

**Contributo al *Corpus des émaux méridionaux*: le croci in smalto di Limoges (1140-1240)**

*This essay focuses on enameled Limoges crosses manufactured between the twelfth and thirteenth century. It analyses their typology, style and execution techniques, as well as their extraordinary widespread circulation in Medieval Europe. Firstly, the article discusses the Roman period (1140-1190); secondly, early Gothic high-quality crosses (1190-1215), reporting the results of the ongoing research led by the Musée du Louvre and the Institut National d'Histoire de l'Art; finally, preliminary reflections on the crosses belonging to the future *Corpus des émaux méridionaux*, tome III (1215-1240), are suggested.*

Il *Corpus des émaux méridionaux* (d'ora in avanti CEM), progetto di ricerca istituito da Marie-Madeleine Gauthier alla fine degli anni Quaranta del secolo scorso, ambiva al censimento degli smalti *champlevés* di Limoges, conservati in collezioni pubbliche e private, o passati nel mercato antiquario: una produzione quantitativamente impressionante – più di diecimila opere superstiti – realizzata nell'arco di tre secoli, all'incirca dalla metà del XII fino alla metà del XIV secolo, in atelier localizzati a Limoges e, in misura minore, nel sud della Francia, a Silos e in Italia meridionale. In ragione del volume cospicuo del *Corpus*, più tomi erano previsti, corrispondenti a fasi significative dell'*opus lemovicense*, termine latino col quale questa produzione venne precocemente indicata<sup>1</sup>. Nel 1987, le ricerche condotte per oltre quarant'anni dalla Gauthier, in parte già pubblicate e rese note alla comunità scientifica<sup>2</sup>, trovarono la loro *summa* nel primo volume del *Corpus* (CEM I), consacrato all'epoca romanica (1110-1190)<sup>3</sup>. Il catalogo delle 336 opere, illustrato da un ricco apparato iconografico, comprende anche 20 *mémoires d'émaux*: cioè, secondo la definizione dell'autrice, gli smalti di Limoges citati in fonti antiche e non identificati sino a quel momento.

I lavori per il secondo tomo del CEM, dedicato alla stagione più gloriosa degli smalti di Limoges (1190-1215) – corrispondente al momento della loro massima diffusione in Europa – furono interrotti dalla scomparsa della Gauthier nel 1998. Su iniziativa di Michel Laclotte, all'epoca presidente della commissione incaricata di configurare l'Institut National d'Histoire de l'Art (d'ora in avanti INHA), il progetto riprese vita: un'*équipe* internazionale, costituita da conservatori, docenti universitari e ricercatori, si costituì sotto l'egida del Département des Objets d'art del Museo del Louvre, a cui venne affidata la direzione scientifica, prima con Danielle Gaborit-Chopin (1998-2004), poi con Élisabeth Antoine-König (2005-2011). Il CEM II<sup>4</sup>, pubblicato nel 2011, cataloga 859 opere databili tra il 1190 e

il 1215, dando conto della raffinatezza tecnica e stilistica della produzione limosina, oltre che della sua varietà. Scorrendo il sommario infatti, si noterà la diversità tipologica dei manufatti repertoriati, raggruppati per capitoli: cassette-reliquiario, custodie eucaristiche, figure *d'applique*, pastorali, coperte di legatura, oreficerie a uso liturgico (incensieri, navicelle, aspersori), oggetti a decoro profano (fibbie di cinture, candelieri, medaglioni, elementi di bardatura). Per ragioni editoriali, il capitolo delle croci – il più importante dal punto di vista quantitativo – non venne portato a termine e non fu incluso nel catalogo del 2011.

A partire dal 2016, un felice partenariato di ricerca istituito tra il Département des Objets d'art del Louvre, il Département des Études et de la Recherche dell'INHA e il Musée des Beaux-Arts di Limoges, ha permesso di riprendere la catalogazione delle croci del periodo 1190-1215, alla quale lavoro, in vista della sua pubblicazione su AGORHA, base di dati online dell'INHA, completando così il CEM II<sup>5</sup>.

I risultati di questa ricerca mi sembrano un giusto punto di partenza per tentare di delineare, in un arco cronologico più esteso, una riflessione di sintesi sulle croci in smalto di Limoges, manufatti centrali in questo settore dell'oreficeria medievale. Dopo la monografia di Paul Thoby del 1953<sup>6</sup>, l'inventario sommario delle croci del periodo 1190-1215 a cura di Geneviève François è l'ultimo contributo apparso in proposito (1993)<sup>7</sup>. Attraverso l'analisi dei *corpora* delle croci dei tomi I e II, nel numero rispettivo di 62 e 440 opere, e grazie all'inventario sommario di quelle appartenenti alla fase successiva (1215-1240) – corrispondente al futuro tomo III – saranno avanzate delle considerazioni riguardanti la tipologia, lo stile, l'iconografia e la diffusione di questi manufatti.

*L'opus lemovicense*, come sottolineato da Élisabeth Taburet-Delahaye, «n'a pas évolué par rupture ou étapes aisément perceptibles. On y observe, au contraire, une exceptionnelle permanence des formes et des thèmes décoratifs»<sup>8</sup> – una produzione quindi omogenea, ancorata a un repertorio tecnico e stilistico stabile. I cambiamenti sono osservabili in tempi piuttosto lunghi, in modo generalizzato e mai assoluto: ciò vuol dire che, sempre citando le parole della studiosa, la storia degli smalti di Limoges si presenta come «un panorama mouvant où se côtoient, en une même période, des courants différents»<sup>9</sup>.

Nel caso delle croci, il lavoro di catalogazione ha permesso di registrare una serie di innovazioni di ordine tecnico e stilistico tra il secondo e il terzo decennio del XIII secolo; il 1215 è non a caso la data, per quanto convenzionale, scelta dalla Gauthier come spartiacque tra due diverse fasi della produzione limosina, corrispondenti ai tomi II e III del suo ambizioso progetto editoriale. È su questa

congiuntura di transizione, non sufficientemente esplorata dalla letteratura critica, che ritengo opportuno soffermarmi per avanzare, infine, delle riflessioni preliminari e di carattere generale sul futuro *Corpus des émaux méridionaux* III (1215-1240)<sup>10</sup>.

### *La stagione romanica (1140-1190)*<sup>11</sup>

Secondo la terminologia elaborata dalla Gauthier, sono due i tipi di croce dell'oreficeria limosina: quelle *massives*<sup>12</sup>, di piccole dimensioni<sup>13</sup>, interamente in rame risparmiato e smaltato<sup>14</sup>, destinate al decoro d'altare; e quelle composite, più grandi, con funzione processionale, formate da un'anima di legno rivestita su ciascuna faccia da placchette smaltate. Lo smembramento sistematico di un gran numero di croci processionali nel corso dei secoli, in Francia in particolar modo durante le Guerre di religione e la Rivoluzione, spiega la presenza di placchette erratiche in collezioni pubbliche e private.

Nel CEM I (1140-1190) sono repertorate 62 croci, frammenti compresi<sup>15</sup>, di cui: 18 *massives*, 48 processionali (intere o frammentarie) e quattro *mémoires d'émaux*. La maggior parte (49) è conservata in collezioni pubbliche, di cui 18 negli Stati Uniti; solo cinque, invece, quelle localizzate in collezioni private.

