

## **Materia, meraviglia, memoria: performatività e interazioni semantiche nei *grands joyaux* con smalti *sur ronde-bosse***

*The patronage of the Valois family fueled the creation of the new *ronde-bosse* enamelling technique, whose origins can be traced back to mid-fourteenth century. According to the written sources of the Valois courts, the first aim of the goldsmiths was to imitate the colors of nature; in time, the patrons' lust for the most exclusive luxury objects led them to conceive the «*grands joyaux*». Many of these were a mix of goldsmith work and rare materials, such as ancient gems or exotic naturalia. At least two surviving pieces of this kind – the Dish of the Head of the Baptist now in Genoa, the Pax of Sigena stolen in 1991 – seem to have been created with a special regard to the performativity of their materials, connected to their context of use.*

Publicando nel 1996 per la Société de l'Histoire de l'Art français l'inventario dei *meubles* di Carlo di Valois datato 1363 – quando il futuro *sage roi* era ancora *dauphin* –, Danielle Gaborit-Chopin non solo gettava una luce precisa e rivelatrice su «les débuts d'un grand collectionneur» (come recita il sottotitolo del volume)<sup>1</sup>, ma, attraverso un'indagine sul gusto e le pratiche di raccolta, evidenziava anche importanti snodi di storia delle tecniche artistiche. Tra tutti, la studiosa giustamente rimarcava quello posto dalla descrizione di un «*henap d'or à piedz, esmaillez de leur plumage*»: verosimilmente già appartenuto alla regina Jeanne di Borgogna, e perciò databile entro il 1349, il pezzo – censito nell'*Inventaire de l'Argenterie* del 1353, e poi ancora nel grande inventario reale del 1380 – si segnalava per la precocità del ricorso allo smalto su *ronde-bosse* d'oro, la cui apparizione era invece sempre stata ritenuta più tarda di alcuni decenni<sup>2</sup>. Che si trattasse di smalto opaco o traslucido, l'evidente novità di stenderlo su forme tridimensionali si accompagnava alla ripresa di quel "ritorno" all'oro, che già negli anni di Filippo IV il Bello aveva sostanzialmente l'invenzione – raffinatissima e tutta cortese – degli smalti «*de plique*»<sup>3</sup>; mentre sul piano culturale, oltre al portato regalistico insito nell'uso del metallo più nobile e di più illustre tradizione, andrà evidenziata la tensione verso la resa naturalistica del «*plumage*», cui lo smalto era piegato.

La sottolineatura del concetto da parte dell'inventariatore è un dato di per sé rilevante, che se pertiene alla «retorica» impiegata in questo tipo di testi<sup>4</sup>, sollecitando un'indagine che evidenzia altre occorrenze simili, offre anche un importante spunto per rievocare il significato dei «*joyaux*» smaltati attraverso la percezione degli spettatori del tempo. Restando nell'ambito della produzione a smalto su *ronde-bosse*, osservo allora che la mimesi delle forme e dei colori naturali, che qui emerge, era stata notata in modo ancor più rivelatore già nel

1352, da chi ebbe l'incarico di registrare nei libri di conti reali il pagamento di Giovanni II il Buono all'orafo e «ivoirier» parigino Jean le Braelier per un altro nappo, il cui coperchio era sormontato da un «fleur de lys esmaillée après le vif»<sup>5</sup>. Queste primissime testimonianze della nuova tecnica chiariscono dunque che intorno alla metà esatta del Trecento gli orafi della corte parigina dei Valois esploravano le possibilità espressive dello smalto allo scopo di restituire il dato naturale; e tuttavia questa apparente fedeltà era ottenuta attraverso un'operazione costosa e sofisticatissima, di nuovo giocata nel perimetro elitario delle arti *de luxe* e affidata ai più preziosi materiali. Proprio la sintesi tra vocazione "naturalistica" e combinazione sfrenatamente sontuaria di questi, in opere come la cintura d'oro «à aigles et à cignes blancs esmaillés» pagata nel 1367 all'orafo Vinant di Colonia dal duca Filippo l'Ardito, o il più tardo *Dunstable Swan* oggi al British Museum, genera l'ambiguità da cui deriva tanta parte del fascino dei «grands joyaux» di cui i Valois furono per decenni committenti instancabili<sup>6</sup>.

Come si vede, la citazione inventariale posta in valore dalla Gaborit-Chopin induce a riflettere sulla nascita della tecnica orafa che poi diventò – si può dire – una vera "forma simbolica" del gusto e dello sfarzo regale di quei mecenati, nonché, aggiungo, del raffinato sperimentalismo dei loro orafi di fiducia. I manufatti elaborati fra la metà del Trecento e i primi decenni del secolo seguente riportano una varietà di forme, dimensioni e tipologie – e quindi, di iconografie e di funzioni – che andrà meglio studiata; così come restano da interpretare i processi che dalle prove iniziali condussero a capolavori spettacolosi, come il *Goldenes Rössl* di Altötting o il *Calvario* di Esztergom. La stessa natura di "teatro di statue" in miniatura di questi pezzi licenziati circa il 1400 fa intendere che si trattò di processi relazionali, non necessariamente lineari poiché nutriti dal confronto fra artisti versati in tecniche diverse – a partire dalla scultura –, nonché dallo studio dei più vari manufatti preziosi, che nei «grands joyaux» trovarono una sintesi stupefacente<sup>7</sup>. È con riguardo a questo fenomeno che Marie-Madeleine Gauthier, nel suo memorabile volume *Émaux du Moyen Âge*, suscitava la possibilità di spiegare la nuova tecnica «dans son ambition de rivaliser avec les vases de pierres dures», evocando quasi un'estetica del "paragone" che pareva fondata guardando alle sfrenate brame di personaggi come Jean de Berry, nelle cui collezioni le opere di glittica monumentale erano presenti a centinaia<sup>8</sup>.

