo*, in *Sulla Via della Seta. Antichi Sentieri Tra Oriente e Occidente*, a cura di M.A. Norell, D. Patry Leidy, Torino, 2012, pp. 123-166. Sulla preziosità del cristallo e il suo utilizzo negli scambi commerciali, soprattutto nell'area del Mar Nero, in Mongolia e in Cina, si veda anche D. Jakobi, *Marco Polo, His Close Relatives, and His Travel Account: Some New Insight*, in «Mediterranean Historical Review», 21.2, 2006, pp. 193-218.
- 18 Delle oreficerie decorate con miniature sotto cristallo di cui è nota la provenienza, furono commissionate o appartenute a sovrani, principi o duchi anche l'altare portatile di Eilberto (Berlino, Staatlichen Museen-Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, inv. W 11), originariamente nel tesoro dei Guelfi; il reliquiario a borsa di Copenaghen (Nationalmuseet, inv. 9082), nella cui miniatura della *Crocifissione* compare un sovrano inginocchiato non identificato; il dittico di Chilandari, forse donato dal sovrano serbo Stefano II Uroš Milutin Nemanija (1282-1321); il dittico di Berna (Historisches Museum, inv. H 301), plausibilmente commissionato da Andrea III di Ungheria (1290-1301); il piatto di legatura del Messale Plenario (Berlino, Staatlichen Museen-Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, inv. W 32), fatto realizzare reimpiegando una scacchiera veneziana dal duca di Braunschweig-Lüneburg Ottone il Mite (1292-1344); la pisside e i candelieri di Bari (basilica di San Nicola), doni di Carlo II d'Angiò (1285-1309); il trittico di Alba Fucens (Celano, Castello Piccolomini, Museo d'Arte Sacra della Marsica), possibile dono di Giovanna I d'Angiò (1327-1382); la croce di Lisbona (Museu Nacional de Arte Antigua, inv. 191), probabilmente commissionata dai signori di Albuquerque Alfonso Sanchez (ca. 1286-1329) e Teresa Martinez de Menezes (ca. 1290-1350) e infine la croce di Coimbra (Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 6040), probabile dono di Isabella d'Aragona (1271-1336). Si vedano a riguardo gli studi sistematici di R. Degen, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen*

