


**Predella** journal of visual arts, n°48, 2020 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

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

*Starting from the analysis of a little-known silver Reliquary Cross with translucent enamels now at the Virginia Museum of Arts, this paper examines the diffusion and circulation of French goldsmiths’ models in central Italy during the fourteenth century, with particular regard to the *champlevés* and translucent enamels manufactured on the model of Parisian *cloisonnés émaux de plique*.*

Tra la fine del XII e fino a tutto il XIV secolo, in un periodo di radicali trasformazioni del linguaggio artistico, che aveva visto una prima fase costitutiva seguita dalla standardizzazione di alcuni dei caratteri peculiari del gotico<sup>1</sup>, gli scambi tra la Francia e l’Italia sono stati considerati fondanti per mettere a fuoco la complessità di alcuni indirizzi stilistici<sup>2</sup>. Gli studi hanno rivelato quanto i contatti artistici tra i due paesi in questo periodo siano stati profondi, dall’architettura alla scultura, dalla pittura alle arti suntuarie<sup>3</sup>. Proprio in quest’ultimo ambito, per via della natura mobile dei manufatti coinvolti e per le sollecitazioni derivanti dalla circolazione di tecniche e artefici, lo studio degli scambi artistici tra Francia e Italia è particolarmente fertile<sup>4</sup>. Nello specifico, il caso degli smalti si rivela esemplare.

#### *Smalti tra Italia e Francia, andata e ritorno*

Gli smalti *champlevés* realizzati a Limoges, che sin dalla prima metà del XII secolo avevano costituito una delle glorie della produzione sontuaria francese, varcano precocemente le Alpi e all’inizio del Duecento finirono per essere impiegati a Roma nella *Confessio Petri*, in uno dei luoghi più sacri di tutta la cristianità<sup>5</sup>. Questo episodio segnò un inizio non solo per l’arrivo di opere e manufatti finiti<sup>6</sup>, ma anche per l’attività di vere e proprie officine attive in vari centri della Penisola, capaci di creare smalti di tipo limosino<sup>7</sup>.

Alla fine del XIII secolo lo smalto *champlevé* continuava a essere apprezzato e diffuso in Italia secondo il gusto, tutto parigino, per la raffigurazione di stemmi o di volatili ibridi e mostruosi<sup>8</sup>. A segnare un nuovo corso, verso la fine del secolo, fu l’esordio dello smalto traslucido in Toscana. Anche in questo caso le contaminazioni non mancarono: in quella che si riconosce come la sua prima attestazione nota, alla novità tecnica “italiana”, infatti, si coniugò uno stile fortemente imbevuto di cultura d’Oltralpe, nel solco di quel raffinato linguaggio figurativo a cavallo tra

il parigino Maestro Honoré e i pittori del retablo di Westminster<sup>9</sup>. Se lo smalto traslucido dall'Italia giunse ben presto in Francia guadagnando precocemente Avignone e Parigi<sup>10</sup>, alla fine del Trecento toccherà agli straordinari smalti *sur ronde-bosse*<sup>11</sup> compiere il tragitto inverso, percorrendo le vie che da Parigi giungevano nelle corti italiane<sup>12</sup>. In questa rete di relazioni trova posto la raffinata vicenda degli smalti *de plique*, ovvero le preziose placchette auree a *cloisonné* con piccole foglie colorate a smalto opaco in un fondo verde smeraldo traslucido che, dall'ultimo quarto del XIII secolo, erano diventate una delle specialità degli orafi parigini<sup>13</sup> (fig. 1).

### *“Traduzioni” italiane degli smalti de plique*

Anche nel caso degli smalti *de plique* un rapporto con l'Italia è stato tratteggiato negli studi sino a ipotizzarne una precedenza veneziana o italo-meridionale rispetto agli esemplari parigini<sup>14</sup>. Questo problema ha assunto un peso importante e, nonostante alcune placchette possano oggi essere localizzate con più precisione<sup>15</sup>, il riconoscimento di una collocazione geografica per alcuni esemplari resta un problema aperto, così come per alcune citazioni documentarie, come gli «esmaltis Parisiensis» descritti a Roma alla fine del Duecento, per le quali manca ogni tipo di riferimento materiale<sup>16</sup>.

La grande fortuna degli smalti *de plique* al di qua dalle Alpi, però, diede vita a un significativo fenomeno imitativo, incoraggiando la diffusione di repliche realizzate dagli orafi locali. Se in un primo momento queste riproposizioni degli smalti *de plique* mantennero una certa fedeltà ai modelli parigini per quanto riguarda l'ornamentazione e la tecnica, di lì a poco si sperimentarono riproduzioni che, pur conservando la codificata grammatica ornamentale degli originali, furono realizzate con tecniche diverse, come lo smalto *champlevé* e il traslucido. Questo processo si configura come un vero e proprio fenomeno di “traduzione” che certo non è nuovo, soprattutto nell'ambito delle arti sontuarie, nei secoli del basso Medioevo<sup>17</sup>.

Il modello ornamentale che dagli esemplari parigini passò alla produzione orafa italiana, consisteva in una composizione che, con poche varianti, prevedeva un elemento centrale, solitamente una rosetta con bottone al centro, dal quale dipartivano rametti variamente avvolti terminanti con foglie dalla foggia diversa. Rispetto alla grande varietà dei temi vegetali degli smalti parigini, le copie italiane predilessero soprattutto terminazioni a forma di cuori o di trifogli. Secondo la sagomatura della placchetta, i tralci a terminazione fogliata potevano disporsi a raggiera rispetto all'elemento centrale, o più raramente svolgersi in maniera libera

come un fregio. Coerentemente a quelli parigini, anche gli smalti realizzati in Italia furono predisposti per l'applicazione su oreficerie di vario tipo o su supporti tessili.