Qui il discorso dovrebbe estendersi a manufatti come i cammei o gli intagli, per tentar di fornire basi più solide all'idea che, anzitutto per ragioni di prestigio materico e tipologico, essi abbiano giocato un ruolo cruciale nel processo di "invenzione" dei «grands joyaux» smaltati – come, del resto, si può immaginare dal numero dei pezzi inventariati nelle collezioni Valois, spesso magnifici e di

illustrissima provenienza<sup>9</sup>. Uno dei reperti più indicativi in questo senso è il *Bastone cantorale* della Sainte-Chapelle: questo capolavoro, cui la stessa Gaborit-Chopin ha dedicato uno studio risolutivo<sup>10</sup>, non soltanto consegue – grazie all'intervento di Jean (o Hennequin) du Vivier, databile entro il 1368 – un effetto di plasticità e di presenza gestuale che, insieme alla morbida tornitura del cammeo imperiale a busto, richiama da presso l'effetto di prezioso "naturalismo" delle micro-sculture smaltate; ma, per la sua composizione e la sua funzione, sollecita anche altre riflessioni su una serie di temi poco (o per nulla) affrontati in sede critica. Per esempio, se è ben nota la posizione di grande rilievo delle gemme antiche nella gerarchia degli oggetti *de luxe* alle corti dei Valois, ci si può ancora interrogare sul loro effettivo ruolo come termini di paragone per le altre arti – dagli avori alle oreficerie, appunto; ci si può chiedere in che termini il passaggio dai forzieri del tesoro (o della collezione) al banco dell'orefice – tanto più se di una personalità come Jean du Vivier – possa aver veicolato spunti di emulazione o di interazione, specie in strutture complesse come i «grands joyaux»; e se l'accostamento dei materiali propri dell'oreficeria a simili preziosissimi *artificialia* possa esser stato progettato anche in chiave iconografica.

Non è possibile qui nemmeno accennare le risposte a queste domande; osservo solo che il funzionalismo con cui Jean du Vivier intervenne sullo *Staatskamee* tardoimperiale cavato dal tesoro reale, riattivandone di fatto il significato con una soluzione plastica di grande modernità, non è l'unica chiave di lettura del problema. Per fare solo pochi esempi: lo zaffiro intagliato con una *Testa di regina* – probabilmente Jeanne di Navarra – nel *Reliquiario dell'Ordine dello Spirito Santo* oggi al Louvre, i cammei che – quasi sostituendo lo smalto – affollavano la monumentale *Croce* commessa dal duca di Berry a Hermann Ruissel e dedicata alla Sainte-Chapelle di Bourges (e qualificavano le più piccole croci donate per varie «estrennes»), o ancora i due «chomoinj» montati sulla perduta *Croce* – paragonabile al *Calvario* di Esztergom – proveniente con ogni probabilità dai patrimoni dei Valois e acquistata nel 1444 dal marchese di Ferrara, Leonello d'Este<sup>11</sup>, lasciano intendere che il dialogo esistette anche sul piano dell'iconografia, con sottili interazioni che giungevano ad arricchire – o a completare – il significato di quelle opere mirabolanti, partendo da una materialità evocativa e sommamente preziosa. Del resto, basta riandare a un capolavoro come il *Reliquiario Sistino* di Montalto Marche (Museo Vescovile), attribuito – secondo l'argomentata ipotesi critica di Anna Rosa Calderoni Masetti – allo stesso Jean du Vivier, e ricordare che i suoi tondi laterali con la *Flagellazione* e la *Crocifissione* sono stati sensibilmente assimilati ai cammei per composizione ed effetto estetico<sup>12</sup>, per misurare quanto il processo, o se si vuole il paragone, potesse avere risvolti fecondi e inattesi.

