

L'ORIGINE DELLO SMALTO FILOGRANATO

I.

Settanta anni fa, Francesco Bock, studiando i tesori d'arte della Basilica di Esztergom in Ungheria, osservò un genere di smalto, la tecnica del quale era completamente sconosciuta agli studiosi di storia dell'arte.¹

Era l'epoca nella quale tutti ammiravano ciecamente lo splendore meraviglioso degli smalti bizantini, la finezza di quelli limogini e la tecnica senza pari degli smalti a basso rilievo di Siena. Cosicchè produsse impressione enorme quando il Bock dichiarò di aver osservato su alcuni calici ungheresi un genere di smalto che per bellezza di esecuzione, per effetto artistico e per perfezione, non era per nulla inferiore agli smalti di Bisanzio, di Limoges e di Siena.

Nei sette decenni trascorsi dalla scoperta di questa tecnica dello smalto, fino ai giorni nostri, storici d'arte ungheresi e stranieri si sono dedicati con particolare interesse allo studio dello smalto filogranato. Tra i molti ricorderemo Jules Labarte, Bruno Bucher, Emile Molinier, Alwin Schultz, Otto Falke, Ervin Hintze, Marc Rosenberg, Willy Burger, Joseph Braun,² insomma quasi tutti coloro che nel cinquantennio passato si distinsero per ricerche nel campo della storia dell'oreficeria. Per tal modo i problemi dell'origine, dello sviluppo e della diffusione dello smalto filogranato vennero a trovarsi continuamente in primo piano nelle ricerche di storia dell'arte.

Si deve a questo vivo interessamento se il numero delle opere di oreficeria ornate di smalto filogranato, scoperte da Bock, salisse ai tempi di Arnoldo Ipolyi a 17,³ a 24 quando apparve la pubblicazione di Carlo Pulszky,⁴ a 64 nello studio riassuntivo di Giuseppe Hampel,⁵ ed a circa 200 ai giorni nostri.

La maggior parte di queste opere d'arte è conservata nei tesori di chiese ungheresi, ma se ne trovano anche nelle chiese dell'Austria, della Germania, della Boemia e della Polonia.

L'esame dell'origine di questi monumenti diede il risultato che quasi tutti o provenivano direttamente dall'Ungheria, o erano opera di orafi ungheresi stabilitisi all'estero, o erano stati eseguiti in botteghe fondate all'estero da maestri ungheresi.

Stabilite indubbiamente l'origine, i rapporti e l'influenza ungherese di queste opere d'arte, i competenti ungheresi e stranieri insegnavano come dogma che sul principio del sec. XV era apparso tra gli orafi ungheresi un nuovo genere di tecnica dello smalto, e precisamente lo smalto filogranato, e che questa tecnica ungherese aveva preso uno sviluppo ed un indirizzo speciali, quali non si riscontrano nell'arte di nessun altro popolo. Insegnavano che questa tecnica dello smalto filogranato aveva raggiunto per merito degli orafi ungheresi tale una fioritura e raggiunto tale uno splendore, da assicurare agli orafi ungheresi incontrastata fama europea, al punto che si richiedeva la loro opera, e la loro tecnica veniva imitata.

La tecnica dello smalto filogranato consiste essenzialmente in questo che la cornice delle celle, nelle quali l'orafo pone lo smalto, è formata di filo metallico attorcigliato. È caratteristico per questa tecnica che i motivi della decorazione sono presi sempre e conseguentemente dal mondo vegetale, e consistono esclusivamente di fiori, foglie, viticci attorcigliati, e raramente di frutti. Tra i fiori, sono preferiti quelli composti da tre, quattro, cinque o più petali di forma rotonda. Non è raro il motivo del tulipano a tre foglie, col calice formato da un cerchietto posto in cima allo stelo (Fig. 1 e 2).

È proprietà caratteristica dei monumenti d'arte a smalto filogranato di provenienza ungherese, che pur applicando essi sempre gli stessi motivi decorativi fondamentali, sanno variarli e raggrupparli in maniera da evitare di riuscire monotoni.

La tecnica dello smalto filogranato somiglia essenzialmente a quella dello smalto bizantino cloisonné. Anche in questo ultimo lo smalto viene collocato in celle; ma mentre negli smalti bizantini le cornici delle celle sono formate da lamine o da fili metallici semplici, in quelli filogranati sono formate da fili metallici attorcigliati, o lavorati in maniera da sembrare attorcigliati.

Lo smalto filogranato ungherese si differenzia da quello bizantino e dallo smalto a filigrana greco-russo e persiano derivanti dal bizantino unicamente per questa sua specialità tecnica e per lo stile decorativo individuale. Motivo per cui Darcel, e più tardi Bucher derivarono lo smalto filogranato ungherese da quello a

filigrana persiano. Già nel 1879 Carlo Pulszky aveva intuito che l'origine dello smalto filigranato ungherese bisognava cercarla a Bisanzio. La opinione del Pulszky era parsa allora troppo arda: la critica aveva opposto che mancava il punto di contatto e la continuità tra le due tecniche dello smalto, perchè tra le ultime tracce dello smalto bizantino e la prima apparizione di quello filigranato ungherese, si apriva una parentesi di circa cento anni.

Il dogma dell'origine ungherese dello smalto filigranato durò incontrastato fino al viaggio che Eugenio Radisics fece nel Friuli. Ad Udine, all'esposizione d'arte sacra, il compianto Direttore del Museo ungherese d'arte decorativa ebbe occasione di vedere e di studiare opere di oreficeria le quali non soltanto gettarono luce sulla questione dell'origine di tale tecnica, ma affacciarono l'ipotesi dell'origine e della provenienza italiana dello smalto filigranato.