Un articolo di Élisabeth Taburet-Delahaye del 1994 ha per la prima volta affrontato il problema di queste "traduzioni", reputandole, almeno per quanto riguarda il caso di Siena, il «solo esempio incontestabile di un'influenza diretta dell'oreficeria parigina su quella senese»<sup>18</sup>. Effettivamente a Siena gli smalti *de plique* subirono con date precoci adattamenti studiati e mai casuali. Alle prime versioni in *champlevé*, come quelle del perduto reliquiario di Frosini<sup>19</sup>, "traduzioni" in smalto traslucido sono attestate già nel 1338 nel verso del reliquiario del Corporale di Orvieto, poi intorno al quarto-quinto decennio del Trecento nelle basi di calici e reliquiari con la funzione di piccoli inserti tra gli smalti figurativi<sup>20</sup>.

Con la stessa funzione, placchette ispirate agli smalti *de plique* furono usate a Venezia intorno al 1345 in occasione della revisione gotica della Pala d'Oro della basilica di San Marco, dove smalti *champlevés* con ornati a risparmio ispirati alla vegetazione di quelli *de plique* si ritrovano al di sotto delle cornici traforate a foglie<sup>21</sup>. La medesima vegetazione, questa volta in smalto traslucido, compare in alcuni gioielli della metà del XIV secolo di fattura veneziana o veronese<sup>22</sup>.

Accanto a questi due poli ben definiti, Siena e Venezia, che hanno il pregio di introdurre nel dibattito intorno a tale problema delle opere saldamente ancorate nel tempo, la Taburet-Delahaye accostava alcuni smalti la cui collocazione appare più problematica da circoscrivere, come quelli reimpiegati nella mitra del busto reliquiario di sant'Ignazio del Museo del Bargello<sup>23</sup> o la placchetta, erratica, del Musée des Beaux-Arts di Lione<sup>24</sup>.

Quest'ultimo insieme ben esemplifica la grande abilità tecnica e la versatilità degli orafi nel tentativo di imitare la tecnica *cloisonné* degli smalti *de plique* servendosi dello smalto traslucido. La preparazione a bulino della base argentea, infatti, permetteva di ricreare l'effetto dei tipici alveoli dello smalto *cloisonné*. Tale procedimento è ben leggibile in quelle placchette dove la caduta accidentale di uno strato di smalto ha lasciato porzioni del supporto a vista, come accade in alcuni elementi dei gioielli di Verona o in uno degli smalti del sant'Ignazio del Bargello (fig. 2).

### *Gli smalti ornamentali della mitra di Nola*

Caratteri accostabili agli smalti del reliquiario a busto del Bargello sono ravvisabili nelle placchette a decoro vegetale della mitra della cattedrale di Nola, una delle più felici acquisizioni degli ultimi anni nell'ambito delle arti preziose bassomedievali (fig. 3). Dopo qualche segnalazione, la mitra nolana è stata

presentata nella mostra del 2014 sull'oreficeria angioina e in quell'occasione Antonia Solpietro ha tratteggiato i problemi che questo manufatto pone, non ultimo per via del suo carattere composito<sup>25</sup>. La mitra, che nel XVII secolo come altri manufatti analoghi aveva subito una sacralizzazione venendo considerata una reliquia di san Paolino<sup>26</sup>, è il risultato dell'assemblaggio di materiali provenienti dalla scomposizione di due mitre diverse, entrambe con smalti, documentate nelle fonti nolane fino alla fine del Cinquecento, poi rimontate in una sola insegna. Al di là di un'unica placchetta con un apostolo che la Solpietro ritenne di fattura senese vicina agli smalti della croce di Santa Vittoria in Matenano<sup>27</sup>, i rimanenti smalti possono essere partiti in due insiemi. Il primo comprende cinque placchette traslucide inserite all'interno di montature esalobate in oreficeria con elementi a granulazione raffiguranti san Paolo, tre apostoli con libro e un vescovo identificabile con il nolano san Paolino<sup>28</sup>. Il secondo insieme, che qui interessa da vicino, conta quattordici smalti di varia sagoma e dimensione, ancora una volta strettamente ispirati al repertorio ornamentale degli smalti *de plique* pur essendo tecnicamente diversi.

Otto placchette, tutte fissate in corrispondenza dei fanoni della mitra, hanno sagoma quadriloba; cinque sono di forma trilobata, mentre soltanto una, quella di più grandi dimensioni, ha un profilo esalobato (fig. 4). Ogni smalto presenta al suo interno uno sviluppo dell'ornato vegetale consistente in una rosetta centrale dalla quale si distaccano delle infiorescenze corrispondenti per numero a quello delle lobature. Inoltre, proprio come si rileva in quelli *de plique*, ogni singola applicazione è contornata da una fascetta in smalto opaco rosso con elementi quadrilobi a risparmio.

Gli smalti nolani condividono alcuni caratteri con quelli annoverabili fra le copie degli smalti *de plique*. Un particolare rapporto traspare con la serie del sant'Ignazio del Bargello ma, rispetto a quest'ultima, le applicazioni della mitra di Nola manifestano alcune imprecisioni nella resa dell'ornamentazione. A differenza del sistema centripeto e dalla simmetria rigorosa che regola lo sviluppo dei tralci all'interno delle placche del sant'Ignazio, quelle della mitra di Nola presentano steli che, pur dipartendo dal fiore centrale, alternano terminazioni bipartite e tripartite senza alcuna preoccupazione di omogeneità, dando origine ad alcuni disequilibri compositivi del tutto assenti negli smalti fiorentini. Le infiorescenze delle placche nolane, inoltre, alternano a foglie appuntite i caratteristici trifogli degli smalti parigini senza però che in questa *variatio* vi sia un ordine formale. Tali incertezze spingono a interpretare il meccanismo di riproposizione dei modelli parigini condotto su fonti di seconda mano e, per via delle divergenze con gli esemplari del Bargello, a ricercarne un contesto geografico diverso dalla Toscana o da Venezia.