All'interno dell'insieme delle croci romaniche è possibile distinguere tre gruppi. Il primo è costituito dalle opere attribuite dalla Gauthier a degli atelier non limosini, individuati principalmente in Spagna<sup>16</sup>. La croce conservata al Metropolitan Museum di New York<sup>17</sup> (fig. 1), riferita a un'officina iberico-limosina, sintetizza i caratteri di questi incunaboli: struttura metallica, iconografia del *Christus patiens*, *titulus* inciso e abbreviato su due righe. L'elemento triangolare alla sua base, detto tenone, serviva a fissare la croce su un supporto troncoconico per esporla sull'altare<sup>18</sup>. La figura smaltata del Cristo spicca sul fondo risparmiato e un tempo dorato, secondo il procedimento utilizzato fino agli anni 1175-1180 quando, come vedremo, esso fu invertito in modo speculare.

Un secondo gruppo, più numeroso, riunisce le placche provenienti da croci processionali riconducibili all'atelier Plantageneto<sup>19</sup>. Questi frammenti si distinguono per uno stile estremamente raffinato e ben riconoscibile: al tratto fine dell'incisione si accompagna una gamma cromatica variegata e preziosa, di cui cifra distintiva è il rosa degli incarnati, per cui Charles de Linas conìò la felice definizione di «plate peinture»<sup>20</sup>. Tra gli esempi più aulici del gruppo è la placca del Metropolitan Museum di New York<sup>21</sup> (fig. 2), notevole per l'espressività regale del volto di Cristo; a essa erano in origine associati, secondo lo schema iconografico convenzionale, i quattro simboli del Tetramorfo disposti alle estremità laterali

del verso della croce. In ragione delle strette analogie stilistiche con le placche di Étienne de Muret, provenienti dall'abbazia di Grandmont e conservate al Musée de Cluny<sup>22</sup>, questo gruppo di croci processionali è stato riferito dalla critica alla committenza della potente abbazia, per cui gli orafi di Limoges lavorarono continuativamente tra la fine del XII e il primo quarto del XIII secolo<sup>23</sup>.

Infine un terzo gruppo, di volume minore, comprende delle croci realizzate tra il 1180 e il 1190. In questa fase di transizione sono già osservabili i procedimenti tecnici e gli attributi stilistici caratteristici della stagione successiva dell'*opus lemovicense*, di cui la croce del Musée de Cluny<sup>24</sup> (fig. 3) è un esempio rappresentativo. La pratica smaltatoria è invertita rispetto a quella esaminata in precedenza: il fondo è smaltato, la figura del Cristo risparmiata e dotata di una testa d'*applique*, mentre il verso è inciso con un elegante motivo di racemi vegetali, detto *vermiculé*.

Va infine ricordato un altro importante aspetto della ricerca condotta dal *Corpus des émaux méridionaux*: lo studio delle modalità di diffusione, esportazione e commercializzazione di questi manufatti, localizzati già all'inizio del XIII secolo nella maggior parte del territorio europeo, *unicum* nella storia dell'arte medievale, specie nel settore dell'oreficeria. In questo contesto, acquisiscono grande interesse le attestazioni *ab antiquo* di questi oggetti, tanto in ambito sacro che profano: esse aiutano a mapparne la diffusione, a identificarne i canali di propagazione e il tipo di clientela. Per le croci del tomo I, si segnalano solo cinque menzioni antiche, tutte – significativamente – in Francia, di cui quattro in un contesto sacro<sup>25</sup>. Come si vedrà, infatti, gli smalti di Limoges conobbero grande successo su scala europea a partire dall'ultimo decennio del XII secolo.

#### *Tra Romanico e Gotico: l'apogeo dell'opus lemovicense (1190-1215)*

Il lavoro di catalogazione delle croci del CEM II, in corso di pubblicazione sulla base AGORHA, ha permesso di aggiornare l'ultimo repertorio pubblicato nel 1993<sup>26</sup>, registrando un incremento significativo della produzione di croci nel periodo preso in considerazione: 440 opere circa, di cui 90 croci (61 processionali e 29 massives), 298 placche e 52 figure d'*applique* provenienti da croci processionali. Più della metà delle opere è conservata in collezioni pubbliche (243), la parte restante può essere divisa in misura quasi uguale tra collezioni private (95) e commercio d'arte (93). Solamente cinque le *mémoires d'émaux*, alcune di esse risalenti a epoche antiche e quindi prova di una diffusione medievale<sup>27</sup>.

Tra il 1190 e il 1215 gli smalti di Limoges conobbero un perfezionamento tecnico e stilistico insuperato, illustrato dal tomo II del *Corpus* e ora confermato

dal catalogo delle croci. Anche in questa fase, ritroviamo i due tipi esaminati in precedenza, realizzati però in quantità differenti: le croci *massives* sono appena una trentina e databili non oltre il primo decennio del XIII secolo, come quella conservata al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona<sup>28</sup> (fig. 4). La figura del Cristo in *applique* è accompagnata da un apparato iconografico più ricco rispetto agli esemplari di croci d'altare anteriori: alle estremità laterali sono raffigurati i dolenti, mentre in quelle superiore e inferiore, rispettivamente, la *Dextera Domini* e san Pietro. Secondo una cifra tipica degli smalti di Limoges degli inizi del XIII secolo, le figure sono dotate di teste *d'applique* eseguite a parte. Variegata la *palette* cromatica, di cui è da notare il raro blu traslucido scelto per il fondo. Se l'opera del Museu d'Art Nacional de Catalunya è di un buon livello qualitativo, non mancano, seppur nell'apogeo dell'oreficeria limosina, esempi di croce *massive* dall'esecuzione più corsiva<sup>29</sup>.

Se volgiamo ora l'attenzione alle croci processionali, noteremo che il loro aspetto è di gran lunga più accattivante. La croce conservata al Victoria and Albert Museum<sup>30</sup> (fig. 5), con nodo e asta probabilmente non d'origine, ne illustra i caratteri distintivi. Le proporzioni slanciate del manufatto conferiscono imponenza alla croce, la cui visibilità era di centrale importanza durante le processioni, mentre il profilo trilobato delle estremità, caratteristico di questa fase cronologica, dona eleganza e armonia all'insieme. Il procedimento smaltatorio è quello in uso a partire dagli anni Ottanta del XII secolo: sui fondi smaltati spiccano le figure in *applique* dei personaggi. La figura del Cristo, dalla fisionomia ancora bizantineggiante, si distingue per l'espressività del volto, caratterizzato nei minimi dettagli. Delle placchette rettangolari in rame, incise con racemi vegetali e decorate da gemme e pietre preziose, connettono tra loro quelle smaltate del *recto*: alle estremità superiore e inferiore, figure *d'applique* di un angelo e di san Pietro; ai lati invece, i rilievi dei dolenti risultano mancanti. Il repertorio decorativo è ricco: dischi, rosette e quadrifogli si alternano in una squillante varietà cromatica. Le quattro rosette nella mandorla centrale, risparmiate, dorate e cesellate, sono un dettaglio originale piuttosto raro nelle croci. Al centro del *verso* è Cristo in Maestà, con testa in *applique*, accompagnato dai simboli del Tetramorfo disposti alle quattro estremità. Questi ultimi sono risparmiati e delineati da un'incisione accurata, che disegna con minuzia di dettagli i loro corpi, dal pelo folto del leone di san Marco al pannello abbondante dell'angelo di san Matteo. L'aspetto individualizzato della croce londinese è indicativo dell'alto livello qualitativo delle opere di questo periodo, eseguite ricorrendo anche a sistemi di ottimizzazione della produzione, come l'assemblaggio di parti smaltate e di parti orafe realizzate separatamente, forse da maestranze diverse. Questa constatazione mi sembra

confermata dall'esistenza di un nutrito gruppo di croci – simili nella struttura, nel repertorio decorativo e perfino nelle figure *d'applique* – già individuato da Thoby<sup>31</sup>, accresciuto dalla Gauthier<sup>32</sup> e completato grazie all'attuale lavoro di catalogazione<sup>33</sup>. Questi manufatti, analoghi nella configurazione generale, si distinguono per differenze minime, come la disposizione dei motivi decorativi, la combinazione tra decoro e colore, lo stile dell'incisione o del cesello, tutti elementi questi che confermano la vivacità e l'originalità dell'oreficeria limosina di questo periodo.