- unter Bergkristall des 13. und 14. Jahrhunderts. Studien zu einer homogenen Werkgruppe, tesi di dottorato, Universität Bonn, 1995, relatore H. Hallensleben, Münster, 2003; S. Spiandore, *Preziose trasparenze. La miniatura veneziana sotto cristallo di rocca, secoli XIII-XIV*, tesi di dottorato, Università di Padova, aa.aa. 2010-2013, relatrici C. Guarnieri, F. Toniolo; A. Marzo, *La miniatura sotto cristallo di rocca. Origine, diffusione e sviluppi (secoli XII-XV)*, tesi di dottorato, Università di Torino, aa.aa. 2016-2019, relatore F. Crivello.
- 19 Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. *Les fastes du Gothique*, cit., pp. 260-262, n. 211 (D. Gaborit-Chopin), con bibliografia precedente; Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne*, cit., pp. 174-177; B. Fricke, *Reliquien und Reproduktion zur Präsentation der Passionsreliquien aus der Sainte-Chapelle (Paris)*, in "Reliquiario del Libretto" (Firenze) von 1501, in *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung*, a cura di J. Probst, Berlin, 2011, pp. 34-55.
 - 20 Il reliquiario non è riconoscibile nell'inventario del 1379 del tesoro di Luigi d'Angiò e la copia che Carlo V fece eseguire per sé non è individuabile tra gli oggetti che componevano il tesoro reale nel 1379-1380 e negli anni di Carlo VI. La cronologia dell'opera è stata proposta da un lato per confronti con oreficerie realizzate per la famiglia reale negli anni Settanta, dall'altro legando la provenienza delle reliquie necessarie per i due reliquiari alla Sainte-Chapelle dove è documentato il prelievo di reliquie nel 1368 e nel 1371-1372 (*Les fastes du Gothique*, cit., pp. 260-262, n. 211 [D. Gaborit-Chopin], a p. 262). Negli inventari di questi due sovrani si possono tuttavia riconoscere forse altre opere decorate da miniature sotto cristallo, come recentemente proposto da Giampaolo Distefano (*Jean le Braelien*, cit.): J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, 1879, p. 217, n. 1892, e forse p. 320, n. 3073; H. Moranvillé, *Inventaire de l'orfèvrerie et des bijoux de Louis I, duc d'Anjou*, Paris, 1903, pp. 539-540, n. 3492, pp. 543-545, n. 3500.
 - 21 *Ori, argenti, gemme. Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure*, catalogo della mostra, Firenze 2007-2008, a cura di C. Innocenti, Firenze, 2007, pp. 116-123, n. 10 (P. Torriti, J. Di Fina, L. Montalbano), in part. pp. 122-123 (L. Montalbano) per il restauro delle miniature.
 - 22 V.M. Schmidt, *Northern Artists and Italian Art during the late Middle Ages: Jean Pucelle and the Limbourg Brothers reconsidered*, in *Italy and the Low Countries - Artistic Relations. The Fifteenth Century*, a cura di V.M. Schmidt, G.J. Van der Sman, M. Vecchi, J. Van Waadenonij, Firenze, 1999, pp. 21-38.
 - 23 *Les fastes du Gothique*, cit., pp. 333-334, n. 287 (F. Avril), con bibliografia; C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, vol. I, Paris, 1987, pp. 118-122. Il manoscritto è digitalizzato (<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84525491>>, ultimo accesso: 4 novembre 2020).
 - 24 New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection, inv. 69.86. F. Deuchler, *Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 29, 1971, pp. 267-278; *Les fastes du Gothique*, cit., pp. 315-316, n. 267 (F. Baron); C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, vol. II, Paris, 1990, pp. 105-113; M. Krieger, *Der Psalter der Bonne de Luxembourg*, in *King John of Luxembourg (1296-1346) and the Art of His Era*, atti del convegno internazionale, Praga 1996, a cura di K. Benešová, Praha, 1998, pp. 69-81; M.M. Manion, *Women, Art and Devotion: Three French Fourteenth-Century Royal Prayer Books*, in *The Art of the Book. Its place in Medieval Worship*, a cura di M.M. Manion, B. Muir, Exeter, 1998, pp. 21-66.
 - 25 H.R. Hahnloser, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, in *Il Tesoro di San Marco*, vol. II, *Il Tesoro e il Museo*, a cura di *id.*, Firenze, 1971, pp. 131-174, in part. pp. 173-174, n. 170; *Les fastes du*