## La croce del Virginia Museum of Fine Arts

Il caratteristico sviluppo irregolare dei tralci rilevato nelle placchette della mitra di Nola, si ritrova negli smalti di una croce poco nota del Virginia Museum of Fine Art di Richmond (figg. 5-6). Acquistata presso la galleria Blumka di New York, la croce entrò a far parte delle raccolte del museo nel 1969 grazie al lascito di Arthur e Margaret Glasgow<sup>29</sup>. Essa è caratterizzata da terminali a forma di stella con aperture da parte a parte, coperte da dischi in cristallo di rocca e originariamente predisposte per la conservazione di reliquie. I bracci della croce, sia sul *recto*, sia sul *verso*, sono ricoperti da quattro fascette in smalto traslucido di sagoma rettangolare dalle estremità concave<sup>30</sup>. Tre di queste, di dimensioni coincidenti, presentano la classica rosetta dalla quale si diramano due rametti; una, inserita nel braccio verticale, porta il medesimo modulo ornamentale ripetuto tre volte, inframezzato da piccoli triangoli in smalto opaco rosso o blu. Come detto in apertura, lo sviluppo dei tralci alterna terminazioni bipartite e tripartite e non segue nessun tipo di simmetria nel suo sviluppo.

La croce di Richmond, per la sua valenza di reliquiario, trova un significativo termine di confronto in un gruppo di manufatti dall'identica funzione che gli studi hanno ricondotto, a partire da una pionieristica proposta di Hans Hahnloser<sup>31</sup>, all'Italia centrale, specialmente all'ambito umbro-marchigiano, con datazioni verso la metà del XIV secolo<sup>32</sup>. Alcune di queste croci sono realizzate in rame inciso, con un repertorio ornamentale talora giudicato arcaicizzante, ma tutte comunque sono contraddistinte dalla presenza di vani destinati all'esposizione di reliquie che attraversano da parte a parte le lamine metalliche. Rientrano in questa categoria una croce del Tesoro di San Marco a Venezia<sup>33</sup>, una del Victoria and Albert Museum di Londra<sup>34</sup> (fig. 7) e una del Bargello<sup>35</sup>.

Negli stessi anni o con scarti cronologici minimi, di queste croci reliquiario furono concepite versioni più complesse con smalti traslucidi. Alcune hanno placchette smaltate applicate lungo i bracci della croce, come nel caso di un esemplare del Bargello recentemente attribuito da Elisabetta Cioni all'orafo senese Matteo di Mino Pagliai<sup>36</sup>. Altre, invece, presentano una decorazione a smalto che riveste integralmente la superficie dei bracci. Di quest'ultimo tipo, che gli studi riconducono all'Umbria o alle Marche, si ricorda quella di San Venanzio a Camerino (MC), attribuita a orafo camerinese verso la fine del Trecento<sup>37</sup>, nonché quelle della chiesa di San Clemente di Serrapetrona (MC)<sup>38</sup> e del Museo di San Francesco a San Marino<sup>39</sup>, entrambe date a orafo umbro della seconda metà del Trecento. Allo stesso ambito potrebbero appartenere due croci-reliquiario con smalti traslucidi del Metropolitan Museum of Art di New York<sup>40</sup>.

Se l'accostamento dell'esemplare di Richmond a questo gruppo di croci-reliquiario smaltate orienterebbe verso una collocazione in area umbro-marchigiana, una precisazione sulla sua geografia si rileva dai suoi rari terminali a forma di stella. Questa caratteristica, che non trova paralleli in altre croci in oreficeria, richiama invece le grandi croce dipinte, per le quali un rapporto con le croci astili in metallo prezioso è stato più volte proposto<sup>41</sup>.

Croci dipinte a terminali stellati compaiono tra la bassa Romagna, l'Alta Marca e l'Umbria<sup>42</sup>; fra i più precoci esempi, intorno al secondo decennio del Trecento, si annoverano quelle di Giuliano da Rimini oggi a Sassoferrato<sup>43</sup> e di Pietro da Rimini a Urbania<sup>44</sup> (fig. 8). La caratteristica forma a stella dei terminali di queste croci è stata ricondotta a un prototipo di Siena, città dove celebri croci dipinte attestano l'utilizzo di questa peculiare sagomatura della carpenteria<sup>45</sup>. A prova di una derivazione senese di questo motivo sono state fatte notare le frequentazioni assisiati di Pietro da Rimini, coincidenti con l'attività di Pietro Lorenzetti nella basilica inferiore<sup>46</sup>.

I terminali a stella delle croci della Romagna e dell'Alta Marca, però, come chiarito da Alessandro Marchi e Marcello Gaeta<sup>47</sup>, si differenziano dai presunti prototipi senesi per via di una solida simmetria centrale, assai diversa dai terminali a stella delle croci dipinte senesi caratterizzati da un accentuato sviluppo verticale<sup>48</sup>. In questo senso la variante riminese-marchigiana può essere considerata una rielaborazione locale memore della croce riminese di Giotto e non necessariamente dipendente dalle croci dipinte senesi<sup>49</sup>.

### *Una proposta umbro-marchigiana*

Il confronto con il gruppo di croci-reliquiario di ambito umbro-marchigiano della seconda metà del Trecento, unito all'esistenza di grandi croci dipinte a terminali stellati nella medesima area geografica, sono elementi che spingerebbero ad attribuire la croce di Richmond a un orafo attivo tra l'Umbria e le Marche nella seconda metà del Trecento. Questa proposta costituirebbe un argomento di grande interesse anche per i suoi smalti a ornamentazione vegetale che andrebbero a costituire, per questi territori, inedite attestazioni del successo degli smalti *de plique* in età gotica. Considerate le strette somiglianze tra gli smalti della croce di Richmond e le placchette della mitra di Nola, anche per questo gruppo una ipotesi centro-italiana potrebbe essere considerata unitamente a quella napoletana avanzata nel 2014.