Partendo dalle origini – cronologiche e concettuali – dello smalto su *ronde-bosse*, il discorso si è dunque spostato facilmente sui modelli, o – per dire forse meglio – sulle fonti materiali e tipologiche. Il confronto con la glittica, sollecitato dalla stessa perfezione minerale dello smalto bianco che fu scelto – certo anche per citare altre classi di opere – come principale copertura delle figure tridimensionali in metallo prezioso, si è finora perlopiù svolto su poche linee d'indagine. Se le opere più note della categoria hanno finora ottenuto quasi solo una mera registrazione tipologica del corredo di *pierrerie*, articolato soprattutto nell'uso di zaffiri-rubini/balasci-perle, esistono casi in cui l'analisi dovrebbe spingersi su piani diversi: tra i più indicativi, un capolavoro come il *Collier* degli Hohenlohe, dinasti del Württemberg, la cui polimatericità (ovviamente qui riferendosi alla parte più antica, in cui spicca il cammeo con il protervo ritratto – forse – di un giullare) pare rispondere a una progettazione complessa, non votata al solo incremento suntuario del pezzo<sup>13</sup>. Insieme ai «joyaux» di cui tratterò tra poco, oggetti di simile complessità strabardano innumerevoli dagli inventari dei Valois: e va dato atto a Éva Kovács di aver almeno tentato una lettura più problematica del fenomeno, partendo dalle diverse tipologie di quei perduti *exploits*, in cui orafi e gemmari sembrano aver raggiunto quello che la studiosa definiva un «équilibre favorable»<sup>14</sup>. Le pagine dedicate al tema nel suo monumentale volume postumo sulla «âge d'or» dell'oreficeria parigina patrocinata dai Valois squadernano una casistica di declinazioni e usi dell'abbinamento di gemme e varia *pierrerie* ai gioielli smaltati che si sarebbe tentati di prendere come definitiva: dalla mera sostituzione dello smalto per mezzo di pietre dal medesimo effetto semantico (i rubini in vece del «rouge cler» per segnare le ferite del *Cristo* crocifisso, o di un *Volto Santo* dal viso di zaffiro in possesso del duca di Berry), alla scelta di materiali simbolicamente allusivi (ancora il rubino, o lo zaffiro, o la madreperla per il grembo di varie «ymages» della *Vergine* «grosse», sempre di Jean de Berry), fino al completamento iconografico con cammei (ora riletti per *interpretatio christiana*, ora solo adottati per l'ovvio pregio suntuario), e – opinava la Kovács – a un uso figurativo delle pietre tagliate «pour imiter l'impression de l'émail en ronde-bosse sur or»<sup>15</sup>.

In queste pagine vorrei aggiungere una breve nota di lettura proprio sulla tipologia dei «grands joyaux» polimaterici, poiché ritengo che la loro redazione risponda a un'intenzionalità comunicativa che va decifrata ricorrendo a più chiavi di interpretazione. Un aspetto che credo meriti attenzione – e che non mi risulta sia, finora, affiorato negli studi – è quello del rapporto che definirei “interattivo” tra le opere e i fruitori: non va infatti dimenticato che i «joyaux», specie se di dimensioni meno ambiziose di un *Goldenes Rössl*, potevano essere destinati a un utilizzo che avrà preteso apposite manipolazioni, e che li sottraeva – in via

temporanea o definitiva – agli armadi del tesoro, per “integrarli” in contesti fisici dedicati e certo elitari, nei quali la loro presenza innescava molteplici processi di visione e, inevitabilmente, di interazione “ambientale”. Pur non appartenendo strettamente alla categoria (poiché, com'è noto, si ritiene che il cammeo apicale abbia un'altra provenienza), proprio il *Reliquiario* di Montalto Marche ne potrebbe essere un esempio eloquente, se fosse valida la sua identificazione ipotizzata dalla Calderoni Masetti con il «Reliquaire» che pendeva – come una preziosissima icona opistografa – nell'oratorio della cappella di Carlo V al Louvre: ossia in uno spazio che ne giustificava la funzione devozionale, evidentemente non occasionale se proprio quelle modalità di installazione provocarono il danneggiamento registrato già nell'inventario del 1380 («Et y fault ung angelot»)<sup>16</sup>. Eppure, è proprio grazie a quelle condizioni d'uso che il «joyau», esposto alla luce naturale e alle sue variazioni, ovvero ad altre fonti luminose di tipo più effimero e mobile – ceri e candele –, “attivava” tutti gli effetti visivi connessi alle sue proprietà fisiche: scintillii, riflessi, giochi d'ombra, rifrazioni, che esaltavano la brillantezza delle lamine, la naturale lucentezza delle pietre, i valori plastici delle figure, il cromatismo sfavillante e la sorprendente qualità degli smalti, stesi con una maestria consumata (fig. 1). L'immagine che propongo – il *Reliquiario* esposto nella Cappella del Bargello, tra il 2017 e il 2018, quando fu al centro di un ciclo di visite e conferenze che volevano dare sostegno al Museo Sistino di Montalto Marche, purtroppo danneggiato nel tragico sisma del 2016<sup>17</sup> – rievoca, sia pur in modo insufficiente, quello che intendo dire; e offre l'occasione per ricordare che, anzi, proprio su determinate condizioni di luce contavano gli orafi nei decenni dello «style gothique international» per suscitare sottili effetti plastici nelle graniture a *travail pointillé*: e se queste sperimentazioni luministiche tuttora si apprezzano nei decori floreali che corrono lungo la cornice del lato anteriore (fig. 2), c'è da credere che ancor più risaltassero nella lamina del *verso*, dove – come dice l'*Inventario de zoglie* di Leonello d'Este, nella voce redatta dopo il suo acquisto del pezzo nel 1450 – era illustrata in quella tecnica una *Orazione nell'orto*, prima delle manomissioni verosimilmente perpetrate dal cardinale Pietro Barbo<sup>18</sup>.