- Gothique*, cit., pp. 260-262, n. 211 (D. Gaborit-Chopin), in part. p. 262; Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne*, cit., p. 179, nota 51.
- 26 Venezia, Tesoro della basilica di San Marco, inv. 170.
- 27 Il testo e l'immagine furono pubblicati da B. Jestaz, *Le reliquaire de Charles V perdu par Charles VIII à Fornoue*, in «Bulletin Monumental», 147, 1989, pp. 7-10, in part. p. 9, fig. 2 e p. 10.
- 28 Il reliquiario è così descritto: «Inscriptio autem iconae seu pacis Regiae, quae aurea est in modum libelluli, cum sex ballasis perforatis et margaritis octo interius ad latera et insigniis Regiis, talis est a tergo, litteris idiomate gallico smaldo nigro auro insculptis, quae quidem inscriptio translata est in linguam nostram vernaculam, videlicet: In questo reliquiario qual el Re Charlo quinto del suo nome fece far sonno de le reliquie tolte per esso de soa mano nela sancta chassa del palazo. Del sangue de Nostro Signor. Del sangue miracoloso. De la Corona de spine. De la vera Croce. Del ferro de la Lanza. De la Taola. De la Tunica inconsutile. Del Mantel vermeio. Del Drapo el qual si cense a la cena. Del sceptro. De Drapi de l'infantia. Del Sudario. Del Sepulchro. Del chiodo tolto a S. Dionysio. De la sponza. De i ligami cum i quai el fu ligato a la colona. De le Scurzade. De le tavole e de la virga de Moyses» (Jestaz, *Le reliquaire de Charles V*, cit., p. 10).
- 29 J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, vol. II, Paris, 1896, p. 61, n. 439.
- 30 Hahnloser, *Opere occidentali*, cit., pp. 150 e 151, nota 7. Sui candelieri baresi *Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, catalogo della mostra, Parigi 1984, Milano, 1984, pp. 282-285, n. 38 (D. Alcouffe, D. Gaborit-Chopin); *Cittadella nicolaiana. Un progetto verso il 2000*, catalogo della mostra, Bari 1995-1996, a cura di M. D'Elia, Bari, 1995, pp. 185-190, n. 20 (V. Pugliese); G. Tempesta, M. Santigliano, J.M. Nsaka, E. Scandale, *Coppia di candelieri in cristallo di rocca, in Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, a cura di E. Scandale, Bari, 2009, pp. 68-77.
- 31 Le miniature sotto cristallo erano verosimilmente inserite entro tondi ricavati nei basamenti troncopiramidali in argento dorato, che attualmente ospitano al centro di ciascuna faccia dei medaglioni in cristallo che ricoprono motivi ornamentali in lamina d'oro a sbalzo applicati a una lamina verde di fondo. Le lamine vennero probabilmente inserite nel XVII secolo, in quanto ricorrono anche nel reliquiario di san Sebastiano, che fu rimaneggiato tra il 1633 e il 1692 (S. Di Sciascio, *Reliquie e reliquiari in Puglia fra IX e XV secolo*, Bari, 2009, p. 128). Gli inventari del 1313 e del 1326 del tesoro della basilica nicolaiana registrano tuttavia una decorazione con pietre preziose e smalti forse frutto di una erronea interpretazione da parte dell'estensore; si veda F. Nitti di Vito, *Le pergamene di San Nicola di Bari. Periodo angioino (1309-1343)*, Bari, 1941, pp. 44, 128-129.
- 32 R.A. Katzenstein, *Three Liturgical Manuscripts from San Marco: Art and Patronage in mid-Trecento Venice*, tesi di dottorato, Harvard University, a.a. 1987-1988, relatore O. Grabar; A. Neff, *Miniatori e "arte dei cristallai" a Venezia nella seconda metà del Duecento*, in «Arte Veneta», 45, 1993, pp. 7-19; Spiandore, *Preziose trasparenti*, cit.
- 33 *Les métiers et corporations de la ville de Paris. XIII^e siècle. Le Livre des métiers d'Étienne Boileau*, a cura di R. de Laspinasse, F. Bonnardot, Paris, 1879, pp. 61-63.
- 34 Sono infatti ricordati 18 cristallai e 13 intagliatori di pietre dure (R. de Laspinasse, *Les métiers et corporations de la ville de Paris, XIV^e-XVIII^e siècle. Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement*, Paris, 1892, p. 81, nota 4).
- 35 H.R. Hahnloser, S. Brugger-Koch, *Corpus des Hartsteinschliffe des 12. und 15. Jahrhunderts*, Berlin, 1985; S. Brugger-Koch, *Venedig und Paris – die wichtigsten Zentren des*

hochmittelalterlichen Hartsteinschliffs im Spiegel der Quellen. Teil I, in «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 1, 1985, pp. 3-39; *ead.*, *Venedig und Paris – die wichtigsten Zentren des hochmittelalterlichen Hartsteinschliffs im Spiegel der Quellen. Hartsteinschliffs als Prunkstücke der Fürsten – ausgewählte Schatzverzeichnisse des 15. Jahrhunderts. Teil II*, in «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 1, 1986, pp. 3-39.