Le poche opere d'arte a smalto filigranato studiate da Radisics non avevano potuto risolvere la questione dell'origine perchè erano coeve a quelle di origine ungherese. La scoperta del Radisics potè unicamente comprovare il fatto che la tecnica dello smalto filigranato non era sconosciuta agli orafi d'Italia, e suggerire l'ipotesi che quella tecnica era nota in Italia anche prima del sec. XV. Si poteva pertanto supporre la provenienza italiana dello smalto filigranato.⁶

Dopo le costatazioni e le deduzioni di Radisics era ovvio che sarebbe stato possibile di risolvere il problema delle origini dello smalto filigranato soltanto dopo aver studiato coscienziosamente la storia dell'oreficeria italiana. Per questo motivo l'Istituto storico ungherese di Roma si propose di studiare e di chiarire i precedenti italiani dello smalto filigranato ungherese. Nelle pagine che seguono riferirò appunto delle ricerche fatte a questo fine coll'appoggio e sotto la guida del Direttore dell'Istituto storico ungherese di Roma.⁷

II.

Quando in seguito alla vigorosa ripresa della scienza e dell'arte verificatasi in Italia nel dugento, comincia a formarsi ed a svilupparsi sempre meglio l'arte specificamente italiana, anche gli orafi d'Italia non tardano a seguire la nuova via ed a conformarsi più conscientemente alle esigenze specifiche dello spirito nuovo italiano. Nella ricerca della tecnica e della forma che a

questo spirito meglio corrispondesse, vennero formandosi parecchi centri artistici di differente carattere.

Tra queste scuole di oreficeria, le più importanti sono quelle di Siena e di Venezia. La scuola di Siena, caratterizzata da viva ed irrequieta forza intuitiva, vanta la scoperta dello smalto a basso rilievo. La straordinaria irrequietezza e l'ardore innovatore degli orafi senesi si spiegano col fatto che essi erano relativamente lontani dai grandi centri dell'arte bizantina e quindi quasi liberi dall'incubo di quell'arte pesante. Poterono pertanto emanciparsi più facilmente dall'influenza dell'arte bizantina, e realizzare più facilmente le loro specifiche aspirazioni artistiche.

Viceversa Venezia, l'altro grande centro dell'oreficeria italiana, seppe far valere le proprie aspirazioni artistiche soltanto a prezzo di grandi sforzi e di dure lotte. Gli orafi veneziani, pur aspirando a creare qualcosa di nuovo e di individuale, si smarrivano nel pelago dell'arte bizantina e bizantineggiante. Ravenna, e più tardi le isole dell'estuario: Eraclea, Equilio, Torcello, Malamocco, Rialto, nonchè la stessa città di Grado, avevano accolto masse addirittura di artisti bizantini.⁸ I primi artisti delle chiese veneziane furono bizantini; bizantini i maestri dei loro primi mosaici; bizantini i maestri dei principali rami dell'arte decorativa.

I tesori di Bisanzio affluivano continuamente ed in grande quantità sul mercato di Venezia. La Città delle lagune era addirittura la borsa del commercio delle pietre preziose dell'oriente.

Gli orafi veneziani erano impotenti di fronte a questa marea bizantina: i loro timidi tentativi di emancipazione furono soffocati prima dai tesori gettati sui mercati veneziani dal decadente impero orientale, e più tardi, dal 1204 in poi, dai tesori portati a Venezia dai crociati reduci dalla conquista e dal saccheggio di Bisanzio. Si spiega così che gli orafi, questi massimi artisti di quella Venezia che sfoggiava tanta pompa di ori e di gioielli, soltanto raramente riuscivano ad imporsi e a far sentire la loro voce.

Saccheggiata Bisanzio, chiuse le botteghe imperiali dello smalto e dell'oreficeria, gli orafi bizantini si stabiliscono numerosi a Venezia. Però non tardano molto a perdere il primato ed il mercato, sul quale prima avevano dominato da padroni assoluti. Di fronte a loro ed alle loro opere, cominciano lentamente a guadagnare terreno gli orafi locali.

Nelle creazioni dei maestri bizantini stabilitisi a Venezia manca assolutamente la pur minima traccia di quel gusto aggrade-

vole e vitale che era l'essenza dell'arte antica. L'oreficeria bizantina rimase fredda, limitandosi a riprodurre servilmente le rigide forme stereotipe dell'etichetta della corte imperiale di Bisanzio.

Contro quest'arte scendono in campo gli orafi veneziani, proprio quando gli orafi dell'Italia si affannano a creare un'arte specificamente italiana. Ma è naturale che gli orafi veneziani non possano rappresentare in questo processo di emancipazione, un elemento fattivo come p. e. gli orafi di Siena. Venezia ricade ripetutamente sotto l'influsso dell'oreficeria bizantina, e ciò affievolisce gli sforzi dei suoi orafi. Continua l'immigrazione di elementi bizantini. La tecnica dello smalto cloisonne si impone sempre, grava sugli orafi di Venezia la tradizione del passato, e per di più non hanno trovato ancora una tecnica da contrapporre al culto dei colori sì caratteristico per lo smalto bizantino.

Le innovazioni tecniche dell'oreficeria veneziana si presentano e si impongono molto lentamente. Ma sullo scorcio del sec. XIII gli inventari delle chiese e di altri tesori cominciano a registrare sempre più frequentemente l'«opus veneticum», segno che gli orafi veneziani vanno emancipandosi lentamente dalle rigide norme imposte loro dall'oreficeria bizantina e sanno dare alle loro opere un'impronta specificamente caratteristica.

Tracce di questa tendenza ad emanciparsi si osservano specialmente nei tesori delle chiese della costa dalmata e delle isole dell'estuario di Venezia. A questo riguardo è specialmente notevole il cosiddetto reliquiario della corona del duomo di Ragusa.⁹

Gli orafi bizantini solevano applicare lungo gli orli delle placche smaltate, pietre preziose, o decorare gli spazi tra di esse con motivi a filigrana attorcigliata e a viticci. Questi elementi che oltre a coprire gli spazi vuoti avevano anche un fine decorativo, si ripetevano stereotipamente da secoli anche nelle opere di oreficeria eseguite nelle botteghe dell'occidente sotto l'influenza e nello spirito dell'oreficeria bizantina.