Da questo caso, che vale da premessa, s'intende come nei «joyaux» propriamente polimaterici gli effetti appena descritti avessero e abbiano altri portati, visivamente più intensi e tuttavia non limitati al livello della mera connotazione sontuaria. Un esempio-chiave è offerto da un capolavoro come il *Piatto del Battista* conservato nel Museo del Tesoro della cattedrale di San Lorenzo, a Genova: oggetto in cui l'oreficeria e la glittica concorrono davvero a creare un «équilibre» prodigioso, di drammaticità solenne e sublimata nella bellezza fastosa e quasi ipnotica dei materiali (fig. 3). L'analisi più approfondita

e sensibile dell'opera, donata alla Cappella del Battista da papa Innocenzo VIII nel 1492 per legato testamentario, si deve a Clario Di Fabio, che ne ha chiarito le logiche compositive – determinate in buona parte dalla necessità di rimediare a un evento traumatico, ossia la rottura del piatto di calcedonio, avvenuta in un momento imprecisato –, e ne ha delineato le plausibili circostanze produttive, da rintracciare in una commessa di Carlo VI e Isabella di Baviera, devoti alla reliquia del cranio del Prodromo portata da Costantinopoli e custodita dal 1206 nella Cattedrale di Amiens – dove la coppia reale celebrò le nozze –, in un reliquiario che la regina avrebbe arricchito dello stemma Valois e di cui il «grand joyau» genovese sarebbe stato una «replica» memoriale<sup>19</sup>. Ancora allo studioso si deve la notazione che è qui di maggior interesse: la scelta del gran piatto di calcedonio – forse antico, forse bizantino – in luogo di un analogo supporto metallico non sarebbe stata casuale, poiché se già una fonte di luce posta frontalmente fa somigliare a gocce le sue inclusioni dal colore lattiginoso (fig. 4), la retroilluminazione cui il manufatto poteva essere esposto una volta appeso grazie alle catenelle tuttora conservate conferiva alla pietra – come per prodigio – un tono rosseggiante, più acceso proprio in corrispondenza delle «macchie» ed immediatamente evocativo del sanguinoso martirio del santo (fig. 5)<sup>20</sup>. Un vero e proprio «effetto speciale», che faceva del *Piatto* un oggetto mirabolante e, soprattutto, «poteva accreditarne lo statuto sacrale d'immagine della stoviglia menzionata dall'evangelista Matteo»<sup>21</sup>; e che oggi si può riprodurre grazie a un accorgimento museografico tanto «economico» quanto efficace, voluto proprio da Di Fabio, in forza della sua intuizione filologica, quando del Museo è stato direttore<sup>22</sup>.

Condividendo appieno queste osservazioni, andrà allora considerato che se nell'opera si vede in funzione una delle modalità d'uso delle pietre preziose già individuate dalla Kovács – alla luce frontale il sangue effuso dal più grande «inter natos mulierum» è evocato dalla profusione di piccoli rubini incastonati nel labbro punzonato, nell'aureola, nelle lamine che la connettono a quello –, l'effetto d'insieme è ben più complesso, poiché la scelta del calcedonio in luogo del metallo (di per sé l'opzione davvero conforme al «prototipo» di Amiens) non sortisce da un mero capriccio di «addizione» suntuaria, né da un'allusività simbolica riconosciuta al materiale; bensì risponde a una volontà di integrazione semantica che si ottiene soltanto prevedendo la disposizione pensile del *Piatto* e contando sui relativi, stupefacenti effetti dati dalla sua variata esposizione alla luce. La definizione che più si attaglia a questa idea compositiva, tanto centrata sulla dinamica «attivazione» delle proprietà dei materiali, mi sembra quella utilizzata da Brigitte Buettner in un suo saggio recente, che discuteva la «geological transfiguration» dei protagonisti del pannello oggi ad Anversa del *Dittico* di Melun di Jean Fouquet

alla luce del concetto di «performative materiality»<sup>23</sup>. La studiosa si riferiva con esso tanto alle possibilità “operative” che ancora in un *milieu* di «gemophiles» come i Valois (in specie, i duchi di Borgogna) si credevano proprie delle pietre preziose, in forza delle «virtutes» loro attribuite dai lapidari; quanto alle interazioni tra i materiali stessi della pittura, già nei processi di lavorazione che nella pratica di Jan van Eyck preludevano alla “ricreazione” della realtà visibile<sup>24</sup>. Da parte mia, vorrei riprendere il concetto in un’accezione più estensiva: applicato ai «grands joyaux» polimerici, esso invita a esaminarli non fermandosi a un’esegesi tipologico-culturale dei materiali, soprattutto extra-orafi, chiedendosi se siano stati scelti perché ritenuti eloquenti *a priori*, magari in forza di qualche *auktoritas* testuale; bensì ricostruendone ove possibile anche le modalità di installazione, di visione e d’uso, per stabilire se la scelta non fosse invece stata dettata dalla consapevolezza che le condizioni ambientali avrebbero potuto “attivare” il loro potenziale performativo, esaltandone la capacità semantica e giungendo così a soddisfare appieno l’intento comunicativo dell’opera. Con ciò dunque non mi riferisco solo all’ovvia differenza che passa tra vedere un oggetto in uso nel suo contesto ambientale, o vederlo solo riprodotto sulle pagine di un libro, fotografato in luminosità “neutra”; bensì a un preciso aspetto progettuale, che ai materiali assegna funzioni anche “operative” essenziali a fini espressivi.