Gli stretti rapporti tra l'Umbria, le Marche e il *milieu* orafico senese potrebbero spiegare questa inattesa presenza in area centro-italiana di smalti traslucidi ispirati

ai parigini *émaux de plique*<sup>50</sup>. Per non ricorrere all'evocazione di casi universalmente noti come il reliquiario del Corporale di Orvieto, capolavoro dei senesi Ugolino di Vieri e soci del 1338<sup>51</sup>, o della croce di Santa Vittoria in Matenano<sup>52</sup>, è necessario ricordare che numerose furono le oreficerie senesi giunte in queste regioni, come i calici, ancora oggi conservati o solo attestati nelle fonti, di Assisi, Gualdo Tadino, Perugia, Orvieto, Foligno<sup>53</sup>. Uno fra i più bei calici senesi con placchette ispirate agli smalti *de plique* era *ab antiquo* proprio nelle Marche, nella chiesa dei francescani di Sassoferrato, prima di approdare al Metropolitan Museum di New York<sup>54</sup> (fig. 9).

Il recupero di queste attestazioni, unito alle notizie archivistiche riguardanti l'attività di orafi senesi in questi territori come Mariano di Bartolomeo da Siena, documentato a Recanati e a Fermo tra il 1385 e il 1418<sup>55</sup>, lascia immaginare una realtà ben più articolata di quella ricostruibile oggi attraverso le sole opere superstiti. La croce di Richmond e, probabilmente, la mitra di Nola, ampliano il numero di queste testimonianze, rappresentando dei casi di grande rilievo per la complessità dei loro modelli<sup>56</sup>.

- 1 Ancora fondamentali le considerazioni sulle difficoltà della definizione dello stile gotico in E. Castelnuovo, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, pp. 167-227 (ora riedito a cura di F. Crivello, Torino, 2009).
- 2 Sul *transfert* artistico si rimanda a *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIe-XVIe siècle)*, a cura di J. Dubois, J.-M. Guillaouët, B. Van den Bossche, Paris, 2014.
- 3 La letteratura su questo argomento è molto ampia, per cui si danno di seguito solo alcuni riferimenti: M. Seidel, *Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa: Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisanos in der Epoche der Pistoieser Kanzel*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 16, 1972, pp. 1-50 (ora in italiano in *id.*, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, vol. II, *Architettura e scultura*, Venezia, 2003, pp. 345-388); S.H. Ferber, *Jean Pucelle and Giovanni Pisano*, in «The Art Bulletin», 66, 1984, pp. 65-72; *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli, 1994; 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 Waadenonjien, Firenze, 1999, pp. 21-38; M. Seidel, *La scoperta del sorriso: vie di diffusione del gotico francese (Italia centrale, 1315-25)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 51, 2007 (2008), pp. 45-158; P.-Y. Le Pogam, É. Antoine-König, *Opus francigenum? Sic et non. L'influenza dell'arte francese in Toscana e nell'Italia centrale in epoca gotica*, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra, Firenze-Parigi 2013-2014, a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze, 2013, pp. 45-53; *D'or et d'ivoire. Paris, Florence, Sienne 1250-1320*, catalogo della mostra, Lens 2015, a cura di M.-L. Marguerite, X. Dectot, Gent, 2015.



- 4 Si veda il caso degli avori, cfr. B. Chiesi, *Imitazione, prelievo, citazione: riflessioni su alcuni manufatti eburnei e sulla circolazione di modelli artistici attraverso le Alpi tra XIV e XV secolo*, in *Le vie della comunicazione nel medioevo. Livelli, soggetti e spazi d'intervento nei cambiamenti sociali e politici*, atti delle giornate di studio, Roma 2016, a cura di M. Bottazzi, P. Buffo, C. Ciccopiedi, Trieste, 2019, pp. 199-220.
- 5 M.-M. Gauthier, *La clôture émaillée de la confession de saint Pierre au Vatican, lors du concile de Latran, IV, 1215*, in *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, a cura di A. Grabar, J. Hubert, Paris, 1968, pp. 237-246; *ead.*, *L'art de l'émail champlé en Italie à l'époque primitive du Gothique, in Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, atti del convegno, Pistoia 1966, Roma, 1972, pp. 271-293; A. Iacobini, *La pittura e le arti sontuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino, 1991, pp. 237-320, rif. pp. 315-319.
- 6 Un caso esemplare è quello del cardinale Guala Bicchieri (cfr. S. Castronovo, *Il tesoro di Guala Bicchieri cardinale di Vercelli*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino, 1992, pp. 165-239) che si distingue per una grande sensibilità verso questo tipo di materiali (S. Castronovo, *La diffusione de l'Œuvre de Limoges in Piemonte, Valle d'Aosta e Savoia nel XIII secolo*, in *ead.*, *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Smalti di Limoges del XIII secolo*, Savigliano, 2014, pp. 11-52). Considerazioni utili sulla diffusione e commercializzazione in Italia degli smalti di Limoges anche in P. Leone de Castris, *Lo smalto champlé a Limoges*, in *Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, catalogo della mostra, Napoli 1981-1982, a cura di P. Giusti, P. Leone de Castris, Firenze, 1981, pp. 13-33.
- 7 Orafi provenienti da Limoges sono attestati al di qua dalle Alpi sin dal XII secolo, come il *Constantinus* di Limoges che firma il candelabro di Frassinoro (*Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini [secoli XI e XII]*, catalogo della mostra, Parma 2006, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2006, pp. 691-694, n. 88 [S. Babboni]), fino alle menzioni di personaggi limosini in Sicilia, tra i quali un Petrus Limogen attestato a Messina nel 1157 insieme a un Riccardo aurifex (*Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, catalogo della mostra, Palermo 2003-2004, a cura di M. Andaloro, vol. I, Catania, 2006, pp. 280-287, n. IV.10 [C. Guastella]). Alcuni manufatti stilisticamente e tecnicamente assimilabili agli smalti di Limoges sono invece ritenuti realizzati in Italia, come l'altare portatile di Agrigento (*Nobiles Officinae*, cit., vol. I, pp. 280-287, n. IV.10, rif. p. 285, [C. Guastella]) o la Madonna di Santa Maria in Portico nella chiesa romana di Santa Maria in Campitelli (M. Andaloro, *L'antica immagine della chiesa di S. Maria in Portico*, in *Giornata di studi su Santa Galla*, atti del convegno, Roma 1990, Roma, 1991, pp. 79-88; F. Pomarici, *De opere romano, in Anno 1300, il primo Giubileo. Bonifacio VIII e il suo tempo*, catalogo della mostra, Roma 2000, a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Milano, 2000, pp. 117-120, rif. p. 119). Per questo problema di vedano anche W.L. Hildburgh, *On Italian Copper Champlé Enamels of the Thirteenth Century*, in «*Speculum*», 19, 1944, pp. 34-38; Leone de Castris, *Lo smalto champlé a Limoges*, cit.
- 8 Per l'uso dello smalto *champlé* a Parigi tra la fine del XIII e il XIV, cfr. M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge*, Friburgo, 1972, pp. 195, 378-379, nn. 144-146; R. Randall, *Jewellery Ancient to Modern. The Walters Art Gallery Baltimore*, Baltimora, 1979, pp. 167-170, n. 469; D. Gaborit-Chopin, *L'orfèvrerie émaillée à Paris vers 1300*, in «*Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. Moyen-Âge, Renaissance, temps modernes*», 27, 1999, pp. 81-101, rif. pp. 82-85; M. Tomasi, *Le chef-d'œuvre de l'émaillerie champlé à Paris dans la*