Dall'analisi delle due croci, l'una *massive* (fig. 4) e l'altra processionale (fig. 5), emerge una tendenza comune, destinata a svilupparsi nei decenni successivi, coincidente con il ricorso a soluzioni plastiche. Se nel periodo romanico la «plate peinture» è il mezzo eletto per la rappresentazione dei personaggi sacri, questi assumono ora una consistenza tridimensionale nelle figure *d'applique* e nelle teste classicizzanti realizzate a parte. Pur trattandosi di un fenomeno generalizzato negli smalti di Limoges di questo periodo, è ragionevole credere che la centralità delle croci nel culto e nella liturgia abbia finito per determinare una specificità di questi manufatti, in termini tecnici, stilistici e iconografici. Nel caso della croce londinese è interessante notare, accanto alle novità di ordine tecnico già evocate, la permanenza di schemi iconografici che lasciano presupporre l'utilizzo di modelli comuni a più generazioni di orafi<sup>34</sup>: si confronti, a titolo d'esempio, la rappresentazione dell'aquila di san Giovanni nel *verso* dell'opera con quella delle grandi croci processionali smaltate in «plate peinture» dell'epoca precedente. La stessa considerazione è valida per la raffigurazione del Crocifisso: tre esempi tipologicamente diversi (croce processionale in «plate peinture», croce *massive* con figura *d'applique*, croce processionale con figura *d'applique*), databili nel periodo compreso tra il 1180 e il 1210, rivelano la dipendenza da un medesimo modello iconografico (figg. 2, 4, 5).

Una delle principali acquisizioni del tomo II è aver evidenziato la straordinaria diffusione raggiunta dagli smalti di Limoges attorno al 1200. Attraverso l'individuazione di menzioni antiche e di fonti iconografiche precoci, è stato possibile elaborare una mappa che illustri la circolazione di questi manufatti nell'Europa medievale<sup>35</sup>. Lo studio delle croci ha apportato un contributo significativo in questo senso, rintracciando, come illustrato in occasione di una conferenza tenutasi a Parigi nel dicembre 2019<sup>36</sup>, una trentina di localizzazioni *ab antiquo*<sup>37</sup> (fig. 6). Oltre a due aree sino a quel momento non segnalate nella mappa del CEM II (Cipro e Budapest)<sup>38</sup>, esse mettono in evidenza due principali zone di diffusione: il Nord Europa e l'Inghilterra, su cui gli studi di Mona Bramer Solhaug<sup>39</sup> e di Marian Campbell<sup>40</sup> offrono ampi approfondimenti. Mi limiterò a sottolineare che per quanto riguarda il Nord Europa, in più di un caso, le località

in cui sono menzionate le croci – come la spettacolare coppia di croci “gemelle” di Nävellsjö (figg. 7-8)<sup>41</sup> e la croce di Ukna<sup>42</sup> – sono verosimilmente i luoghi di prima destinazione di questi oggetti: chiese di piccolissimi centri, talvolta persino villaggi di campagna<sup>43</sup>. Per queste località sono raramente noti altri smalti ivi localizzati in epoca antica: ciò induce a pensare che le croci siano state, perlomeno a queste date, i manufatti maggiormente richiesti ed esportati dalle officine limosine. Questa considerazione, che può sembrare un po’ banale, e che trova giustificazione nella centralità liturgica della croce, mi sembra invece importante per sottolineare l’attenzione riservata alla loro esecuzione. Non sembra casuale che proprio nelle croci, tra il primo e il secondo decennio del XIII secolo, siano state sperimentate quelle nuove formule tecniche e stilistiche che divennero usuali in tutta la produzione successiva e che, da un certo momento in poi, subirono un processo di semplificazione. Alcune delle già citate opere provenienti dalla Svezia illustrano in modo significativo questo fenomeno: le croci “gemelle” di Nävellsjö (fig. 7-8), come anche di Ukna, o ancora quella di Oslo, in Norvegia già nel Medioevo<sup>44</sup>, sono caratterizzate dal gusto per soluzioni plastiche e tridimensionali, praticate a detrimento dello smalto che, pur presente, perde la sua centralità. Le superfici, lavorate a impressione, sono impreziosite da incastonature finemente cesellate, ornate da gemme e pietre preziose; il gusto per il rilievo emerge nei volumi pieni delle figure *d’applique*, le cui proporzioni ampie permettono ai personaggi di emergere dal quadro decorativo per partecipare al *tableau vivant* della Crocifissione: così nelle bellissime figure dei dolenti delle croci di Nävellsjö. Se è vero che a partire da un certo momento, individuabile tra il quarto e il quinto decennio del XIII secolo, queste soluzioni divennero degli schemi ripetitivi, è importante sottolineare che nel periodo preso in considerazione esse risposero a un’esigenza di innovazione formale, volta a impreziosire e dare risalto a dei manufatti di particolare rilievo.

La grande cura accordata all’esecuzione di questi oggetti è confermata da due gruppi di figure *d’applique*, provenienti da croci processionali, che si distinguono per un altissimo livello qualitativo. Mi riferisco *in primis* alle figurine rappresentanti Cristo Re, i cui esempi maggiori sono al Louvre<sup>45</sup> e al Museo di Angers<sup>46</sup>. Il secondo gruppo, riunito da Mona Bramer Solhaug<sup>47</sup>, riunisce le *appliques* con la rara iconografia del Cristo col *colobium*, in cui è incluso anche l’esemplare recentemente acquisito per donazione dal Musée de Cluny<sup>48</sup>. A questo proposito si segnala l’affermazione nelle croci limosine, da questo momento in poi stabile per tutto il XIII secolo, del tipo iconografico del Cristo Re, vivo e coronato; le ragioni di questo cambiamento drastico non sono chiare, ma andranno probabilmente ricercate nella funzione processionale di questi manufatti<sup>49</sup>. La raffinatezza delle

opere citate, di livello mediamente superiore rispetto ad altri smalti, induce a rivalutare l'importanza delle croci nella produzione limosina attorno al 1200 e nella sua esportazione in Europa. Non è da escludere che in alcuni casi – penso in particolar modo alle sontuose figure *d'applique* di Cristo Re – queste croci fossero legate a committenze specifiche promosse da una clientela di nicchia.

Una questione centrale, troppo complessa per essere affrontata in questa sede, riguarda le fonti e i modelli che possono aver contribuito al diffondersi di questo nuovo linguaggio formale negli atelier limosini. Quanto alla preminenza dei rilievi plastici, e quindi delle figure *d'applique*, la cui fortuna durerà per tutto il XIII secolo, mi sembra opportuno ricordare una considerazione lungimirante della Gauthier che, nella sua *summa* sugli smalti medievali, evocava l'importanza dei grandi cantieri delle cattedrali gotiche dell'Île-de-France, e in particolare dei suoi portali, per contestualizzare gli aspetti plastici osservabili negli smalti di Limoges a partire dal secondo decennio del XIII secolo<sup>50</sup>. Concludo osservando che questa problematica, la cui analisi meriterebbe una trattazione a parte, mette in evidenza una delle fragilità degli studi sugli smalti di Limoges, pur approfonditi sotto altri punti di vista: la tendenza a considerare questa produzione, seppur omogenea, come un fenomeno isolato, a sé stante, impermeabile al contesto artistico contemporaneo, che – al contrario – dovrebbe essere tenuto in maggior considerazione per capire alcune congiunture complesse della sua storia, come quella dei primi tre decenni del XIII secolo<sup>51</sup>.