Sul reliquiario della corona del duomo di Ragusa non troviamo più questi elementi negli spazi tra le placche di smalto, bensì vi osserviamo fiori smaltati, e le cornici dei loro petali, foglie e gambi non sono di filigrana come nei lavori bizantini, ma di filo metallico semplice.

È interessante rilevare che questa decorazione floreale è molto simile agli elementi decorativi che appaiono più tardi nelle opere di oreficeria dell'Italia e dell'Ungheria.

Però la decorazione del reliquiario della corona del duomo di Ragusa non è ancora smalto filogranato, perchè il profilo della decorazione non è formato da filo metallico attorcigliato, ma da filo metallico semplice. L'applicazione di questo smalto a filo semplice è una grande innovazione degli orafi veneziani dell'epoca. È una manifestazione tecnica molto interessante della loro volontà di affermarsi, è un sintomo certo della tendenza che cerca di emanciparsi e di liberarsi dalla tradizione bizantina.

Un'altra importante pietra miliare su questa via, è data da un reliquiario in forma di braccio della Chiesa dei SS. Pietro ed Orso ad Aosta (Fig. 3).¹⁰ È di legno ed è alto 75 cm, coperto di lamine di argento con decorazione a viticci ed a foglie sbalzate, con ornamenti di filigrana e di pietre preziose. Sulla faccia anteriore della base cubica è collocata una lamina col'iscrizione che enumera le reliquie; le altre tre facce della base sono ornate di decorazioni a smalto. La decorazione di una di queste è a smalto alveolato, ma su le due altre facce della base troviamo una decorazione a smalto di una tecnica insolita (Fig. 4). Il disegno è formato da piccoli cerchi di filo metallico attorcigliato disposti a forma di fiore, chiusi in campi smaltati e incorniciati da grosso cordoncino metallico, i quali occupano i due grandi piani di forma rotonda, eguali per disegno ed esecuzione. Questa tecnica dello smalto, altro non è che smalto filogranato. Pertanto sulle due facce della base cubica del reliquiario in forma di braccio di Aosta troviamo la prima applicazione dello smalto filogranato, che è di molto anteriore ai monumenti dell'Ungheria.

Un esame più minuzioso del reliquiario in parola ci conferma che esso è della fine del sec. XIII o dell'inizio del sec. XIV. I documenti storici ci insegnano che la Valle d'Aosta si arricchì artisticamente per merito dei suoi signori amanti dello sfarzo e dell'arte, i quali viaggiando comperavano oggetti d'arte o invitavano artisti da Milano, da Venezia ed anche da regioni più lontane.¹¹

Il reliquiario di Aosta non è prodotto dell'arte locale¹² ma dell'arte di un centro artistico più lontano. Per alcune particolarità dell'esecuzione e della tecnica dello smalto sembra essere affine ad opere d'arte provenienti da regioni sulle quali si fece sentire più intensamente l'influenza dell'oreficeria veneziana: è quindi probabile che il reliquiario di Aosta sia opera di un orafo veneziano.¹³

Esso è indubbiamente di provenienza italiana, e per tal maniera è un monumento molto importante per la storia dell'oreficeria. È la prova che quella tecnica speciale dello smalto riscontrata a partire dal sec. XV su numerosi calici dell'Ungheria, era nota ed applicata in Italia sin dalla fine del sec. XIII o dal principio del sec. XIV.

È questa una costatazione decisiva dal punto di vista della storia dell'oreficeria ungherese perchè distrugge l'ipotesi che la tecnica dello smalto filogranato sia sorta indipendentemente in Ungheria sull'inizio del sec. XV e che sia stata portata a perfezione da orafi ungheresi. Il reliquiario di Aosta ci suggerisce invece l'ipotesi che la tecnica dello smalto filogranato deve essere nata dai tentativi di orafi veneziani diretti a rinnovare la tecnica dello smalto. Si sviluppa nelle botteghe degli orafi di Venezia, prende vigore per merito loro e si avvia a divenire una tecnica a sè.

Questa tecnica non tardò poi a varcare i confini di Venezia con le opere dei suoi orafi, e così passò a regioni lontane, e tra queste nella Valle d'Aosta. Questo è il filo che congiunge il reliquiario di Aosta all'oreficeria di Venezia.

III.

Quanto abbiamo detto è confermato anche dal fatto che le decorazioni a smalto del reliquiario di Aosta si collegano organicamente ad altri gruppi di opere di oreficeria italiana dipendenti direttamente dall'oreficeria veneziana, nelle quali troviamo elementi decorativi di smalto filogranato.

Un gruppo di tali opere di oreficeria si trova nelle città di Cividale, Gemona, Venzone, Trento e Napoli. Quanto a tecnica e quanto a soluzione artistica, queste opere mostrano relazione sì stretta sia tra di loro sia con la oreficeria veneziana da non lasciare nessun dubbio circa la loro provenienza dall'oreficeria del Friuli e di Venezia.

Tra questi monumenti decorati a smalto filogranato si distinguono due reliquiari del duomo di Gemona nella valle dell'alto Tagliamento (Fig. 5 e 7).¹⁴ Sono composti amendue di un cristallo a forma cilindrica, o per spiegarci meglio, di una specie di bicchiere, col coperchio di argento, nell'uno e nell'altro pressochè identico, formato da una mezza sfera con ornati

in smalto filogranato. La base ed il fusto sono pure in argento ma del tutto diversi. Il più grande dei due sembra essere più antico dell'altro, e a giudicare dalla forma del nodo e della base, dovrebbe essere del sec. XIV.¹⁵

L'altro reliquiario, molto elegante, è più piccolo. La base è in agata, i piani del nodo e della base sono in lapislazzoli con nielli. Il coperchio ornato di smalto filogranato, è pressochè identico a quello del reliquiario maggiore. È pertanto probabile che i due coperchi siano opera dello stesso maestro.