- première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle: la croix de l'ancienne collection Basilewsky*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», 3, 2014-2015, pp. 87-95. Per le versioni realizzate a Napoli soprattutto negli anni di Carlo II d'Angiò, cfr. *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381*, catalogo della mostra, Napoli 2014, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, 2014; M. Viallon, *New Research on a Rare Enameled Horse Bit from the Angevin Court at Naples*, in «Metropolitan Museum Journal», 54, 2019, pp. 125-135, rif. pp. 131-132.
- 9 Per quella che oggi si considera la più antica attestazione nota di smalto traslucido, cfr. *Il calice di Guccio di Mannaia nel tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi. Storia e restauro*, a cura di F. Callori di Vignale, U. Santamaria, Città del Vaticano, 2014. Per la cultura figurativa di Guccio di Mannaia, cfr. Castelnuevo, *Arte delle città, arte delle corti*, cit.; L. Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi, il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno, Siena 1985, a cura di L. Bellosi, Firenze, 1988, pp. 39-47 (ora in «Prospettiva», 121-124, 2006, pp. 227-236); E. Cioni, *Guccio di Mannaia e l'esperienza del gotico transalpino*, in *Il Gotico europeo in Italia*, cit., pp. 311-323; P. Leone de Castris, *Sull'«enigma dello stile di Guccio»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», *Quaderni*, 2, 1997, pp. 13-19; E. Cioni, *Scultura e Smalto nell'Oreficeria Senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1998, pp. 1-154; R. Bartalini, E. Cioni, *Le vie del gotico a Siena: orafi e scultori*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, Siena 2003, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 422-435.
- 10 Per Avignone si veda: É. Taburet-Delahaye, *L'émaillerie translucide à Montpellier et Avignon au XIV<sup>e</sup> siècle*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», *Quaderni*, 2, 1997, pp. 47-62; M. Tomasi, *Gli smalti traslucidi. Nella cultura multicolore di Avignone*, in *Sant'Agata. Il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura di E. Cioni, Catania, 2010, pp. 65-78. Per il caso parigino, D. Gaborit-Chopin, *Les émaux translucides parisiens dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle*, in «Archeologia», 162, 1982, pp. 32-37; *ead.*, *L'orfèvrerie émaillée*, cit., pp. 97-101; É. Taburet-Delahaye, *Lo smalto traslucido a Siena e a Parigi nella prima metà del Trecento*, in *Il Gotico europeo in Italia*, cit., pp. 325-341.
- 11 É. Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon, 2004.
- 12 Un tentativo di spostare in ambito milanese alcuni tra i capolavori dello smalto *sur ronde-bosse* è stato compiuto (P. Venturelli, *Smalto, oro, preziosi: oreficeria e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia, 2003; *ead.*, *Esmailée à la façon de Milan: smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro*, Venezia, 2008) ma questa ipotesi è stata oggetto di una revisione filologica che ne ha giustamente limitato la portata, cfr. M. Tomasi, *Oreficeria, scarti culturali, circolazione artistica, tra Lombardia e Francia, attorno al 1400. Rileggendo alcuni inventari viscontei*, in *Arte di corte in Italia del Nord: programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno, Losanna 2012, a cura di S. Romano, D. Zaru, Roma, 2013, pp. 349-369. Un influsso della tecnica *ronde-bosse* può essere ricostruito attraverso le fonti per la Croce dei Pisani di Lucca (*Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra, Siena 2010, a cura di M. Seidel, Milano, 2010, pp. 48-51, n. A.11 [L. Cavazzini]) e in alcune opere di Nicola da Guardiagrele, cfr. *Nicola da Guardiagrele orafa tra Medioevo e Rinascimento; le opere, i restauri*, catalogo della mostra, Città del Vaticano-Firenze 2008, a cura di S. Guido, Todi, 2008. Per gli smalti *sur ronde-bosse* e la loro presenza *ab antiquo* in Italia, cfr. G. Ameri, *Una storiografia in divenire: il collezionismo e la ricezione degli smalti en ronde-bosse in Italia*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno, Parma 2007, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2008, pp. 448-457.
- 13 C. Enlart, *L'émaillerie cloisonnée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien*, in «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», 29, 1927-1928, pp. 1-97;