- 36 Si tratta dei reliquiari della Santa Spina della basilica di Assisi e dell'abbazia di Saint-Maurice d'Agaune. Cfr. M.-M. Gauthier, *Les routes de la Foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg, 1983, pp. 108, 110, n. 60, con bibliografia; Hahnloser, Brugger-Koch, *Corpus des Hartsteinschliffe*, cit., p. 138, n. 181; *Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, catalogo della mostra, Parigi 2014, a cura di E. Antoine-König, Paris, 2014, pp. 108-109, n. 30 (É. Antoine-König); *Saint Louis*, catalogo della mostra, Parigi 2014-2015, a cura di P.-Y. Le Pogam, Paris, 2014, p. 206, n. 20 (É. Antoine-König), con bibliografia; *L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515-2015*, vol. II, *Le Trésor*, a cura di P. A. Mariaux, Gollion, 2015, pp. 142-145, n. 15.1 (N. Girardin).
- 37 Va tuttavia ricordato che miniature sotto cristallo decorano il reliquiario a torre della Santa Spina di Bouillac (tesoro della chiesa parrocchiale di Saint-Pierre-ès-Liens), proveniente dal tesoro dell'abbazia cistercense di Grandselve, una delle più importanti abbazie cistercensi del meridione francese, e realizzato in Linguadoca nella seconda metà del XIII secolo. Cfr. Gauthier, *Les routes de la Foi*, cit., pp. 168-170, n. 98; Hahnloser, Brugger-Koch, *Corpus des Hartsteinschliffe*, cit., pp. 93-94, n. 46; E. Taburet Delahaye, *Opus ad filum. L'ornement filigrané dans l'orfèvrerie gothique du centre et du sud-ouest de la France*, in «Revue de l'art», 90, 1990, pp. 48-57, in part. pp. 54, 57, nota 43; A.-M. Sire, *Bouillac. Trésor de l'abbaye cistercienne de Grandselve*, in «Congrès Archéologique de France», 170, 2012 (ma 2014), pp. 111-116.
- 38 Si tratta della croce reliquiario un tempo conservata al Museo comunale di Lucignano con miniature assegnate all'ambito di Nicolò di Ser Sozzo (P. D'Ancona, *La miniatura alla mostra senese d'arte antica*, in «L'Arte», 7, 1904, pp. 377-386, in part. pp. 383-384; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, *La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano, 1907, pp. 1031-1032; C. De Benedictis, *La miniatura senese degli anni 1330-1370*, in *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di *ead.*, Genève-Milano, 2002, pp. 105-175, in part. pp. 126-127) e del fermaglio da piviale di New York (The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.797), forse riconducibile al medesimo ambito (Marzo, *La miniatura sotto cristallo di rocca*, cit., pp. 217-221, 455-456, n. 64, e p. 458, n. 65).



Fig. 1: Orofo e miniatore parigini, pendente reliquiario della Santa Spina, 1330-1340.

Londra, The British Museum, inv. 1902,0210.1.

Foto: © The Trustees of the British Museum, London.



Fig. 2: Sub-Fauvel Master (attr.), *Angeli messaggeri*
(particolare da una pagina del *Miroir historial* di Jean de Vignay), 1333.
Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 316, f. 25r. Foto: BnF, Paris.