Il tesoro del duomo di Gemona possiede ancora una cosiddetta pace, ornata in smalto filogranato, la quale rappresenta l'incoronazione della Vergine (Fig. 6). Tali oggetti si chiamano anche «bottoni da piviale», perchè si usavano portare appesi davanti sulla serraglia del piviale. Secondo una lettera diretta nel 1743 a Padre Lorenzo del Torre, la pace in parola venne acquistata dal duomo di Gemona nel 1389.¹⁶ Gli inventari ne fanno menzione la prima volta nel 1438.¹⁷ Ma è certo che è molto più antica.

Sul baldacchino della «pace», che come abbiamo detto rappresenta l'incoronazione della Vergine, osserviamo dei campi ornati in smalto filogranato, di esecuzione relativamente ben riuscita.¹⁸

I coperchi dei reliquiari sono ornati con una tecnica pressochè identica a quella degli smalti filogranati della pace. Questi campi smaltati sono incorniciati tanto di sotto che di sopra da fili metallici attorcigliati di esecuzione rozza che ricordano quelli che incorniciano i campi a smalto filogranato del reliquiario in forma di braccio di Aosta. Nei campi chiusi dal filo metallico attorcigliato osserviamo degli ornamenti di filo attorcigliato, tra i quali dei piccoli cerchi di sottile filo metallico semplice, imitanti fiori.¹⁹

È interessante rilevare come mentre gli ornati a smalto filogranato del reliquiario di Aosta corrispondono perfettamente, sia dal punto di vista estetico sia da quello tecnico, alle esigenze dello smalto filogranato, — quelli dei reliquiari di Gemona attestino una tecnica molto meno perfetta.²⁰

Ciò non vuol dire che essi rappresentino già la decadenza dello smalto filogranato; sono semplicemente opera di orafi friulani meno capaci, i quali, lontani da Venezia, non seppero raggiungere l'alto livello tecnico degli orafi veneziani.

Perchè quella è l'epoca dello splendore dell'oreficeria veneziana. Monumento splendido di quell'epoca è la statuetta di

argento dorato di San Giovanni Battista nel tesoro della cattedrale di Monza intitolata a San Giovanni Battista. La statuetta è alta 29 cm ed è prodotto caratteristico di quel ramo dell'oreficeria italiana che emancipatosi dalle regole del convenzionale stile ogivale, cerca di infondere vita nelle sue opere e non trascura l'anatomia (Fig. 8).

Dal punto di vista della storia dell'oreficeria è particolarmente importante il piedestallo della statuetta, perchè la decorazione a smalto che ne ricopre i lati e la parte superiore è uno dei monumenti più caratteristici dello smalto filogranato veneziano. Gli elementi ornamentali, incorniciati dal filo metallico attorcigliato, sono riempiti alternativamente da smalti verdi, lilla e bianchi, questi ultimi punteggiati di rosso (Fig. 9). Il piedestallo della statuetta di Monza ricorda pertanto il mantello a smalto filogranato dell'erma di San Ladislao della cattedrale di Győr in Ungheria. Ne è certamente il prototipo.²¹

Il tesoro della cattedrale di Monza conserva anche un altro capolavoro meraviglioso dello smalto filogranato italiano: il cosiddetto calice di Gian Galeazzo Visconti (Fig. 10), che è uno degli esemplari più belli dei calici italiani del sec. XIV. Se ne servivano nelle funzioni religiose in cui figurava la Corona di ferro custodita nella cattedrale di Monza. Appunto perciò il calice è noto anche col nome di calice della Corona di ferro. Il maestro del calice è sconosciuto, ma si crede che sia stato uno degli architetti del duomo di Milano.²² È alto 34 cm. Oltretutto da una ricca decorazione architettonica, è ornato di ornamenti figurati e di smalti a basso rilievo. Fu donato al tesoro di Monza nel 1396 dal primo duca di Milano.²³

Il calice non è lavoro di orafi veneziani. È uno dei monumenti più splendidi dell'oreficeria milanese. Il nodo esagonale è formato da sei cappelle, in ciascheduna un santo.²⁴ Lo sfondo delle nicchie nelle quali sono collocati i santi, è ornato di smalti filogranati. Gli elementi decorativi di questi si ripetono alternativamente di nicchia in nicchia, formando dei campi a scaglie, rombici e rotondi (Fig. 11–13).

Gli splendenti smalti azzurri, rossi e verdi, sono punteggiati di bianco. Questi campi smaltati provano non solo che sulla fine del sec. XIV la pratica dello smalto filogranato era nota a Milano, ma che vi aveva raggiunto la massima perfezione. Infatti nel campo dello smalto filogranato, l'oreficeria italiana non ha prodotto nulla che sia più perfetto del calice di Monza.

La statuetta di San Giovanni Battista, venuta a Monza da Venezia, è anteriore al calice della Corona di ferro, per cui si può supporre che la pratica dello smalto filogranato si sia diffusa a Milano per influsso della oreficeria veneziana.²⁵

IV.

Nel corso del sec. XIV riusciamo a seguire le opere veneziane a smalto filogranato soltanto per via deduttiva e rischiando molte ipotesi. Ma col sec. XV la via si appiana. A cominciare da questa epoca non vi è quasi opera a smalto filogranato italiana che non ricordi il nome dell'artefice, o della quale non vi sia traccia nei documenti coevi. Possiamo pertanto seguire sicuramente lo sviluppo dello smalto filogranato italiano.

Uno dei monumenti più importanti dell'oreficeria del primo quarto del sec. XV è la croce processionale nel tesoro del duomo di Venzone.²⁶ È opera del maestro Bernardo di Marco da Sesto che la eseguì nel 1421. Negli ultimi decenni del trecento i Da Sesto erano una nota famiglia di orafi a Venezia.²⁷ Ognuno di loro lasciò tracce imperiture nella storia dell'oreficeria e della incisione di monete a Venezia. La croce di Venzone rappresenta il culmine raggiunto da questa famiglia nell'oreficeria.²⁸ Sulle mensole laterali della croce, dove sono collocate le statuette di San Giovanni e della Vergine, si osservano ornati a smalto filogranato di color verde e bianco.²⁹

Altro artefice illustre dello smalto filogranato veneziano è Niccolò Lionello. Nacque ad Udine, e vi stabilì la sua bottega. Per spirito, arte e tecnica si ricollega strettamente alla oreficeria veneziana. Possiamo seguirne l'attività dal 1420 al 1462.