- D. Gaborit-Chopin, *L'orfèvrerie émaillée*, cit., pp. 85-97; ead., *Guillaume Julien "et compagnie"*, in *Studi di oreficeria*, a cura di A.R. Calderoni Masetti (supplemento a «Bollettino d'Arte», 95, 1997), pp. 71-84; G. Distefano, *Esmaltis viridibus. Lo smalto de plique tra XIII e XIV secolo*, Savigliano, c.d.s.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Come per il gruppo di smalti della croce detta di Roberto il Guiscardo del Museo Diocesano di Salerno, cfr. G. Distefano, *Una mitra angioina perduta poi ritrovata. Il problema dello smalto de plique tra Parigi e Napoli nel Trecento*, in «Convivium», 2, 2019, pp. 46-59.
- 16 É. Molinier, *L'Inventaire du Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295)*, Parigi, 1888, n. 324, p. 39; n. 700, p. 75. Cfr. Gaborit-Chopin, *Guillaume Julien*, cit.; J. Gardner, *The Roman Crucible. The Artistic Patronage of the Papacy 1198-1304*, München, 2013, p. 163.
- 17 Esempiare il ruolo delle produzioni di lusso a Venezia, cfr. M. Tomasi, *Produzione e commercio nelle arti suntuarie a Venezia, 1250-1400*, in *Fatto in Italia. Dal medioevo al Liberty*, catalogo della mostra, Venaria 2016, a cura di A. Guerrini, Forlì, 2016, pp. 40-53.
- 18 Taburet-Delahaye, *Lo smalto traslucido a Siena e a Parigi*, cit., rif. p. 336.
- 19 *Ibidem*; Cioni, *Scultura e Smalto*, cit., pp. 300-308.
- 20 *Ivi*, p. 308, nota 65.
- 21 É. Taburet-Delahaye, *I gioielli della Pala d'oro*, in *La Pala d'Oro*, a cura di H.R. Hahnloser, R. Polacco, Firenze, 1994, pp. 151-159.
- 22 J. De Luigi, *I gioielli di Mastino II della Scala del Museo di Castelvecchio di Verona*, in *Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul '300 veronese*, catalogo della mostra, Verona 1983, a cura di L. Magagnato, Firenze, 1983, pp. 269-277.
- 23 M. Collareta, A. Capitanio, *Oreficeria Sacra Italiana*, Firenze, 1990, pp. 195-201, n. 56 (M. Collareta); Taburet-Delahaye, *Lo smalto traslucido a Siena e a Parigi*, cit., p. 337.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ori, argenti, gemme e smalti*, cit., pp. 226-232, n. 25 (A. Solpietro).
- 26 Si veda, come esempio, la mitra ricamata della cattedrale di Capua che, nonostante fosse un manufatto della fine del XII, iniziò a essere considerata da una tradizione locale come la mitra del vescovo capuano san Paolino, vissuto nel IX secolo, cfr. *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona*, catalogo della mostra, Palermo 1994-1995, vol. II, *Arti figurative e arti suntuarie*, a cura di M. Andaloro, Siracusa, 1995, pp. 101-103, n. 15 (C. Guastella).
- 27 *Ori, argenti, gemme e smalti*, cit., pp. 226-232, n. 25 (A. Solpietro), rif. p. 232.
- 28 *Ibidem*.
- 29 Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, inv. 69.17. Misure: 32,39 x 20,67 cm. Per queste informazioni ringrazio Michelle Hevron del Virginia Museum of Fine Arts di Richmond. La scheda del museo non contiene indicazioni bibliografiche, per cui la croce si intende qui presentata per la prima volta.
- 30 Lo studio della croce è stato condotto su fotografie ma la scheda del museo non evidenzia la presenza di marchi o punzoni.
- 31 *Il Tesoro di San Marco. Il Tesoro e il Museo*, a cura di H.R. Hahnloser, Firenze, 1971, pp. 171-172, n. 168, tav. CLXII (H.R. Hahnloser).
- 32 La tipologia di croce-reliquiario ebbe grande fortuna in Italia centrale fino al XVI secolo, cfr. *Santi e pellegrini. Reliquiari dal XIII al XIX secolo*, catalogo della mostra, Fermo 2000,

- a cura di G. Liberati, A. Monelli, Fermo, 2000, pp. 118-119; *Ori e argenti. Capolavori di oreficeria sacra nella provincia di Macerata*, a cura di M. Giannatiempo Lopez, G. Barucca, Milano, 2001, pp. 108-109, nn. 21-22 (G. Barucca), pp. 109-112, n. 24 (B. Montevecchi), pp. 129-132, n. 40 (B. Montevecchi); G. Barucca, *Tesori d'arte della provincia di Macerata*, Camerino, 2018, pp. 250-255.
- 33 *Il Tesoro di San Marco*, cit., pp. 171-172, n. 168, tav. CLXII (H.R. Hahnloser).
- 34 Londra, Victoria and Albert Museum, inv. M.2-1951, cfr. *Il Tesoro di San Marco*, cit., tav. CLXII.
- 35 Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. OR 64; Collareta, Capitanio, *Oreficeria*, cit., pp. 43-48, n. 10 (M. Collareta).
- 36 E. Cioni, *Per Matteo di Mino di Pagliaio. Nuove considerazioni sull'oreficeria senese della seconda metà del Trecento*, in «Prospettiva», 169-171, 2018, pp. 12-46.
- 37 *Ori e argenti*, cit., pp. 89-92, n. 9 (B. Montevecchi); B. Montevecchi, *La croce di San Venanzio a Camerino: un capolavoro disperso e (in parte) ritrovato*, in «Patrimonio di oreficeria adriatica», 2007 (<<http://www.oreficeriadriatica.it/index.php/archivio-articoli/anno1n1/8-2-geografie/la-croce-di-san-venenzio-a-camerino-montevecchi>>, consultato il 10 dicembre 2019).
- 38 *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra, Urbino 1998, a cura di P. Dal Poggetto, Milano, 1998, pp. 110-111, n. 25 (G. Barucca); *Ori e argenti*, cit., pp. 88, 90, n. 8 (G. Barucca).
- 39 *Arte francescana tra Montefeltro e Papato 1234-1528*, catalogo della mostra, Cagli 2007, a cura di A. Marchi, A. Mazzacchera, Cinisello Balsamo, 2007, pp. 178-179, n. 43 (B. Montevecchi).
- 40 New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17,190,497 (per questo manufatto nessun riferimento bibliografico è noto a chi scrive); New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17,190,498, cfr. *Heavenly Bodies. Fashion and the Catholic Imagination*, catalogo della mostra, New York 2018, a cura di A. Bolton, vol. II, New York, 2018, p. 326.
- 41 Considerazioni su questo tema, più indagato per il secolo XII, in: E. Sandberg-Valavà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929; G. de Francovich, *Crocifissi metallici del secolo XII in Italia*, in «Rivista d'Arte», XVII, 1935, pp. 1-31; M.G. Paolini, *Ancora del Quattrocento siciliano*, in «Nuovi quaderni del Meridione», 6, 1964, pp. 314-328; M.C. Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Palermo, 1992; A. Peroni, *Effigi di culto in oreficeria: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII*, in *La pittura su tavola del secolo XII*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze, 2012, pp. 91-106.
- 42 Per il contesto riminese, modello incontrastato di croce dipinta fu quella di Giotto del Tempio Malatestiano, oggi priva di terminali ma grazie al ritrovamento di quello apicale da parte di Federico Zeri, annoverabile tra le croci a terminali polilobati (F. Zeri, *Due appunti su Giotto*, in «Paragone», 85, 1957, pp. 75-87; A. Marchi, *La pittura della prima metà del Trecento nelle Marche. Presenze riminesi, pittori "stranieri" e pittori locali*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra, Rimini 1995-1996, a cura di D. Benati, Milano, 1995, pp. 112-123; M. Gaeta, *Giotto und die croci dipinte des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption*, Münster, 2013, pp. 123-130).
- 43 *Croci dipinte nelle Marche: capolavori di arte e di spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Giannatiempo López, G. Venturi, Ancona, 2014, pp. 138-139, n. 12 (M. Mazzalupi).
- 44 *Croci dipinte nelle Marche*, cit., pp. 144-145, n. 15 (A. Vastano); D. Benati, *Modelli riminesi per le Marche*, in *Croci dipinte nelle Marche*, cit., pp. 69-85, rif. p. 81. In seguito alla penetrazione dei