### *Il Corpus des émaux méridionaux III (1215-1240): riflessioni preliminari*

Il 1215, come anticipato, è la data scelta dalla Gauthier come convenzionale linea di demarcazione tra i tomi II e III del *Corpus des émaux méridionaux*<sup>52</sup>. In quell'anno si tenne il Quarto Concilio Lateranense, in occasione del quale – secondo la studiosa – sarebbe stato realizzato il paliotto inciso, dorato e smaltato, donato da Papa Innocenzo III († 1216) alla commissione di San Pietro in Vaticano<sup>53</sup>: un incarico di estremo prestigio che attesta la fama raggiunta dagli orafi di Limoges tra gli anni Dieci e Venti del XIII secolo. In questa congiuntura la Gauthier ha individuato i germi della metamorfosi gotica degli smalti limosini che, persi i più vivaci tratti romanici, si impregnarono gradualmente di accenti gotici. L'*opus lemovicense*, come si è già avuto modo di ricordare, subisce variazioni in tempi piuttosto lunghi e può contemplare, in una stessa fase cronologica, manifestazioni diverse, più legate alla tradizione o all'innovazione, proprio come accade tra il primo e il secondo decennio del XIII secolo, fase di transizione su cui mi sembra interessante soffermarsi a partire dal caso di studio delle croci.

I dati che seguono, relativi alle croci del CEM III, sono da ritenersi provvisori: il terzo tomo del *Corpus*, atteso con entusiasmo dalla comunità scientifica francese e internazionale, non è ancora in fase di lavoro. L'inventario delle croci è stilato a partire dalla documentazione del Département des Objets d'art del Louvre e della base AGORHA, in cui sono presenti alcune schede redatte da Geneviève François. Secondo le verifiche effettuate, il *corpus* del periodo in esame conta tra 350 e 400 croci (frammenti compresi), di cui più della metà sono conservate in collezioni pubbliche principalmente europee e in minor parte nordamericane. Accanto alle croci processionali composite, si diffonde in questa fase il tipo – fin qui raro – della croce processionale *massive*, costituita interamente in rame, come nel caso dell'esemplare oggi a Copenaghen<sup>54</sup>, mentre le croci d'altare *massives*, di piccole dimensioni, risultano oramai in disuso.

Dal punto di vista formale, si nota una netta continuità con le soluzioni già osservate nelle croci processionali dell'epoca precedente, che sono però contraddistinte da un livello d'esecuzione superiore. Si assiste al declino progressivo dello smalto in favore di altre tecniche e decori d'oreficeria, come nella croce del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco<sup>55</sup> (fig. 9): superficie lavorata a impressione o semplice incisione, utilizzo di gemme, pietre preziose e di figure d'*applique* dal volume pieno e morbido, dette per questo "poupées". In una fase più avanzata, tra il terzo e il quarto decennio del XIII secolo, si rileva l'emergere di due ulteriori correnti stilistiche, comuni ad altri smalti dello stesso periodo. La prima può definirsi come una sorta di *revival* e comprende un numero ridotto di manufatti, tra cui la croce di Bonneval del Musée de Cluny<sup>56</sup>, contraddistinti, in chiave quasi citazionista, dal ritorno alla tecnica della «plate peinture» in voga nella stagione romanica. L'altra tendenza rientra più genericamente nell'allentamento progressivo della pratica smaltatoria in favore della lavorazione orafa della superficie: mi riferisco agli smalti dello «star group», secondo la definizione di Frederick Stohlman<sup>57</sup>, caratterizzati da un decoro inciso in forma di stella, a cui appartengono una serie di croci da catalogare nel futuro tomo III<sup>58</sup>. Quanto all'iconografia del Cristo, essa è ormai invariabilmente quella del tipo *triumphans*, già parte del repertorio figurativo degli artisti limosini.

Per quanto emerge dall'attuale stato degli studi delle croci del CEM III, è innegabile registrare infine un abbassamento del livello qualitativo. Se si osserva, ad esempio, la già citata opera di Copenaghen, è evidente come il trattamento della superficie sia meno accurato e il modellato dell'*applique* di fattura modesta. Le novità tecniche introdotte tra gli anni Dieci e Venti, sono qui utilizzate in modo sbrigativo, determinando l'aspetto corsivo dell'oggetto. Cadere nel pregiudizio di considerare tutto ciò che viene dopo il 1215 una versione degradata della

gloriosa epoca precedente sarebbe però ingiusto: come illustrato dalla mostra tenutasi a Parigi e a New York nel 1995-1996, per tutto il secondo terzo del XIII secolo opere notevolissime furono realizzate dagli orafi di Limoges, in grado di assorbire le novità del Gotico e di rielaborarle in modo originale (per citarne solo alcune tra le più celebri: gli apostoli di Grandmont<sup>59</sup>, la cassetta reliquiario di san Luigi<sup>60</sup>, il tabernacolo di Cherves<sup>61</sup> o il reliquiario di san Francesco del Louvre<sup>62</sup>). Accanto a una produzione di croci che, per quanto è possibile constatare per il momento, non è all'altezza di quella dei decenni precedenti, altri manufatti di grande pregio continuano a testimoniare la vivacità di questa tradizione orafa. Per tentare di far luce su questo stato di cose, sembra utile partire dalle riflessioni di Taburet-Delahaye che, interrogandosi se gli smalti di Limoges possano esser considerati una produzione di massa, osserva opportunamente come siano cambiate le dinamiche della domanda e dell'offerta nel corso del XIII secolo<sup>63</sup>, come suggerito peraltro dal titolo provvisorio pensato dalla Gauthier per il tomo III: *L'Offre limousine et la demande du marché européen 1215-1240*. La produzione si polarizza su due livelli differenti, secondo il tipo di domanda: a una clientela ristretta, che si immagina potente e agiata, sono fornite opere di buona e ottima qualità, per le quali gli orafi continuano a innovare il proprio *savoir-faire*; parallelamente, una produzione più corrente, di fattura ordinaria, si sviluppa per tutta una categoria di manufatti destinati al commercio. Una differenziazione della produzione per tipo di clientela dovette esserci – naturalmente – anche nei decenni precedenti; a partire dagli anni Venti però, questa dinamica sembra rafforzarsi, determinando un divario qualitativo netto della produzione, divisa tra manufatti raffinati e oggetti modesti. Viene meno il livello qualitativo medio-alto che aveva caratterizzato e reso omogenea l'intera produzione del glorioso venticinquennio 1190-1215. Questa dinamica ha conseguenze anche sulla tipologia dei manufatti: alcune, come i piatti di legatura, scompaiono del tutto; altre invece, come i monumenti funerari, riscontrano un grande successo sulla scia di commissioni prestigiose come quella del monumento funerario di Bianca di Castilla. Sono proprio questi, clientela, committenza e tipologia di manufatto, i parametri da tenere in considerazione per impostare la metodologia di studio degli smalti del XIII secolo da catalogare nel futuro CEM III.