Un ulteriore esempio emblematico dello stesso tipo – quasi una sottocategoria, nel *grand genre* dei «grands joyaux» – sembra potersi identificare nella *Pace-reliquiario* di Sigena, purtroppo trafugata dal Museu Nacional d’Art de Catalunya nel 1991: un capolavoro raffinatissimo, la cui sottrazione è un colpo tra i più rattristanti (per quanto, si spera, solo temporaneo) al patrimonio superstite delle arti preziose del tardo Medioevo europeo, quanto alla nostra possibilità di vederle e studiarle (fig. 6)<sup>25</sup>. Le riproduzioni fotografiche esistenti, infatti, tendono ad appiattire l’indimenticabile figura del *Cristo passo* in madreperla, che insieme all’*Angelo* offre quasi una versione abbreviata dell’*Engel pietà* modellata in metallo prezioso e coperta di smalto nel *Reliquiario* di Montalto – ed è tra i più alti esempi dell’iconografia così diffusa circa il 1400, quando la devozione dei Valois (e non solo) innescò un gioco di declinazioni sottilmente variate nei più diversi *media* artistici<sup>26</sup>. L’opera, che sembra da identificare con un dono del conte aragonese Pere II d’Urgell (m. 1408) alla figlia Isabel per il suo ingresso nel monastero di Sigena, non solo testimonia il diffondersi d’un motivo devozionale caratteristico, e il gusto per l’oreficeria più alla moda – nutrito da intense dinamiche relazionali, che dai più diversi paesi europei portarono al servizio della nobiltà iberica un nugolo di orefici, argentieri, gemmari, mercanti di preziosi d’ogni sorta –, talvolta arricchita di materiali esotici o rari *naturalia*; ma richiama anche, e per più versi,

la situazione di cui si diceva. Esempio d'una classe di oggetti a sua volta figlia degli usi fastosi e manierati dell'«autunno» del Medioevo, e reliquiario della tunica di Cristo, la *Pace* non era destinata a rimanere sempre chiusa in un forziere, bensì a passare di mano in mano nel momento deputato della liturgia<sup>27</sup>; e se – dato il contesto – non si saranno innescate le dispute cerimoniose venate di ritualità cortese, tratteggiate da Johan Huizinga<sup>28</sup>, certo non si sarà fatto a meno d'ammirare, in quell'epifanica *Imago Pietatis*, le naturali proprietà del materiale e quanto gli artefici vi avevano aggiunto (la capigliatura in metallo colorato, i tocchi di colore per delineare gli occhi semichiusi e il sangue delle ferite).

È evidente che, in questo caso, la scelta del materiale dovette rispondere a più ragioni: *in primis* – c'è da credere – quelle legate al novero di significati attribuiti alle perle da una millenaria tradizione esegetica, che perlopiù insisteva sulla loro purezza; una «sfera» di significati che è stata esplorata da Beate Fricke in uno studio recente, giustamente teso a mostrare come in quest'opera la madreperla – di probabile provenienza asiatica – desse perciò adito a una «polivalenza» interpretativa<sup>29</sup>. Ma occorre anche ribadire che, affinché vi fosse pieno concorso tra la natura del materiale e il suo portato allegorico, ovvero perché il processo di decifrazione potesse compiersi, indispensabile era proprio la manipolazione dell'oggetto in condizioni ambientali “dinamiche”: solo così la luce – filtrata dalle finestre, o moltiplicata dalle candele – avrebbe acceso l'opalescenza della madreperla, incomparabilmente adatta, nel contrasto con la “minerale” integrità dello smalto nell'*Angelo* dolente, ad attribuire al *Cristo passo* un corpo sì precisamente tornito, eppure sfuggente, quasi fluttuante perché già trasfigurato dal sacrificio in Corpo mistico e salvifico<sup>30</sup>.

Non solo o non tanto, quindi, il gusto per i materiali esotici e rari dovette guidare gli autori della *Pace-reliquiario* – la cui parte orafa è stata accostata per stile alle micro-sculture del *Goldenes Rössl*<sup>31</sup>; bensì la coscienza del potenziale performativo della madreperla, tanto importante ai fini semantici quanto lo era il suo consolidato patrimonio di sovrasensi allegorici. Del resto, sono portato a credere che tra i plurimi livelli interpretativi sollecitati dal polimaterismo dell'opera, anche quello letterale mantenesse saldamente la sua posizione fondamentale: e che, dunque, il potere “ordinatore” della parola potesse agire efficacemente su chi, guardando quel formidabile manufatto con la cultura propria del suo rango cortese, sarebbe stato guidato alla sua devota contemplazione dall'analogia tra il nome della preziosa materia, che gli inventari definivano «nacre» o «naçaro» (da cui anche l'odierno «nácar»), e l'immagine da essa ricavata – il «Nazarenus», appunto, come lo designava tra le altre occorrenze evangeliche lo sprezzante *titulus Crucis* riportato da Gv., 19,19, nel racconto della Crocifissione che prelude idealmente all'*Engelpietà*



rappresentata. L'interazione, probabilmente cercata, tra livello letterale e livello metaforico nella figura del *Cristo* – che domina visivamente la composizione – è dunque uno degli elementi che rendono la *Pace* di Sigena un dispositivo di comunicazione complesso, che interpella in più modi l'osservatore coinvolgendolo grazie alla capacità performativa dei suoi materiali – e delle sue tecniche: il metallo prezioso è fittamente operato a *pointillé* con figure di sirene o arpie e con ornati floreali –, “attivata” dal rapporto con l'ambiente in cui essa veniva adoperata.