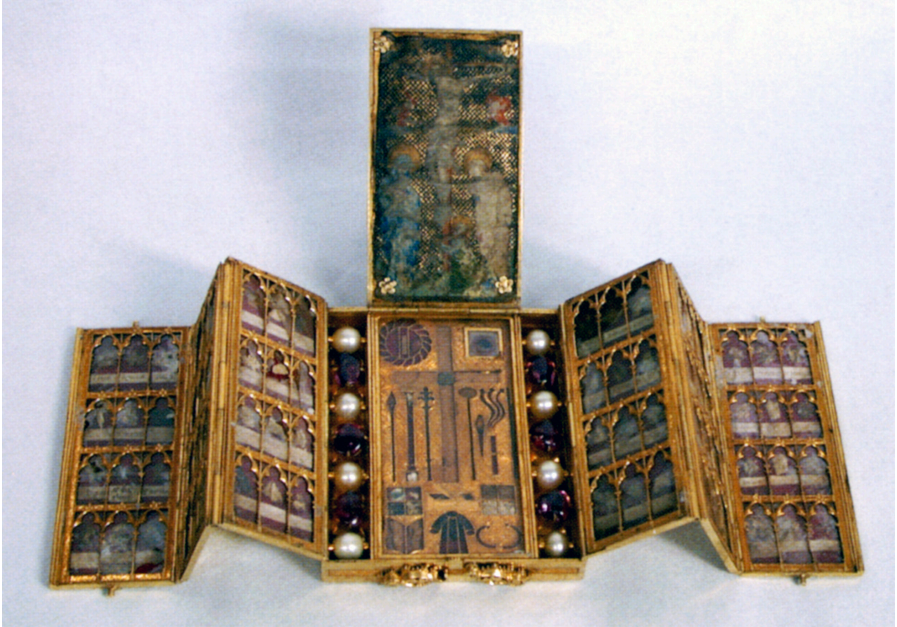


Fig. 3: Orafo e miniatore parigini, Reliquiario del Libretto, 1370 ca. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Foto: *Ori, argenti, gemme. Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure*, catalogo della mostra, Firenze 2007-2008, a cura di C. Innocenti, Firenze, 2007, pp. 116-123, n. 10 (P. Torriti, J. Di Fina, L. Montalbano), p. 121, fig. 10.8.



Fig. 4: Jean le Noir (?), *Crocifissione, coppia di sovrani (forse Luigi d'Angiò e Maria di Blois) inginocchiati ai piedi del Trono di Grazia* (miniature del Reliquiario del Libretto dopo il restauro), 1370 ca. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.

Foto: *Ori, argenti, gemme*, cit., pp. 116-123, n. 10 (P. Torriti, J. Di Fina, L. Montalbano), p. 123, figg. 10.14-15.



Fig. 5: Jean le Noir, *Elezione di san Mattia apostolo*
(particolare da una pagina del Breviario di Carlo V), 1364-1370.
Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 1052, f. 347v. Foto: BnF, Paris.



Fig. 6: Jean le Noir (attr.), *Santo abate (san Bernardo?) in preghiera di fronte a un altare* (particolare da una pagina del Libro di preghiere di Bona di Lussemburgo), 1348-1349. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 69.86, f. 295r. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York.