Il primato che le croci detenevano nell'ampio ventaglio dell'oreficeria limosina all'inizio del secolo venne progressivamente meno nei decenni successivi, e con esso il livello tecnico e stilistico che le contraddistingueva. Seguendo la pista esposta poco sopra, che vede nella committenza un motore centrale nella determinazione qualitativa delle opere, vien da pensare che, per quanto riguarda le croci, le commissioni più importanti non vennero più affidate agli atelier

smaltatori limosini, ma ad altri centri produttivi. In questo contesto sarà utile ricordare che un nutrito gruppo di croci a doppia traversa, decorate con filigrana ma prive di smalto, furono realizzate nel Limosino tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo, con ogni probabilità all'interno di un atelier diverso da quello delle croci smaltate qui in esame<sup>65</sup>. Provenienti in buona parte da cellule del potente ordine di Grandmont, queste croci erano destinate a custodire le reliquie più importanti della cristianità, i frammenti della Vera Croce portati in Occidente durante il XII secolo, più particolarmente dai cavalieri che parteciparono alla Quarta Crociata nel 1204. Tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo dunque, è plausibile credere che nell'area limosina furono contemporaneamente attivi due atelier: uno propriamente smaltatorio, l'altro specializzato in altre tecniche d'oreficeria, a cui ricondurre le croci a doppia traversa in filigrana che, in ragione delle reliquie che custodivano, dobbiamo immaginare legate a commissioni prestigiose. È possibile che il successo di questa nuova tipologia di croce, promossa da una clientela potente, sia uno dei fattori ad aver determinato il ruolo sempre più marginale delle officine smaltatorie limosine nella produzione di questa categoria di manufatto.

### *Conclusioni*

La rassegna delle croci smaltate realizzate tra il 1140 e il 1240 rivela la specificità di questa tipologia di manufatto nella variegata produzione limosina.

Nella stagione romanica (1140-1190) esse si presentano in numero minore rispetto ad altri oggetti – come le cassette-reliquiario – e risultano conformi alle opere in smalto dello stesso periodo per stile e tecnica d'esecuzione. Una produzione di nicchia è da individuare nel gruppo di croci processionali attribuito dalla Gauthier all'atelier Plantageneto, di qualità superiore rispetto agli altri, e da riferire alla committenza dell'abbazia di Grandmont.

Nel periodo successivo (1190-1215), apogeo dell'oreficeria limosina, tre elementi che la catalogazione in corso ha permesso di precisare suggeriscono la preminenza delle croci rispetto ad altre tipologie di manufatto. Anzitutto, la loro quantità: con più di 400 esemplari recensiti, le croci risultano più numerose delle cassette-reliquiario, pur richiestissime a cavallo tra il XII e il XIII secolo (314 quelle repertorate nel tomo II). Andrà poi considerata la vastità del raggio della loro diffusione, con una forte concentrazione nel Nord Europa – di gran lunga maggiore rispetto a quella registrata nella stessa area per altri smalti – e con la presenza in zone fin qui non segnalate, come Cipro e Budapest. Il fatto che in più di un caso le croci siano le sole opere in smalto attestate *ab antiquo* in un

determinato luogo, spesso decentrato e periferico, lascia intuire come esse fossero i manufatti maggiormente richiesti e commercializzati. Infine, la raffinatezza che caratterizza tutta una serie di croci superstiti, e le loro stesse vestigia – come le sontuose figure d'*applique* già citate – rivelano come delle soluzioni formali nuove venissero sperimentate su questi oggetti.

Per quanto emerge dalla rapida e non sistematica ricognizione fin qui condotta, a partire dagli anni 1220-1230, un abbassamento del livello qualitativo è osservabile. Questo stato di cose non è imputabile a una crisi generale delle botteghe limosine, che licenziarono negli stessi anni opere di ottima qualità, alcune di esse per committenti di rilievo. Le ragioni che condussero a un degradamento della produzione di croci restano ignote e costituiscono uno dei temi di ricerca del futuro CEM III. Non è da escludere, in via di ipotesi, che il crescente successo delle croci filigranate limosine, elaborate a partire dai prestigiosi modelli di ambito reno-mosano, e legate a commissioni di primissimo ordine, abbia contribuito al declino delle croci smaltate, opere più rappresentative della vivacità delle officine limosine tra il 1190 e il 1215.

*Desidero ringraziare Élisabeth Antoine-König, Elisabetta Cioni, Jannic Durand e Élisabeth Taburet-Delahaye per i consigli preziosi e gli incoraggiamenti affettuosi con i quali mi hanno accompagnato nella realizzazione di quest'articolo. Mi è inoltre gradito esprimere tutta la mia riconoscenza alla società Gimar & Cie e alla The Ruddock Foundation for the Arts per il supporto generoso al Corpus des émaux méridionaux.*

- 1 B. Drake-Boehm, *Opus lemovicense. La diffusion des émaux limousins*, in *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, catalogo della mostra, Parigi-New York 1995-1996, a cura di B. Drake-Boehm, É. Taburet-Delahaye, Paris, 1995, pp. 40-47, cit. p. 40.
- 2 Per una bibliografia completa di Marie-Madeleine Gauthier (1920-1998) si veda B. Delange-Dirick, *Répertoire bibliographique des publications de Marie-Madeleine Gauthier*, in «Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin», 121, 1993, pp. 137-151.
- 3 M.-M. Gauthier, *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'Œuvre de Limoges. Tome I, L'époque romane*, Paris, 1987.
- 4 *Corpus des émaux méridionaux. Catalogue international de l'Œuvre de Limoges. Tome II. L'apogée 1190-1215*, a cura di É. Antoine, D. Gaborit-Chopin, Paris, 2011.
- 5 AGORHA è consultabile sul sito <agorha.inha.fr>, ultimo accesso 7 novembre 2020. La direzione scientifica del progetto è assicurata da Élisabeth Antoine-König, conservatrice al Département des Objets d'art del Louvre e da Isabelle Marchesin, consigliere scientifico per l'arte medievale all'INHA. Per il Musée des Beaux-Arts di Limoges, coordinatore scientifico del progetto è Alain-Charles Dionnet, aggregato di conservazione e responsabile del Centre de documentation et de recherche sur l'émail (CEDRE), in cui è confluita la documentazione di Marie-Madeleine Gauthier (in proposito, si veda A.-C. Dionnet, *Le centre de documentation et de recherche sur l'émail du musée des Beaux-Arts de Limoges*, in *L'Œuvre*