I casi presentati mi sembravano particolarmente adatti a circoscrivere una specifica attitudine progettuale all'interno della classe dei «grands joyaux», elaborati su impulso dei Valois da botteghe di somma raffinatezza tecnica. I criteri utilizzati potrebbero far ritenere il *Piatto* del Battista di Genova e la *Pace-reliquiario* di Sigena i pezzi-chiave di una categoria *sui generis*, distinta dalla particolare attenzione ai materiali extra-orafi e alle loro qualità “performative”, considerate già nella fase progettuale non accessorie, ma fondamentali per ottenere la piena funzione comunicativa dell'opera. Ne sortisce un processo che, partendo dalla “attivazione” delle qualità dei materiali – ad esempio in rapporto alla luce, naturale o artificiale –, genera un effetto di meraviglia: concetto, come ha insegnato Jacques Le Goff, da intendersi nella sua valenza di strumento utile per classificare una varietà di fenomeni (naturali e culturali), quanto capace di innescare altre suggestioni, altre risonanze<sup>32</sup>. Mi pare che un esito non trascurabile di questo itinerario, nei capolavori che qui ho brevemente discusso, sia quello di sollecitare la memoria dell'osservatore, che guardandoli “attivi” sarebbe devotamente riandato al sacrificio del Battista e del Cristo, coinvolto tanto dalla loro straordinaria preziosità, quanto dall'inusitata deflagrazione di effetti visivi quasi prodigiosi, propri di materiali eletti e rari. Le competenze per lavorarli certo non mancarono, tra gli artisti delle corti dei Valois; e la coerenza con cui questa modalità compositiva è applicata sia nel *Piatto* (sebbene vada ritenuto, con ogni probabilità, un assemblaggio), sia nella *Pace*, sarà un indizio su cui riflettere, per stabilire su basi non solo stilistiche se essi siano i prodotti di una sola bottega, o di due botteghe diverse, più o meno strettamente legate a quella che licenziò il *Goldenes Röss*<sup>33</sup>. C'è comunque da credere che tale modo di concepire e comporre i «grands joyaux» polimaterici sia stato ricercato e perseguito anche in altre opere, vanto delle straricche collezioni dei Valois: ci si augura che una lettura attenta, finalizzata, sensibile dei loro inventari – à la Gaborit-Chopin – possa presto rintracciarle.

*Ringrazio Clario Di Fabio per le indicazioni sul Museo del Tesoro di San Lorenzo; e Andrea De Marchi per la foto della cornice del Reliquiario di Montalto, e per il permesso di pubblicarla in questa sede.*

- 1 D. Gaborit-Chopin, *L'inventaire du trésor du dauphin futur Charles V. 1363. Les débuts d'un grand collectionneur*, Nogent-le-Roi, 1996.
- 2 Per un commento cfr. *ivi*, p. 16; per la descrizione inventariale completa, e il rimando agli altri inventari reali, si veda *ivi*, p. 37, n. 49 e nota 83.
- 3 Ricordo D. Gaborit-Chopin, *Guillaume Julien 'et compagnie'*, in *Studi di oreficeria*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, supplemento a «Bollettino d'Arte», 95, 1996, pp. 71-84.
- 4 Riprendo l'espressione da C. Normore, *On the archival rhetoric of inventories. Some records of the Valois Burgundian court*, in «Journal of the History of Collections», 2, 2011, pp. 215-227.
- 5 Si veda D. Gaborit-Chopin, *Les collections d'orfèvrerie des princes français au milieu du XIVe siècle d'après les comptes et inventaires*, in *Hommage à Hubert Landais. Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections*, Paris, 1987, pp. 46-52.
- 6 Per la successione delle più antiche voci inventariali relative a oggetti con smalti su *ronde-bosse* d'oro cfr. E. Taburet-Delahaye, *Joyaux d'or émaillés. Quelques réflexions à propos du thème de la Vierge à l'Enfant*, in *Smalti en ronde-bosse fra Italia ed Europa*, atti del convegno, Pisa 2000, a cura di A.R. Calderoni Masetti, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 15, 2003, pp. 69-75.
- 7 Si sono dedicati interventi a questi temi nelle ultime due giornate di studi sugli smalti medievali, curate da Elisabeth Antoine-König rispettivamente presso i Musei di Limoges (2017) e l'École du Louvre (2019). Recente, e importante intervento sui modelli nelle pratiche di bottega degli orafi francesi del periodo, sulla base di contratti e altri tipi di fonti documentarie, è quello di M. Tomasi, *Commanditaires et artistes, pratiques d'atelier et création: les modèles dans l'orfèvrerie française du XVe siècle d'après les documents*, in *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XIIe-XVe siècles)*, a cura di D. Borlée, L. Terrier Aliferis, Turnhout, 2018, pp. 193-204.
- 8 M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen-Âge*, Fribourg, 1972, p. 297.
- 9 Si rimanda alle considerazioni nelle edizioni degli inventari (compresa quella citata di D. Gaborit-Chopin), e agli studi di Daniel Alcouffe: D. Alcouffe, *Gemmes anciennes dans les collections de Charles V et de ses frères*, in «Bulletin monumental», 131, 1973, pp. 41-46; *id.*, *Camées et vases pierres dures*, in *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catalogo della mostra, Parigi 1981, a cura di F. Baron, Paris, 1981, pp. 204-219; *id.*, *Le goût pour les vases en pierres dures*, in *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogo della mostra, Parigi 2004, a cura di E. Taburet-Delahaye, Paris, 2004, pp. 190-193.
- 10 D. Gaborit-Chopin, *Le bâton cantoral de la Sainte-Chapelle*, in «Bulletin monumental», 132, 1974, pp. 67-81.
- 11 L'intaglio sul *Tableau de la Trinité* è stato brevemente commentato da Taburet-Delahaye, in *Paris 1400*, cit., p. 169. Il corredo di cammei della celebre croce del duca di Berry è stato studiato con attenzione filologica già da A. Blanchet, *Les camées de Bourges*, in *Congrès Archéologique de France. LXVe session. Séances générales tenues à Bourges en 1898*, Parigi, 1900, pp. 236-254; rimando inoltre a P. Bardelot, *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, in *La Sainte-Chapelle de Bourges. Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, catalogo della mostra, Bourges 2004, a cura di B. de Chancel-Bardelot, C. Raynaud, Paris, 2004,