Un suo ostensorio (Fig. 14), chiamato anche tabernacolo, si custodisce nel tesoro del duomo di Gemona. È alto 62 cm, ed attesta che l'artefice fu anche un illustre architetto. È infatti di Niccolò Lionello la bella loggia nella piazza di Udine.³⁰

L'ostensorio di Gemona è del 1434 o del 1435.³¹ Sulla base che raffigura un edificio ogivale, sul fusto, ed in alcune nicchie della parte superiore troviamo campi ornati di smalto filogranato azzurro, verde e seppia.³²

Contemporaneamente all'ostensorio, Niccolò Lionello eseguì nel 1434 la pace che è oggi nella chiesa di S. Maria Maggiore

a Trento. Gli smalti filogranati sono sullo sfondo della nicchia della pace.³³

Per la forma, la pace di Trento è affine a quella dello stesso artefice, conservata nel Museo Nazionale di Napoli (Fig. 15). Nella parte centrale della pace di Napoli è raffigurata plasticamente la figura di Cristo, dalle ginocchia in su, nell'atto di risorgere dal sepolcro. Tutto lo sfondo della nicchia centrale di questa pace è ornato, come in quella di Trento, da smalti filogranati. La pace di Napoli fu eseguita tra il 1456 ed il 1461, cade pertanto nel periodo tardo dello smalto filogranato italiano.³⁴

È noto ancora un altro lavoro di oreficeria a smalto filogranato di questo tardo periodo, proveniente dal Friuli. Esso è la statuetta figurante il santo protettore della chiesa di San Biagio a Cividale (Fig. 16). Un giorno era collocata dietro l'altar maggiore, oggi è custodita nella parrocchia. Gli smalti filogranati si osservano sul piedestallo ottagonale irregolare della statuetta e sulla mitria del santo. Venne eseguita nel 1462; i piccoli cerchietti della decorazione a smalto sono formati di fili semplici.³⁵

Da Venezia la pratica dello smalto filogranato passò nella vicina Padova. Ma ciò avvenne soltanto tardi, perchè i monumenti di questo genere conservati nei tesori di Padova sono della metà del sec. XV. Uno di questi è il grande reliquiario della Santa Croce, di argento dorato, alto 135 cm e largo 50 cm (Fig. 17). I primi disegni di questo reliquiario furono approntati dall'orafo padovano Pietro d'Alessandro, del quale è anche l'esecuzione di alcuni dettagli. Pietro morì nel 1440, e l'opera venne continuata da Bartolommeo da Bologna, che — aiutato da due maestri, Antonio e Francesco — la finì nel 1445.³⁶

Questo reliquiario era una volta l'orgoglio dell'oreficeria padovana. Oggi, coperto di polvere e di sporco, è nascosto dietro una grata di ferro, nella cappella sotterranea sinistra del duomo. È difficilmente accessibile, e mostra a stento di sotto allo sporco, tracce di smalto bianco, azzurro e rosso. Ornati a smalto filogranato sono visibili specialmente sulla base (Fig. 18).

Un altro monumento padovano a smalto filogranato è l'incensiere di Sant'Antonio, che risale all'epoca del reliquiario della Santa Croce, col quale mostra evidente affinità (Fig. 19). Non è escluso che sia opera di quel Bartolommeo che fu uno dei maestri più rinomati dell'oreficeria padovana dell'epoca.³⁷

V.

Troviamo un altro gruppo di opere italiane a smalto filigranato negli Abruzzi e nelle regioni ad essi finitime. Il più antico di questi lavori di oreficeria risale al 1418, ad un'epoca nella quale la nuova tecnica dello smalto praticata dagli orafi veneziani vantava già una vita secolare nelle botteghe di Venezia, anzi si era diffusa nel Friuli ed in Lombardia, ed era stata appresa persino in Ungheria. È quindi probabile che la tecnica dello smalto filigranato si sia diffusa negli Abruzzi per influenza veneziana.

Il monumento più antico del gruppo abruzzese si conserva nella chiesa di San Leucio ad Atesa (Fig. 20). È un ostensorio del 1418, alto 50 cm che mostra grande affinità di forme con il reliquiario di Francavilla al mare.³⁸ L'ostensorio di Atesa è opera di Nicolao di Andrea di Pasquale da Guardiagrele. Sull'orlo della base dell'ostensorio infatti si legge: «Ego Nicolaus Andree Pasqualis de Guardia Greliis feci hoc opus in anno domini millesimo quadringentesimo decimo octavo die primo decembr.»³⁹

La parte superiore dell'ostensorio raffigura una torre con sei finestroni. Gli spazi tra i finestroni sono decorati a smalto filigranato. L'abile soluzione tecnica e l'artistico effetto degli smalti provano che l'artefice conosceva perfettamente tutte le particolarità dell'applicazione e della tecnica dello smalto filigranato.

In ognuno degli spazi tra i finestroni vi è come un nastro di smalto filigranato composto da due lamine; le lamine sono pertanto dodici. I petali dei fiorellini che ne formano la decorazione sono di smalto bianco, il resto delle lamine è coperto di smalto bleu oscuro, viola translucido, bleu chiaro e verde translucido.

Guardiagrele giace alta sui fianchi della Maiella. Sin da tempi antichissimi vi aveva sede una scuola dell'oreficeria abruzzese.⁴⁰ Un illustre rappresentante di questa scuola era Nicola d'Andrea che era abilissimo nella tecnica dello smalto filigranato.