- de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections, a cura di D. Gaborit-Chopin, F. Tixier, Rennes, 2011, pp. 161-173).
- 6 P. Thoby, *Les croix limousines de la fin du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953.
  - 7 G. François, *Répertoire typologique des croix de l'Œuvre de Limoges 1190-1215*, in «Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin», 121, 1993, pp. 85-120.
  - 8 É. Taburet-Delahaye, *Naissance et évolution de l'Œuvre de Limoges*, in *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins*, cit., pp. 33-39, rif. p. 36.
  - 9 *Ibidem*.
  - 10 Vuole essere questo un omaggio a Danielle Gaborit-Chopin e al suo immenso contributo al *Corpus des émaux méridionaux*, in virtù del quale la stessa Marie-Madeleine Gauthier la definì «zélatrice de saint Martial de Limoges, apôtre d'Aquitaine» (*Traversées atlantiques de l'Œuvre de Limoges*, in *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins*, cit., pp. 13-21, rif. p. 21). Gaborit-Chopin ha curato per anni le collezioni romaniche e gotiche del Département des Objets d'art del Louvre, in cui si conservano numerosi smalti di Limoges. Ha realizzato il catalogo dei piatti di rilegatura (181) del volume II del *Corpus*, di cui ha assicurato la co-direzione scientifica.
  - 11 Se il CEM I cataloga gli smalti realizzati tra il 1100 e il 1190, le croci più antiche in esso repertorate sono datate attorno al 1140.
  - 12 Per comodità d'uso si utilizza qui il vocabolo francese *massive* – assente nel lessico italiano – secondo la terminologia elaborata dalla Gauthier ormai in uso nella letteratura specialistica francese. Le croci *massives*, prive di anima lignea, sono costituite interamente di rame.
  - 13 In media, l'altezza è compresa tra 16 e 17 cm, la larghezza tra 9 e 10 cm.
  - 14 Nel caso delle croci processionali le misure sono più variabili: indicativamente l'altezza è compresa tra 55 e 58 cm, la larghezza tra 32 e 35 cm.
  - 15 Gauthier, *Émaux méridionaux. Catalogue international*, cit., nn. 61-66; 76; 83; 114; 126; 170; 173; 196-200; 204; 214; 217-218; 239-242; 245; 248-267; 269-270; 272; 285-286; 295-296; 304-305; 321-324.
  - 16 Interessante osservare che il loro numero – relativamente elevato (10) – diminuisce nel periodo successivo, tra il sesto e il settimo decennio del XII secolo, quando Limoges assunse un ruolo predominante nella produzione di opere in smalto.
  - 17 Inv. 17.190.765, Gauthier, *Émaux méridionaux. Catalogue international*, cit., p. 77, n. 66.
  - 18 Rare le croci che hanno conservato il loro supporto troncoconico, simile nella sua struttura ai piedi dei candelieri smaltati: Mosca, Pushkin State Museum of Fine Arts, inv. Φ 25 (UK 89189); Londra, Sotheby's, asta del 12 dicembre 1974, lotto 13 (UK 89160); Lione, collezione privata, primi anni Duemila (UK 90767).
  - 19 Gauthier, *Émaux méridionaux. Catalogue international*, cit., pp. 201-203, nn. 239-242; pp. 203-204, n. 245; pp. 207-214, n. 248-263; n. 264 a, b, pp. 214-215; n. 265 a, b, c, p. 215; n. 266, pp. 215-216.
  - 20 C. de Linas, *Les crucifix champlevés polychromes, en plate peinture, et les croix émaillées*, in «Revue de l'art chrétien», 3, 1885, pp. 453-478.
  - 21 Inv. 17.190.409a; Gauthier, *Émaux méridionaux. Catalogue international*, cit., pp. 203-204, n. 245.
  - 22 Inv. Cl. 956 a e b; *ivi*, pp. 204-207, n. 247.

- 23 La sintesi più completa a questo proposito resta quella di J.-R. Gaborit, *Grandmont et son rayonnement XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, in *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins*, cit., pp. 199-202, con riferimento alla bibliografia precedente ivi indicata.
- 24 Inv. Cl. 22757; Gauthier, *Émaux méridionaux. Catalogue international*, cit., p. 232, n. 296.
- 25 La placca del Musée Dobrée di Nantes, inv. 862-2-1 (ivi, p. 160, n. 173), è stata trovata sottoterra nei pressi della chiesa Notre-Dame de l'Assomption dell'antico priorato benedettino di Vieux Pouzauges, in Vandea; la croce *massive* già nella collezione Bonnay (Corrèze) – la cui localizzazione attuale è ignota (ivi, p. 186, n. 214) – è reputata provenire dall'abbazia di Coyroux, vicino Obazine (Corrèze); la croce processionale smembrata, i cui frammenti sono conservati tra Europa e Nord America (ivi, pp. 208-209, nn. 249-254), proviene dall'abbazia detta di Bonhommes, nel comune di Mathons (Alta Marna); la placca del Musée des Arts décoratifs et du Design di Bordeaux, inv. 8365 (ivi, p. 213, n. 261), proviene invece dall'antica abbazia di La Sauve-Majeure, nella diocesi di Bordeaux; infine, la placca conservata al Louvre, inv. OA 7284 (ivi, p. 217, n. 269) è stata rinvenuta durante degli scavi a Château-Chesnel, nel comune di Cherves (Charente), dove fu rinvenuto anche il celebre tabernacolo oggi al Metropolitan Museum di New York, inv. 17.190.735.
- 26 François, *Répertoire typologique des croix*, cit., pp. 85-120. L'intero catalogo delle croci è pubblicato sulla base dell'INHA mentre quello delle placche e delle figure *d'applique*, di cui è già stilato un inventario sommario, è in corso di realizzazione.
- 27 Il catalogo delle croci del CEM II è consultabile sulla base AGORHA. Ogni scheda ha un numero di identificazione (UK), d'ora in poi utilizzato nel testo per rinviare alle schede online. Quattro le *mémoires d'émaux* sinora individuate in Francia: una croce dalle proporzioni monumentali, attestata nell'abbazia di Grandmont già nel XVI secolo, il cui studio risulta problematico (UK 89114); una croce a doppia traversa nella cappella di Saint-Aurélien, a Limoges, documentata nel 1723 (UK 232167); due croci, localizzate già nel 1280 nel castello della potente famiglia degli Alaman nella regione del Tarn (UK 91189); un piede di croce smaltato (UK 91117) nella chiesa di Saint-Julien a Volvic (Alvernia-Rodano-Alpi), menzionato in due visite pastorali della prima metà del XVIII secolo. Unica *mémoire d'émaux* fuori dal territorio francese è la croce menzionata da William de Wanda, decano di Salisbury, in una visita pastorale del 1220 nella chiesa di Wokingham nel Berkshire (UK 92032).
- 28 Inv. MNAC 4560 (UK 89033).
- 29 Si segnalano, a titolo d'esempio, le croci del Musée Jeanne-d'Aboville di La Fère, inv. MJA 1993-1-1 (UK 89095) e del Magyar Nemzeti Múzeum di Budapest, inv. 46-1893 (UK 89060).
- 30 Inv. M. 575-1910 (UK 89146).
- 31 Thoby, *Les croix limousines*, cit., p. 126, n. 63 (Münster, Tesoro della cattedrale di San Paolo; UK 89193); pp. 45-48, n. 64 (Saint-Quentin, Musée Antoine-Lécuyer, inv. L 358; UK 89278); pp. 127-128, n. 65 (Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 44.76; UK 89023); p. 128, n. 66 (Londra, Victoria and Albert Museum, inv. M 575-1910; UK 89146).
- 32 M.-M. Gauthier, *Croix d'émail champlévé de Limoges à Hanovre, Kestner-Museum et à Reykjavik, Thjominjasain (musée national)*, in «Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin», 92, 1965, pp. 97-105. L'autrice aggiunge al gruppo già individuato da Thoby la croce smembrata del Museum August Kestner di Hannover, inv. 1890-48, e quella del National Museum of Iceland di Reykjavik, inv. Pjms 7032 (UK 89270).
- 33 Il lavoro di catalogazione in corso ha permesso di accrescere il gruppo aggiungendo le