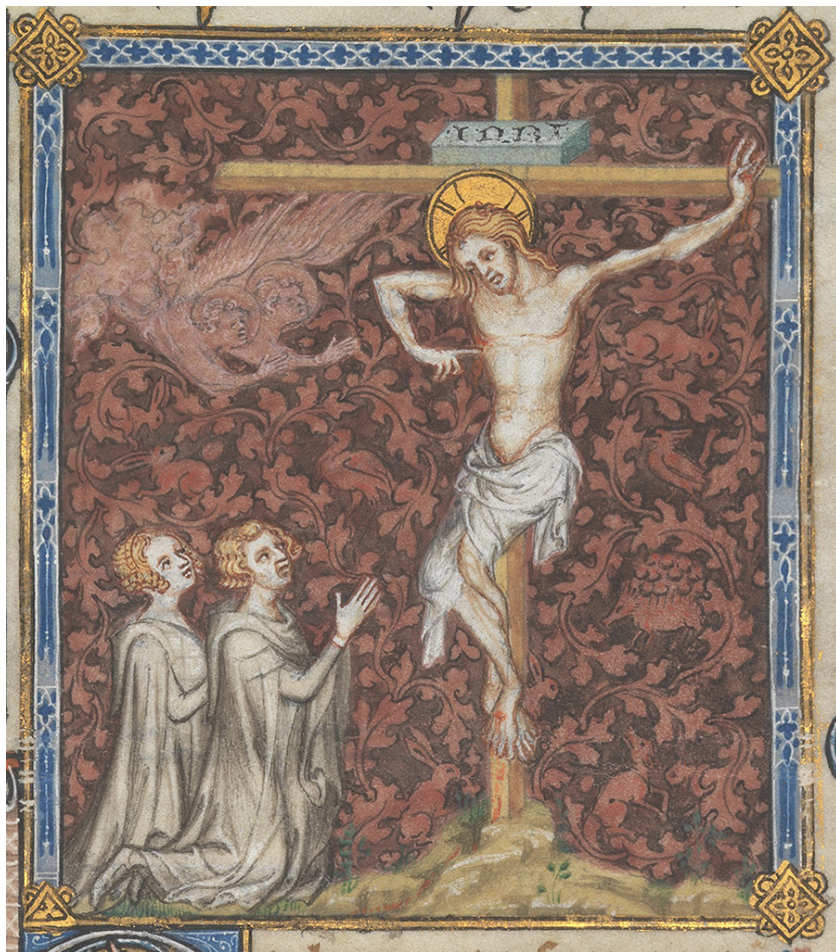


Fig. 7: Jean le Noir (attr.), *Bona e il futuro Giovanni II in preghiera ai piedi del Crocifisso* (particolare da una pagina del Libro di preghiere di Bona di Lussemburgo), 1348-1349. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. 69.86, f. 328v. Foto: The Metropolitan Museum of Art, New York.

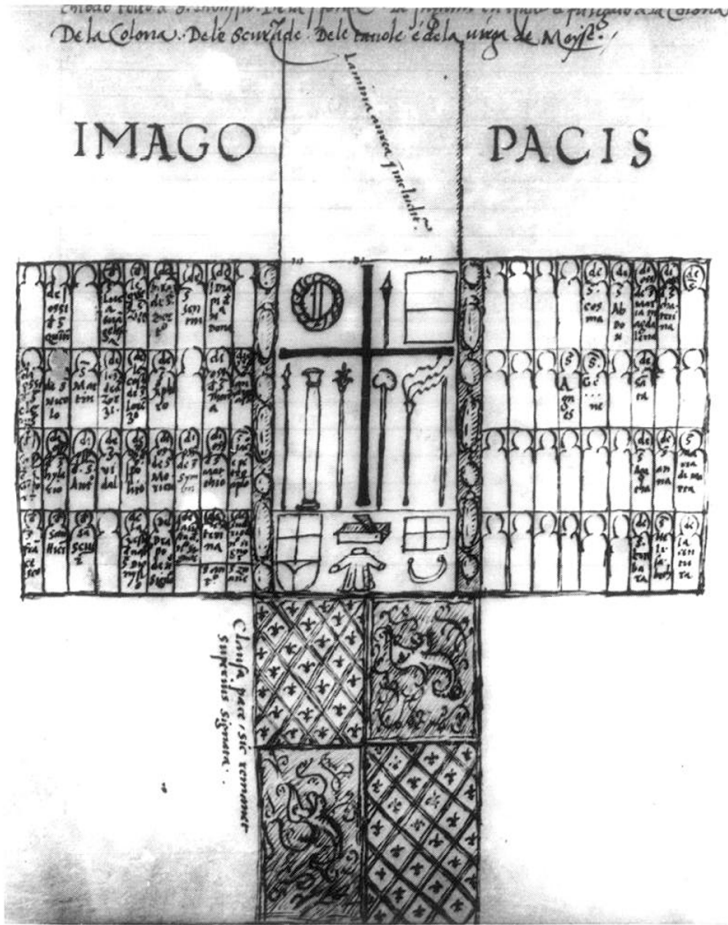


Fig. 8: Disegnatore veneziano, Disegno del reliquiario di Carlo V, 1495 (?). Venezia, Archivio di Stato, Commemoriali 17, f. 186v. Foto: B. Jestaz, *Le reliquaire de Charles V perdu par Charles VIII à Fornoue*, in «Bulletin Monumental», 147, 1989, pp. 7-10, p. 9, fig. 2.