Dopo di lui scema di molto la pratica dello smalto filigranato nella scuola di Guardiagrele. La direzione della scuola viene assunta da Nicola Gallucci. Fino alla sua morte avvenuta nel 1455, egli domina assolutamente le scuole di oreficeria dell'Abruzzo con le sue opere di sorprendente effetto plastico e con i suoi capolavori di smalto a basso rilievo.⁴¹ Nelle sue meravigliose croci processionali la oreficeria italiana si impone nella

massima misura. Egli orna i campi delle sue croci con decorazioni vegetali sbalzate, con scene a niello ed a smalto a bassorilievo, ma specialmente con motivi di smalto a bassorilievo alla maniera di Siena.

Sue croci processionali si ammirano a Lanciano (1422), a Guardiagrele (1431), ad Aquila (1434) (Fig. 21),⁴² a Monticchio (1436), a Roma nella basilica di San Giovanni in Laterano (1451) e ad Antrodoco.⁴³ Sono alte tutte quasi un metro.

Nei lavori di oreficeria di Nicola da Guardiagrele domina la plastica, a scapito dello smalto filogranato. Manca lo spazio dove applicarlo. Nelle croci di Aquila, Guardiagrele e di Antrodoco, l'artefice si limita ad ornare di smalti filogranati soltanto l'aureola di Cristo. Lo smalto filogranato non gli va, mentre è invece uno dei più tardi maestri che abbia trattato con rara perizia lo smalto senese.

La pratica dello smalto filogranato appare tardi anche a Sulmona, altro centro importante dell'oreficeria abruzzese. Ciò si spiega con l'attaccamento forse esagerato di questo centro allo smalto a bassorilievo di Siena.⁴⁴

Esempio notevole dell'oreficeria a smalto filogranato di Sulmona è il busto di San Panfilo, alto 81 cm, finito nel 1458–59 dal maestro sulmonese Giovanni di Marino di Cicco.⁴⁵ Oggi non brilla più della originaria bellezza perchè ladroni penetrati nel 1704 nella chiesa, rubarono la testa e le mani del santo.⁴⁶ Le parti rubate vennero sostituite dall'orefice romano Francesco Morelli (Fig. 22 e 23).

Gli ornati a smalto filogranato si osservano sulle croci che ornano la parte anteriore e quella posteriore della pianeta del santo. Il loro effetto artistico è perfetto, caldo quello dei loro colori (verde translucido, viola translucido, azzurro e bianco). Tecnicamente lo smalto non è più smalto filogranato puro, perchè mentre i campi smaltati sono incorniciati da filo metallico attorcigliato, e di tale filo sono i fiorellini a sei petali, — le piccole foglie a forma di cuore sono già di filo semplice.

Un'altra notevole opera a smalto filogranato della scuola di Sulmona si conserva nel Museo Sacro del Vaticano. Rappresenta la salvezza angelica (Fig. 24), e la provenienza è provata dal marco degli orefici di Sulmona, battuto a destra ed a sinistra della testa del Padre eterno. Lo stile del marco ci riporta anch'esso alla metà del sec. XV.⁴⁷ Sono ornate a smalto filogranato le aureole; i raggi sono di smalto bianco su fondo azzurro.⁴⁸

Altri lavori ornati di smalto filogranato ci sono rimasti a Lanciano, ad Ascoli Piceno ed a Castignano. Primo per ordine cronologico il reliquiario in forma di braccio del tesoro della chiesa di Sant'Antonio a Lanciano (Fig. 25). Abilissima la composizione e perfetta la tecnica del reliquiario che conserva il radio del braccio di San Simeone apostolo.⁴⁹ È alto 57 cm ed è opera di Nicolò Antonio Pantaleone che lo finì nel 1446. Vi si legge la seguente iscrizione: «Hoc opus fecit Nicolaus Antonii Pantaleonis de Francavilla orifics (sic) MCCCCXXXVI AM.»

Siccome Lanciano ebbe da Venezia la reliquia di San Simeone apostolo,⁵⁰ e d'altra parte l'ostensorio di Atessa mostra la più stretta affinità di forma con il reliquiario di Francavilla, è evidente che per mezzo dell'artefice di Francavilla del reliquiario di Lanciano, questo lavoro si riconnette strettamente all'oreficeria abruzzese e rispettivamente, veneziana.⁵¹

I lavori a smalto filogranato di Ascoli Piceno e di Castignano vennero eseguiti da Pietro Vannini. Fu un eccellente artefice, degno di stare a pari con Nicola da Guardiagrele e con gli orafi toscani del quattrocento. Era nativo di Ascoli Piceno ed ebbe una vita molto tormentata. Non ebbe agio di lavorare in pace, perchè non gli diedero requie le persecuzioni per odio politico.⁵²

La città di Ascoli Piceno comperò nel 1482 da papa Sisto IV parecchi privilegi per 3000 ducati. In segno di gratitudine per i privilegi ottenuti la città commise due opere di oreficeria per la cattedrale. Una di queste, un reliquiario per il radio del braccio di Sant'Emidio, venne eseguita da Pietro Vannini (Fig. 26). Questo reliquiario di circa un metro di altezza, è certamente una delle migliori sue opere, e per finezza ed armonia può essere annoverato tra le creazioni migliori dell'oreficeria del quattrocento.⁵³ La decorazione di smalto filogranato è sulla base del reliquiario e sui polsi del braccio. Gli smalti dei polsi sono interessanti anche perchè l'artefice forma delle lettere di smalto filogranato, per le quali non sappiamo nessuna analogia su lavori italiani a smalto filogranato.⁵⁴

Un altro lavoro a smalto filogranato di Pietro Vannini — un reliquiario a forma di tempietto — si conserva a Castignano, nelle vicinanze di Montalto delle Marche e di Offida (Fig. 27). È del 1488,⁵⁵ ed è uno dei monumenti più tardi dell'oreficeria a smalto filogranato dell'Italia.⁵⁶ È ornato di smalto filogranato sui campi della base, sullo stelo e nei piccoli cerchi sopra le finestre della parte superiore, imitanti mazzolini di fiori.

VI.