- croci di Amiens, Musée de Picardie, inv. M. P. 998-4-1 (UK 91593), Årila, chiesa parrocchiale (UK 89016), Bloomington, Eskenazi Museum of Art, inv. 75-97 (UK 89049), Monaco, commercio d'arte, 1933 (UK 89020), Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. KG 644 (UK89211) e San Pietroburgo, Hermitage Museum, inv. 184 (UK 89281).
- 34 A questo proposito si veda É. Antoine-König, *Thème et variations dans l'Œuvre de Limoges autour de 1200: la question des modèles*, in *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, a cura di É. Antoine-König, M. Tomasi, Roma, 2017, pp. 187-200.
- 35 *Corpus des émaux méridionaux. Tome II*, cit., pp. 30-33: *Carte générale, Détail 1: France et Belgique, Détail 2: Allemagne, Autriche, Pologne et République Tchèque*. Queste carte sono pubblicate nel CEM II e sono consultabili anche in modalità interattiva nel CD-ROM a esso allegato: cliccando sulla località prescelta è possibile accedere alle schede delle opere ivi localizzate *ab antiquo*.
- 36 É. Antoine-König, L. Margani, *Un long chemin de croix: nouvelles du Corpus des croix limousines (1190-1215) sur la base AGORHA*, intervento tenuto durante il convegno *Journée Émaux du Moyen Âge (JEMA 2019)*, Parigi, Auditorium del C2RMF, 13 dicembre 2019 (atti inediti). In occasione del convegno di studi *Matrice et signum. La croix dans la culture médiévale occidentale*, Parigi, INHA, 14-16 giugno 2017 (atti inediti), gli stessi relatori hanno presentato *Contribution au Corpus des émaux méridionaux II (1190-1215): les croix. Typologie, évolution et diffusion*. Una videoregistrazione del convegno è accessibile sulla pagina Youtube dell'INHA <<https://www.youtube.com/watch?v=VB0vYB6-T50>> (ultimo accesso: 7 novembre 2020).
- 37 La mappa delle localizzazioni *ab antiquo* delle croci e dei frammenti di croce del CEM II è consultabile sul sito AGORHA ed è stata realizzata grazie all'aiuto di Antoine Courtin e di Pierre-Yves Laborde del Service numérique de la Recherche dell'INHA.
- 38 La placca centrale di croce (UK 263509) della chiesa di San Michele Arcangelo di Platanistasa (Cipro), segnalatami da Jannic Durand, è conservata con ogni probabilità nel suo luogo di prima destinazione. Il ritrovamento in contesto archeologico nella regione del Bács-Kiskun della placchetta laterale di croce oggi al Magyar Nemzeti Múzeum di Budapest, inv. 1938.29 (UK 89062) ne suggerisce la presenza in Ungheria già in epoca medievale.
- 39 M. Bramer Solhaug, *Les émaux limousins en Norvège. Caractéristiques, diffusion et transformations, in L'Œuvre de Limoges et sa diffusion*, cit., pp. 55-72. Si segnalano inoltre le tre conferenze inedite tenute dalla studiosa durante le giornate di studio *Journée Émaux du Moyen Âge (JEMA): The Saint Hallvard crucifix from Oslo and the group of robed Limoges crucifixes. Reflections of liturgy and materiality* (Parigi, Musée du Louvre, 23 settembre 2011); *Limoges Enamels in Iceland* (Parigi, Musée du Louvre, 9 ottobre 2015); *The collection of Limoges crosses in medieval Norway. Types and iconography* (Limoges, Musée des Beaux-Arts, 13 ottobre 2017) e la comunicazione tenuta nella giornata di studi organizzata per la pubblicazione del CEM II: *La diffusion des émaux limousins dans l'archidiocèse médiéval de Norvège au XIII<sup>e</sup> siècle* (Parigi, Musée du Louvre, 24 settembre 2011). Una monografia sull'argomento a cura della studiosa (titolo provvisorio: *Enamels of Limoges in Norway*) è in corso di preparazione.
- 40 M. Campbell, *Au sujet de quelques émaux de Limoges inconnus trouvés en Angleterre*, in «Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin», 144, 2016, pp. 153-168. Grazie a un finanziamento dell'Aurelius Trust, la studiosa continua la sua ricerca sugli smalti di Limoges *ab antiquo* in Inghilterra: *Limoges enamels in medieval England*. Oggetto dell'indagine sono gli smalti individuati in contesto archeologico o attestati da provenienze

anteriori alla dissoluzione dei monasteri e attualmente conservati in collezioni pubbliche ed edifici religiosi. Il volume, la cui data di pubblicazione prevista è il 2022, fornirà un dizionario geografico di questi oggetti, spesso inediti o poco noti, ricostruendo i canali della loro diffusione. La ricerca, che permetterà inoltre di procedere a nuove identificazioni per gli smalti delle collezioni pubbliche inglesi, si vuole complementare al *Portable Antiquities Scheme*, in cui sono già repertoriati gli smalti limosini individuati tramite *metal detector* negli ultimi venti anni.

- 41 Questa magnifica coppia di croci (UK 89292), quasi identiche per dimensioni, lavorazione orafa e decorazione a smalto, proviene dalla chiesa parrocchiale di Nävellsjö, nella provincia meridionale dello Smaland, in Svezia, ed è conservata nello Statens Historiska Museum di Stoccolma, inv. 10603 A e B.
- 42 Anche la croce proveniente dalla chiesa d'Ukna (UK 89293), nella provincia dello Smaland, è conservata nello Statens Historiska Museum di Stoccolma, inv. 11054.
- 43 Si segnalano inoltre la già citata croce di Ärla, *ab antiquo* nella chiesa parrocchiale del piccolo villaggio (Svezia) e la croce del Vitenskapsmuseet di Trondheim, inv. T 894 (UK 89297), proveniente dalla chiesa del borgo di Austrått, nella regione del Sor-Trondelag (Norvegia).
- 44 Kulthistorisk Museum, inv. C 21300 (UK 89220).
- 45 Inv. OA 9956, cfr. *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins*, cit., pp. 186-187, n. 50.
- 46 Inv. 2003.1.164 (UK 90857).
- 47 M. Bramer Solhaug, *Christ as King and Priest on Limoges crucifixes: Reflexions of Liturgy and Materiality*, in *Image and Altar 800-1300*, atti del convegno, Copenaghen 2007, in «Studies in Archaeology & History, National Museum Copenhagen», 23, 2014, pp. 207-228, rif. p. 214, nota 13.
- 48 A proposito di quest'opera eccezionale si veda F. Pacha-Miran, *Un nouvel élément du corpus des 'Christ à la tunique': le crucifix de la collection Jean Gazeau*, in «Revue archéologique de Bordeaux», 107, 2016, pp. 59-77 e le preziose precisazioni apportate da É. Antoine-König, *Chronique, Moyen Âge, Orfèvrerie*, in «Bulletin monumental», 2, 2020, pp. 299-300.
- 49 A questo proposito si segnala la comunicazione presentata da Frédéric Tixier in occasione del già citato convegno di studi *Matrice et signum*, dal titolo *Les croix de procession de la fin du Moyen Âge: perception et (re)définition d'un espace sacré (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.)*, di cui è visibile una videoregistrazione sulla pagina Youtube dell'INHA, cfr. nota 36.
- 50 M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, 1972, pp. 184-188.
- 51 Tra i rari studi volti a indagare i rapporti tra gli smalti di Limoges e la coeva produzione artistica (scultura, pittura, miniatura, vetrate), va ricordato M.-M. Gauthier, *Le Goût Plantagenêt et les arts mineurs dans la France du Sud-Ouest*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, atti del convegno, Bonn 1964, vol. I, Berlin, 1967, pp. 139-155, e l'articolo di Patricia Stirnemann, più particolarmente dedicato all'analisi dei rapporti tra smalti e miniatura: *Émaux et enluminures: problèmes de flore*, in *L'Oeuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, atti del convegno, Parigi 1995, a cura di D. Gaborit-Chopin, É. Taburet-Delahaye, Paris, 1998, pp. 225-246.
- 52 Il titolo che la fondatrice del *Corpus* scelse per il CEM III è: *L'Offre limousine et la demande du marché européen 1215-1240*.