- pp. 142-153. Sulla croce acquistata nel 1444 dal marchese di Ferrara, analizzata partendo dalla documentazione estense anzitutto da Anna Rosa Calderoni Masetti, rimando, per brevità, a G. Ameri, *Lo specchio del principe. I beni preziosi e il collezionismo di Leonello d'Este*, Genova, 2017, pp. 28-31 (con bibliografia precedente).
- 12 Si veda soprattutto A.R. Calderoni Masetti, *Jean du Vivier e altri artisti alla corte di Carlo V di Francia*, in *Smalti en ronde-bosse*, cit., pp. 277-291. Rimando, per l'avvicinamento ai cammei – valido secondo l'autore come più generale criterio estetico per comprendere la tecnica del *ronde-bosse* –, a F. Trevisani, *I gioielli, gli smalti, le medaglie, le gemme di Nicolò III e di Leonello d'Este: il patrimonio e l'idea del collezionismo*, in *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, catalogo della mostra, Modena 2002-2003, a cura di F. Trevisani, A.R. Calderoni Masetti, Modena, 2003, pp. 19-39.
  - 13 Si veda É. Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon, 2004, pp. 195-196. Si segnala – anche se non è stato possibile consultarlo – il catalogo della mostra *Kunstschatze aus Hohenlohe*, tenuta al Landesmuseum Württemberg di Stoccarda nel 2015, di cui il *Collier* era uno dei pezzi “forti”.
  - 14 Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie*, cit., p. 268.
  - 15 *Ivi*, p. 265.
  - 16 Masetti, *Jean du Vivier*, cit., p. 277.
  - 17 Mi riferisco al *Ciclo di lezioni sul Reliquiario di Montalto* (18 novembre 2017 – 20 gennaio 2018), curate da Matteo Ceriana.
  - 18 La foto di Andrea De Marchi che qui si pubblica risale al 2006, qualche anno prima, quindi, del restauro cui il *Reliquiario* è stato sottoposto presso l'Opificio delle Pietre Dure. Su questo intervento cfr. *Oro, zaffiri, rubini. Il Reliquiario di Montalto dopo il restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze*, catalogo della mostra, Montalto Marche 2014, a cura di P. Di Girolami, Firenze, 2014. Sul *travail pointillé* nell'oreficeria del periodo e le sue interazioni con la pittura cfr. soprattutto N. Stratford, *De opere punctili. Beobachtungen zur Technik der Punktpunzierung um 1400*, in *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der pariser Hofkunst um 1400*, catalogo della mostra, Monaco 1995, a cura di R. Baumstark, München, 1995, pp. 131-145; A. De Marchi, *Interferenze possibili tra oreficeria e pittura nel nord Italia, prima e dopo Gentile da Fabriano*, in *Smalti en ronde-bosse*, cit., pp. 27-47. Più attenzione alle specifiche applicazioni di questa e altre tecniche nella pittura su tavola e su vetro in B. Eclercy, “*Granare*”. *Zur historischen Terminologie des Goldgrunddekor im Traktat des Cennino Cennini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3-4, 2007, pp. 539-554; A. De Marchi, *Oro come luce, luce come oro. L'operazione delle lamine metalliche da Simone Martini a Pisanello, fra mimesi e anagogia*, in *Medioevo: natura e figura*, atti del convegno, Parma 2011, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2015, pp. 701-715; *id.*, *Aureole e aura. La materia che cattura la luce e ne è trasfigurata, sperimenti nella pittura tardo-medioevale*, in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, atti del convegno internazionale, Firenze 2015, a cura di M. Graziani, Firenze, 2017, pp. 153-173; D. Horzela, *Opus punctile and Stained Glass around 1400*, in «Umèni», 3, 2017, pp. 226-243.
  - 19 C. Di Fabio, *Piatto in calcedonio con la testa di san Giovanni Battista («Piatto del Battista»)*, in *I gusti collezionistici*, cit., pp. 172-179; *id.*, *Il Piatto del Battista nel Tesoro della Cattedrale di Genova: un capolavoro dell'émail en ronde-bosse franco-borgognone*, in *Smalti en ronde-bosse*, cit., pp. 49-68; *id.*, *Il Piatto del Battista di Genova: le origini e il viaggio di un joyau franco-flammingo*, in *Genova e l'Europa atlantica. Inghilterra, Fiandre, Portogallo. Opere*,

- artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 35-47.
- 20 Di Fabio, *Il Piatto del Battista*, cit., p. 36. Una tradizione cinquecentesca assegnava analoga interpretazione alle maculazioni delle lastre marmoree sottostanti il mosaico con la Decollazione del Battista nel Battistero marciano, rimosse nel 1963: cfr. A. De Marchi, *Una Johannesschüssel marciana dimenticata ed un reimpiego emblematico per la sacralizzazione del Battistero*, in *Le Plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, éd. par R. Alcoy, D. Allios, Paris, 2012, pp. 592-599.
- 21 Di Fabio, *Il Piatto del Battista*, cit., p. 36.
- 22 Sui lavori di restauro e di adeguamento compiuti in quel periodo (1993-2005) nel Museo, capolavoro di Franco Albini, nel corso dei quali è stata applicata la retroilluminazione "a comando" del *Piatto*, cfr. C. Di Fabio, in *Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni. Architettura, storia e memoria*, a cura di M. Castagnara Codeluppi, Milano, 2019, pp. 13-17.
- 23 B. Buettner, *Precious stones, mineral beings: performative materiality in fifteenth-century northern art*, in *The matter of art. Materials, practices, cultural logics, c. 1250 – 1750*, a cura di C. Anderson, A. Dunlop, P.H. Smith, Manchester, 2014, pp. 205-222.
- 24 *Ivi*, pp. 208-209; p. 219.
- 25 Sull'opera cfr. principalmente J. Domenge i Mesquida, *Los esmaltes sur ronde-bosse en los reinos hispánicos ca. 1400. Exordio para un corpus*, in *Smalti en ronde-bosse*, cit., pp. 89-134. Si veda poi *id.*, «localia ornamentaque cappellae et alia pretiosissima bona». *Orfebreria a Catalunya a l'entorn del 1400*, in *Catalunya 1400. El Gòtic internacional*, catalogo della mostra, Barcelona 2012, a cura di R. Cornudella, Barcelona, 2012, pp. 65-79; e, sul contesto produttivo e mercantile dell'oreficeria; *id.*, *De tramontana a migjorn: migracions d'argenteres i marxants de joies a la Corona d'Aragó (ca. 1380-1420)*, in *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, a cura di M. Rosa Terés, Roma, 2016, pp. 53-86.
- 26 Indagine pionieristica delle declinazioni dell'*Engelpietà* nelle arti europee circa il 1400 era quella di G. Swarzenski, *Insinuationes divinae pietatis*, in *Festschrift für Adolf Goldschmidt*, Leipzig, 1923, pp. 65-74. Per questo e altri temi affini nell'ambito dei Valois si rimanda a I. Villela-Petit, *Nouvelles dévotions*, in *Paris 1400*, cit., pp. 245-251 (con schede di altri autori).
- 27 Per una trattazione aggiornata rimando a T. Richter, *Instrumenta pacis: Der Kuss von Bildwerken und Reliquien im Friedensritus der Heiligen Messe*, in *Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di E. Bierende, S. Bretfeld, K. Oschema, Berlin, 2009, pp. 117-139.
- 28 Mi riferisco ovviamente a J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, 1919 (ed. it. cons. *Autunno del Medioevo*, Milano, 1995).
- 29 B. Fricke, *Matter and Meaning of Mother-of-Pearl: The Origins of Allegory in the Spheres of Things*, in «Gesta», 1, 2012, pp. 35-53.
- 30 Credo che in tal senso abbia colto nel segno Beate Fricke, scrivendo che «In the Barcelona reliquary, the specific appearance of the mother-of-pearl used for the body of Christ, suggestively renders the Man of Sorrows as an already, if mysteriously, transfigured semblance» (*ivi*, p. 47).
- 31 Domenge i Mesquida, *Los esmaltes sur ronde-bosse*, cit., p. 106.

- 32 Mi riferisco anzitutto a J. Le Goff, *Le merveilleux médiéval*, in *L'Étrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval*, a cura di M. Arkoun, J. Le Goff, T. Fahd, M. Rodinson, Paris, 1978, pp. 61-79 (ed. it. cons. in *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, 1983).
- 33 Mi rifaccio, per questo, alle considerazioni di Domenge i Mesquida (vedi nota 31), e di Di Fabio, *Il Piatto del Battista*, cit., p. 61, che inserisce con vari raffronti il capolavoro oggi a Genova nel *milieu* dei pezzi parigini databili intorno al 1405.



Fig. 1: Bottega parigina (Jean du Vivier?), *Reliquiario "Sistino"*, 1380 ca. (?).  
Montalto Marche, Museo Sistino Vescovile. Foto dell'Autore (2017).



Fig. 2: Bottega parigina (Jean du Vivier?), *Reliquario "Sistino"*, particolare della cornice anteriore con *travail pointillé*, 1380 ca. (?). Montalto Marche, Museo Sistino Vescovile. Foto di Andrea De Marchi (2006).



Fig. 3: Officina romana o bizantina, bottega parigina, *Piatto del Battista*, 1410-1420. Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo. Foto dell'Autore (2012).





Fig. 4: Officina romana o bizantina, bottega parigina,  
*Piatto del Battista*, particolare, 1410-1420.  
Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo. Foto dell'Autore (2012).



Fig. 5: Officina romana o bizantina, bottega parigina,  
*Piatto del Battista* retroilluminato, 1410-1420.  
Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo. Foto dell'Autore (2012).



Fig. 6: Bottega parigina, *Pace-reliquiario* («Portapaz») di Sigena, 1400 ca.  
Ubicazione sconosciuta, già Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
Foto di Ramon Manent.