Oltre a queste opere di oreficeria, troviamo sparsi in Italia altri numerosi monumenti a smalto filogranato di epoca più tarda. Il migliore di questi si conserva nel Convento dell'Osservanza presso Siena (Fig. 28). È un reliquiario in forma di cassetta, chiamato urna di San Bernardino.⁵⁷ Venne eseguito nel 1459 dal maestro senese Francesco d'Antonio.⁵⁸ Il reliquiario situato sulla parte superiore della cassetta, e gli angeli che lo fiancheggiano, sono lavoro posteriore. Francesco d'Antonio «fu veramente orafo di meritata reputazione». Come struttura, il reliquiario dell'Osservanza è certamente interessante, bello e originale, ma la tecnica dello smalto quanto ad effetto artistico, è inferiore di molto ai monumenti ungheresi dell'epoca.⁵⁹

Un bello esemplare della tarda oreficeria italiana a smalto filogranato si trova nel tesoro della chiesa di San Salvatore a Venezia (Fig. 29). Nella parte superiore dell'ostensorio di cristallo e di argento dorato di questa chiesa le foglie ed i fiori a smalto filogranato brillano ancora in tutta la loro pompa decorativa ornamentale, ma la decorazione della base ci mostra questa tecnica già nello stato in cui l'abbiamo trovata sull'incensiere di Sant'Antonio a Padova.

Purtroppo lo smalto originale della parte superiore dell'ostensorio di Venezia è stato sostituito in occasione di un restauro con del materiale scadente. Che lo smalto originale abbia sofferto delle screpolature risulta anche dal fatto che in certe parti dei fiori di smalto verde, le parti screpolate vennero sostituite con una materia grigio-nera. Originariamente cioè i fiori erano di smalto verde, mentre le altre parti della decorazione erano coperte di smalto bleu.

Il restauro ha guastato anche gli smalti della base, dove di sotto al cattivo materiale di color grigio-nero usato in occasione del restauro, spunta qua e là l'originale decorazione di smalto bleu.

VII.

Tra i lavori a smalto filogranato esistenti fuori d'Italia ma che molto probabilmente sono di origine italiana, sono degni di menzione i due posseduti dal Museo britannico: un pendaglio a forma di sfera, e una cintura. Su quest'ultima si osserva uno

stemma a sei teste. È probabile che siano lavoro italiano, ma non avendo avuto occasione di esaminarli, non ne parlerò più dettagliatamente.

In una vendita pubblica organizzata nel 1929 dalla Casa Rudolph Lepke di Berlino figuravano sei lavori di oreficeria quadrilobati ornati di smalto filigranato.⁶⁰ Originariamente ornavano le estremità di una croce. Sono lavoro scadente. L'orlo e la decorazione interna è di filo attorcigliato; lo smalto dello sfondo è di colore verde translucido; quello dei fiorellini, bianco translucido, punteggiato di rosso.⁶¹

VIII.

Lo studio dei monumenti dell'oreficeria italiana a smalto filigranato, finora rintracciati, ci dà un'idea generale del come questa tecnica apparisse primieramente presso gli orafi di Venezia, come si sviluppasse e si difondesse. Il quadro che abbiamo ottenuto con l'esame di questi monumenti ci permette di seguire con qualche interruzione il corso dello sviluppo di questa tecnica. È naturale che nuove ricerche, e specialmente quelle degli storici d'arte italiani, potranno modificare qua e là le nostre ipotesi e le nostre conclusioni. Ma nei riguardi della storia dell'oreficeria ungherese, crediamo di essere riusciti a risolvere definitivamente il problema dell'origine dello smalto filigranato d'Ungheria.

Risulta quindi che la tecnica dello smalto filigranato appare, come pratica d'arte, primieramente nell'ambito degli orafi veneziani, e precisamente sorge in mezzo agli esperimenti tecnici, ai tentativi, agli sforzi con i quali gli orafi veneziani scendono in campo contro la decadente arte bizantina e bizantineggiante, per creare un'arte specificamente italiana. Nelle mani degli orafi veneziani la pratica dello smalto filigranato diventa esercizio d'arte a sè, sono essi che ne difondono l'uso e la pratica e la conoscenza in tutta l'Italia, dove raggiunge lo splendore nel sec. XIV e nella prima metà del sec. XV.

In seguito ai varii e profondi contatti culturali, artistici e spirituali esistenti tra l'Italia e l'Ungheria, la tecnica dello smalto filigranato arriva in Ungheria già nel sec. XIV. Questo è provato dalla corona a smalto filigranato conservata nel Museo di Nürnberg (Fig. 30). I primi che se ne occuparono la ritenevano opera ungherese del sec. XVI.⁶² Recentemente, Tibor Gerevich constatò

che era stata restaurata parecchie volte e che la tarda datazione era stata suggerita appunto da questi restauri. Le forme dei suoi gigli ed altri minuti particolari la assegnano al sec. XIV. I piccoli petali di forma rotonda hanno una cornice di filo semplice, e perciò il Gerevich è dell'opinione che la corona rimonti ad un'epoca precoce dello smalto filogranato d'Ungheria, ad un'epoca di primi esperimenti.

Che la pratica dello smalto filogranato sia stata conosciuta in Ungheria già nel sec. XIV è provato dall'evangelario di Nyitra (Fig. 31). Sui due angoli superiori della tavola di argento dorato dell'evangelario si osservano infatti degli ornati a smalto filogranato. Che esso risalga al sec. XIV è provato dallo stemma posto nell'angolo inferiore sinistro, che è quello dell'abate Enrico, il quale provvide a trasportare ad Aachen i tesori del re Lodovico il Grande angioino.

La decorazione a smalto filogranato delle opere d'oreficeria ungherese del sec. XIV rispecchia ancora l'influenza italiana. I monumenti del sec. XV si sono già emancipati da quell'influsso. Esempio: l'erma del re Ladislao il Santo conservata nella cattedrale di Győr,⁶³ nella quale già appare in tutta la sua pompa lo smalto filogranato diventato prettamente ungherese (Fig. 32 e 33).⁶⁴

Lo smalto filogranato ungherese crea tutta una serie di lavori di oreficeria che sorgono del tutto indipendentemente dalla consimile oreficeria italiana.