- 53 In proposito si veda l'articolo di 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, e la scheda di D. Gaborit-Chopin nel CEM II, redatta a partire dalle note della Gauthier (*Corpus des émaux méridionaux. Tome II*, cit., n. II A, n. 2, pp. 126-129).
- 54 Nationalmuseet, inv. 7067.
- 55 Inv. MA 221.
- 56 Inv. 22888. Per un'analisi approfondita del manufatto si veda M.-M. Gauthier, *La croix émaillée de Bonneval au musée de Cluny*, in «Revue du Louvre et des musées de France», 4, 1978, pp. 267-285 e *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins*, cit., pp. 315-317, n. 105.
- 57 F.W. Stohlman, *The Star Group of Champlevé Enamels and its Connections*, in «The Art Bulletin», 32, 1950, pp. 327-330.
- 58 Oltre la già citata croce di Monaco, si segnalano quelle di Oslo, Kulturhistorisk Museum, inv. C 23328 e del Maximilianmuseum di Augusta, inv. DM-IX 3.
- 59 Queste figure d'*applique* provengono con ogni probabilità dall'altar maggiore dell'abbazia di Grandmont, distrutto nel 1790 (cfr. *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins*, cit., pp. 218-222, n. 58). Sei gli apostoli del gruppo per ora noti: *san Filippo* (San Pietroburgo, Hermitage Museum, inv. Ф 194), *san Giacomo Maggiore* (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.123), *san Marziale* (Firenze, Museo del Bargello, inv. 649), *san Matteo* (Parigi, Musée du Louvre, inv. MR 2650), *san Paolo e san Tommaso* (Parigi, Musée du Petit Palais, inv. OD 1239 – I, II).
- 60 Musée du Louvre, inv. MS 253, *ivi*, pp. 360-363, n. 124.
- 61 The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.735, *ivi*, pp. 299-302, n. 99.
- 62 Musée du Louvre, inv. OA 4083. Per una scheda aggiornata dell'opera si veda É. Antoine-König, *New Dating of the Limoges Reliquaries of the Stigmatization of St. Francis*, in *Matter of Faith: an Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, a cura di J. Robinson, L. de Beer, London, 2014, pp. 84-91.
- 63 É. Taburet-Delahaye, *L'Œuvre de Limoges: art industriel ou orfèverie précieuse?*, in *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, a cura di M. Tomasi, Roma, 2011, pp. 43-54. A questo proposito, si veda anche C. Hahn, *Production, Prestige and Patronage of Medieval Enamels*, in *From Minor to Major. The Minor Arts in Medieval Art History*, a cura di C. Hourihane, Princeton, 2012, pp. 152-168.
- 64 Taburet-Delahaye, *L'Œuvre de Limoges: art industriel ou orfèverie précieuse*, cit., pp. 48-49.
- 65 Si veda in proposito É. Taburet-Delahaye, *Opus ad filum. L'ornement filigrané dans l'orfèverie gothique du centre et du sud-ouest de la France*, in «Revue de l'art», 90, 1990, pp. 46-57. Si rimanda ad altra occasione l'analisi complessa delle croci a doppia traversa in smalto di Limoges. Per il periodo 1190-1215, tre quelle recensite: quella del Musée des Beaux-Arts di Limoges, inv. 316, rubata nel 1981 (UK 89134), quella della Wyvern Collection di Londra, inv. 764 (UK 89260) e quella recentemente venduta da Christie's, Londra, 3 dicembre 2019, lotto 6 (UK 89121). Malgrado il loro profilo a doppia traversa, tradizionalmente attribuito ai reliquiari della Vera Croce, nessuna di queste opere custodisce reliquie, né presenta loggette adibite a questa funzione. Quest'aspetto singolare, già segnalato dalla Gauthier a proposito dell'esemplare un tempo a Limoges (*Une croix émaillée à double traverse, image symbolique de la Vraie Croix, vers 1200 à Limoges*, in «Revue de l'art», 3, 1969, pp. 10-25), non è stato sinora oggetto di studi critici approfonditi.



Fig. 1: Orofo limosino, *Croce massiva*, 1140-1150.  
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.765.  
Foto: Courtesy of The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 2: Orafo limosino, *Placca centrale di croce processionale*, 1185 ca.  
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.409a.  
Foto: Courtesy of The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3: Orafo limosino, *Croce massiva*, 1185-1190. Parigi, Musée de Cluny, inv. Cl. 22757.

© RMN-Grand Palais (Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge).

Foto: Jean-Gilles Berlizzi.



Fig. 4: Orofo limosino, *Croce massiva*, 1200 ca.  
Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. MNAC 4560.  
Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2020).



Fig. 5: Orafo limosino, *Croce processionale*, 1200-1210.  
Londra, Victoria and Albert Museum, inv. M. 575-1910.  
Foto: Victoria and Albert Museum, London.

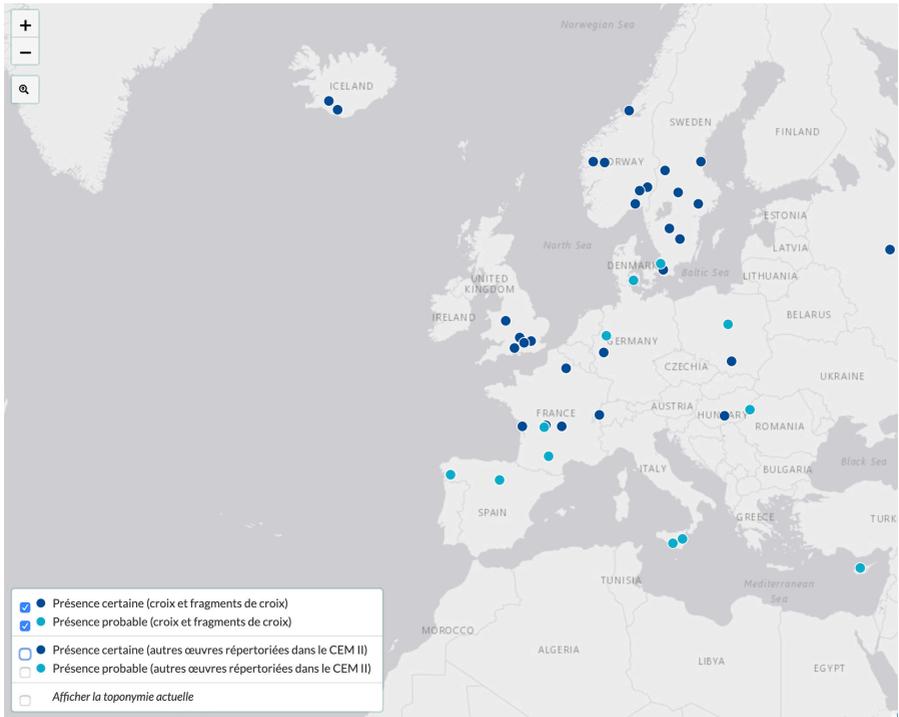


Fig. 6: Mappa delle localizzazioni *ab antiquo* delle croci e dei frammenti di croce (1190-1215), dal sito AGORHA dell'INHA: [agorha.inha.fr](http://agorha.inha.fr)



Fig. 7: Orafo limosino, *Croce processionale* – Parte di una coppia (cfr. fig. 8), 1210-1215. Stoccolma, Statens Historiska Museum, inv.10603 A. CC BY 4.0.



Fig. 8: Orafo limosino, *Croce processionale* – Parte di una coppia (cfr. fig. 7), 1210-1215.  
Stoccolma, Statens Historiska Museum, inv.10603 B. CC BY 4.0.



Fig. 9: Orafo limosino, *Croce processionale*, 1230-1240.  
Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. MA 221.  
Foto: Bayerisches Nationalmuseum, München. Foto di Walter Haberland.