modi marchigiani nella pittura siciliana del primo Quattrocento, anche in Sicilia si ritrovano croci dipinte con terminali a stella, cfr. Di Natale, *Le croci dipinte*, cit., p. 123, 126, 148-149, dove però questa caratteristica, seppur di grande importanza, non viene analizzata.

- 45 Si tratta della croce dell'Arciconfraternita della Misericordia a San Casciano in Val di Pesa di Simone Martini (P. Leone de Castris, *Simone Martini*, Milano, 2007, pp. 237-241, 354), quella di Pietro Lorenzetti del Museo Diocesano di Cortona (C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Milano, 1989, pp. 120-121, n. 96), quella della pieve aretina delle Sante Flora e Lucilla data a Segna di Bonaventura (J.H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his School*, vol. I, Princeton, 1979, pp. 133-134; vol. II, tavv. 315-318), quella di Pienza data alla bottega di Segna di Bonaventura (Stubblebine, *Duccio*, cit., vol. I, p. 146; vol. II, 349-351), quella della chiesa senese di Santa Maria dei Servi data a Ugolino di Nerio o Bartolomeo Bulgarini (*Duccio. Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 384-387 [A. Galli]), infine quelle di Niccolò di Segna, una nella chiesa dei Santi Ippolito e Donato di Bibbiena (N. Matteuzzi, *Niccolò di Segna e suo fratello Francesco: pittori nella Siena di Duccio, di Simone e dei Lorenzetti*, Firenze, 2018, pp. 96-99, n. 7), l'altra nella Pinacoteca Civica di Siena (Matteuzzi, *Niccolò di Segna*, collezione Salini (Matteuzzi, *Niccolò di Segna*, cit., pp. 182-183, n. 19).
- 46 A. Marchi, *Luoghi francescani, committenze francescane. Appunti per una mappa dell'arte gotica nelle Marche settentrionali*, in *Arte francescana tra Montefeltro e Papato*, cit., pp. 59-67, rif. pp. 63-64; *id.*, *La diaspora dei riminesi. Il Trecento riminese fuori Rimini*, in *Giovanni Baronio e la pittura a Rimini nel Trecento*, catalogo della mostra, Roma 2008, a cura di D. Ferrara, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 69-81, rif. p. 73.
- 47 *Arte francescana tra Montefeltro e Papato*, cit., pp. 169-170, n. 33 (A. Marchi); M. Gaeta, *Giotto und die croci dipinte*, cit., pp. 174-177.
- 48 Victor Schmidt sottolineava che la sola croce senese con terminazioni a stella di sagoma quadrata è quella di Luca di Tommè dell'oratorio del Crocifisso di Roccalbenga, cfr. V.M. Schmidt, *Croci dipinte nelle Marche: modelli e fruizione*, in *Pittura del Trecento nelle Marche. Approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, atti del convegno, Urbino 2016, a cura di B. Cleri, M. Minardi, Foligno, 2017, pp. 167-188.
- 49 Questo modello di carpenteria si impose maggiormente tra la bassa Romagna e l'alta Marca e venne utilizzata per tutto il XIV secolo come documenta, tra le altre, la bellissima croce del convento di Monte Scotaneto di Mombaroccio (M. Minardi, *Committenza domenicana a Urbino nella vicenda di un protagonista del Trecento marchigiano: il Maestro della Croce di Mombaroccio*, in «Bollettino d'Arte», 7, 2014, pp. 45-88, rif. pp. 64-69). La carpenteria a terminali stellati conta una attestazione anche nella pittura fiorentina della seconda metà del Trecento con la croce di Santa Maria Primerana a Fiesole, cfr. *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, catalogo della mostra, Firenze 2008, a cura di A. Tartuferi, Firenze, 2008, pp. 176-177, n. 40 (A. Tartuferi).
- 50 M. Santanicchia, *Riflessioni su viabilità e botteghe artistiche fra Marche, Umbria e Toscana nel XIV secolo*, in *Mercatello e i Bencivenni: una terra di frontiera e i maestri di legname itineranti*, atti del convegno, Mercatello 1987, a cura di C. Fratini, Mercatello sul Metauro, 2001, pp. 27-41; *Il Maestro di Campodonico: rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano, 1998.
- 51 Cioni, *Scultura e Smalto*, cit., pp. 469-621.
- 52 *Ori, argenti, gemme e smalti*, cit., pp. 158-165, n. 14 (P. Leone de Castris).

- 53 Per una sintesi sulla diffusione dello smalto traslucido senese in Umbria si veda: P. Leone de Castris, *L'area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese, 1290-1350: lo stato della questione*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1, 1991, pp. 329-357, rif. pp. 335-337. Per le oreficerie senesi firmate, conservate o documentate *ab antiquo* in Umbria, cfr. *Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, a cura di M.M. Donato, Pisa, 2013, pp. 20-26, n. 1.S.1; p. 29, n. 2.S.1; pp. 33-38, n. 2.S.4.1; pp. 40-41, n. 3.S.1; pp. 51-52, n. 4.S.2; pp. 54-56, n. 4.S.3; p. 60, n. 4.S.5.2; pp. 70-76, n. 5.S.1; pp. 77-79, n. 5.S.2; pp. 80-86, n. 5.S.3.1; pp. 92-93, n. 6.S.2; p. 115, n. 9.S.3; p. 344, n. 31.S.1; p. 345, n. 31.S.2 (M. Tomasi, S. Riccioni); pp. 168-176, n. 15.S.1 (M. Manescalchi, M. Pantarotto, S. Riccioni, M. Tomasi).
- 54 Cioni, *Scultura e Smalto*, cit., pp. 335-360.
- 55 B. Montevecchi, *Frammenti di croce-reliquiario astile*, in *Ori e argenti*, cit., pp. 89-92; G. Barucca, *Presenze e influssi nel Piceno degli smalti senesi del Tre e del Quattrocento*, in *Beni artistici. Oreficeria*, Cinisello Balsamo, 2007, pp. 75-88, p. 86; B. Montevecchi, *Oreficeria toscana nelle Marche*, in *Marche e Toscana. Terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, a cura di S. Blasio, Firenze, 2007, pp. 261-276, rif. pp. 269-270.
- 56 In Umbria, una ornamentazione ancora una volta memore degli smalti *de plique* si ritrova alla fine del Trecento nella croce della Collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello, realizzata dall'orafo Paolo Vanni e datata 1398, cfr. *Pinturicchio*, catalogo della mostra, Perugia 2008, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 405-406, n. 8 (M. Santanicchia).



Fig 1: Orofo parigino, *Smalto de plique*, 1300 ca.  
New York, The Metropolitan Museum of Art.  
Foto: The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 2: Orafo toscano (?), *Smalto della mitra del reliquiario di sant'Ignazio* (particolare), metà del XIV secolo. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.  
Foto dell'Autore; su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo-Museo Nazionale del Bargello.





Fig. 3: Orafo napoletano e umbro-marchigiano (?), *Mitra*, primo e ultimo quarto del XIV secolo. Nola, Museo Diocesano.  
Foto: Ufficio Beni Culturali Diocesi di Nola.



Fig. 4: Orafo napoletano e umbro-marchigiano (?), *Mitra* (particolare di uno smalto), primo e ultimo quarto del XIV secolo. Nola, Museo Diocesano.  
Foto: Ufficio Beni Culturali Diocesi di Nola.



Fig. 5: Orafo umbro-marchigiano, *Croce-reliquario*, ultimo quarto del XIV secolo.  
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, Arthur and Margaret Glasgow Fund.  
© Richmond, Virginia Museum of Fine Arts. Foto: Travis Fullerton.



Fig. 6: Orafo umbro-marchigiano, *Croce-reliquario*, metà del XIV secolo.  
Londra, Victoria and Albert Museum.  
Foto: Victoria and Albert Museum.

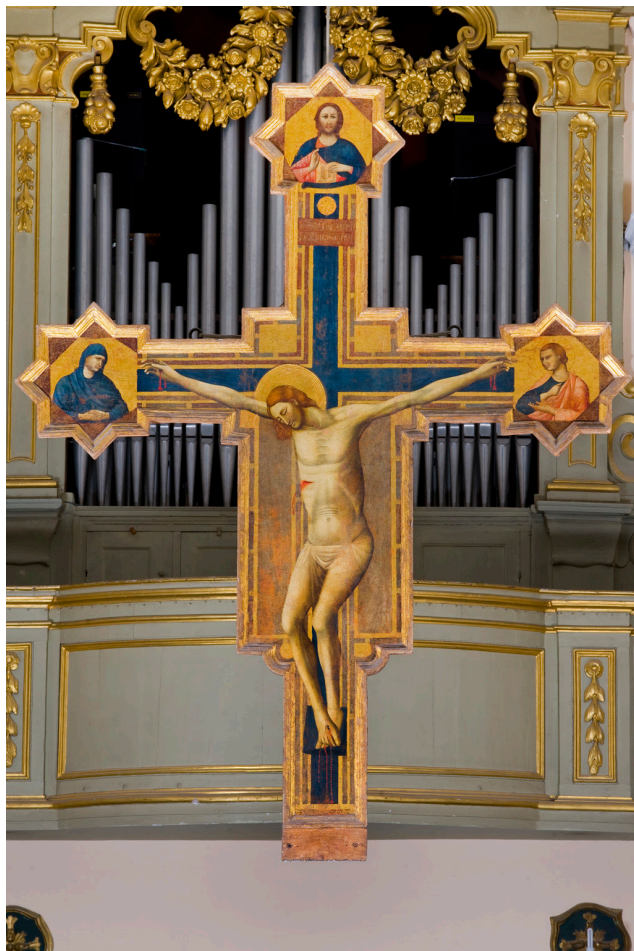


Fig. 7: Pietro da Rimini, *Croce dipinta*, secondo-terzo decennio del XIV secolo.  
Urbania, Cattedrale di San Cristoforo.  
Foto: Archivio fotografico Diocesi di Urbino.



Fig. 8: Orafo senese, *Calice di Pietro di Sassoferrato*, 1341-1342.  
New York, The Metropolitan Museum of Art.  
Foto: The Metropolitan Museum of Art.