Monumento classico dell'oreficeria a smalto filogranato ungherese è il calice Suky della Basilica di Esztergom (Fig. 34 e 35), il più perfetto esemplare dei calici ungheresi di stile ogivale. Lo rende tale il pensiero artistico che lo informa, la meravigliosa armonia dei suoi dettagli, l'armonica fusione dei colori degli smalti, l'esecuzione perfetta della fusione e del cesello. Fu creato in un fortunato istante dell'antica oreficeria ungherese, quando gli orafi dell'Ungheria stavano ad un medesimo livello d'arte con gli artisti dei grandi popoli d'occidente.

Questo capolavoro dell'oreficeria ungherese illustra egregiamente lo sviluppo e la sorte dello smalto filogranato. Nell'epoca in cui fu creato il calice Suky, dunque circa il 1440, la tecnica dello smalto filogranato cominciava già a deperire in Italia. In Ungheria invece, come è provato dall'erma di San Ladislao e dal calice Suky, questa tecnica crea nuove vie di sviluppo e si avvia al pieno suo sviluppo. La spiegazione della decadenza dello smalto

filogranato in Italia, e della sua fioritura in Ungheria, è data dalla differenza che corre tra l'oreficeria italiana e quella ungherese.

Quasi contemporaneo al calice Suky, che è circa del 1440, è il calice del duomo di Chieti (Fig. 36), eseguito nel 1445.⁶⁵ Questo capolavoro dell'oreficeria italiana è composto tutto da piani irrequieti, da elementi architettonici e figurali, che non lasciano spazio alla decorazione a smalto filogranato. Il quale è quindi costretto ad esulare dall'oreficeria italiana. Il calice Suky invece, fatta astrazione dal nodo, è tutto superfici piane, fatte apposta per ricevere la decorazione piana dello smalto filogranato. Per la decorazione delle superfici piane delle opere di oreficeria ungherese, difficilmente si potrebbe trovare una tecnica che corrisponda meglio di quella dello smalto filogranato all'animo ed al bisogno estetico del popolo ungherese.

Così si spiega perchè la tecnica dello smalto filogranato, mentre decade e va in dimenticanza in Italia, sia sempre coltivata con amore in Ungheria, al punto da divenire la tecnica nazionale dello smalto. Gli orafi ungheresi la portano poi a tal grado di perfezione, che le opere dell'oreficeria ungherese a smalto filogranato sono ricercate dappertutto in Europa ed imitate come modelli del genere.

Tale modello era l'erma di Santa Dorotea conservata oggi nel Museo di arte decorativa di Breslavia (Fig. 37), che è una delle opere più graziose dell'oreficeria ungherese. Fu finita a Buda tra il 1430 e 1440. Arrivata per via di donazione a Breslavia, fu appunto questa erma che ispirò e divenne il punto di partenza della scuola di smalto filogranato di Breslavia.

Per influsso dell'oreficeria ungherese a smalto filogranato, sorsero scuole di tale smalto in Austria, in Germania, in Boemia ed in Polonia. Queste scuole significano nuove tappe e nuovi capitoli nello sviluppo e nella storia dello smalto filogranato. Alcune di queste assorbono elementi locali ed assunsero carattere locale, come per esempio le scuole di Breslavia e di Cracovia.

L'arte ungherese apprese la tecnica dello smalto filogranato dagli orafi veneziani, e superati i maestri tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello artistico, la portò a perfezione tale che lo smalto filogranato può essere considerato come arte nazionale ungherese. Perfezionata e nobilitata questa tecnica, l'oreficeria ungherese la insegnò ad altri popoli occidentali.

Alessandro Mihalik.

NOTE

¹ Franz Bock: *Der Schatz der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn. Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central Commission*. III, 1859, pp. 105—146.

² Darcel: *L'art d'émaillerie filigrane. Gazette des beaux Arts*, XXIV, p. 375. — B. Bucher: *Geschichte der techn. Künste*, 1886, vol. I, p. 30 e vol. II, p. 339. — Molinier: *L'émaillerie*. Paris, 1891, pp. 335—336. — E. Molinier: *Gazette Archéologique*. 1884, p. 351. — De Linas: *La chasse de Gimel et les anciens monuments de l'émaillerie*. S. l. e. a., pp. 129—131. — Otto Falke, in *Illustrirte Geschichte des Kunstgewerbes di Georg Lehnert*. Berlin, 1930, pp. 168—171. — Willy Burger: *Abendländische Schmelzarbeiten*. Berlin, 1930, pp. 168—171. — Joseph Braun: *Das christliche Altargerät*. München, 1932, p. 153. — Th. Bossert: *Geschichte des Kunstgewerbes*. Berlin, 1932, vol. V, pp. 390—391.

³ Arnold Ipolyi: *Magyar mű- és történeti emlékek kiállítására. Századok*, 1876, pp. 542—550.

⁴ Károly Pulszky: *Archaeologiai Értéstő*, XIV (1879).

⁵ József Hampel: *Egy fejezet hazai ötvösségünk történetéből. Archaeologiai Értéstő*, 1887, pp. 97—131. — József Hampel: *A középkori sodronyománc hazánkban. Művészeti ipar*, II (1887), pp. 133—164. — Joseph Hampel: *Das Mittelalterliche Drahtemail*. Budapest, 1888.

⁶ Per i risultati delle ricerche di Eugenio Radisics e per la storia riassuntiva dello smalto filigranato, vedi József Mihalik: *Az ötvösség és a zománc*. Budapest, 1912, pp. 156—166.

⁷ Oltrecché al Prof. Tibor Gerevich, sono specialmente grato al Prof. Arduino Colasanti, già Direttore generale delle antichità e belle arti, ed alla Santa Sede, alla benevolenza dei quali devo se mi fu possibile di visitare tesori gelosamente custoditi e difficilmente accessibili.

⁸ Pompeo Molmenti: *La storia di Venezia nella vita privata*. Parte I, Bergamo, 1905, pp. 303—305.

⁹ Marc Rosenberg: *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*. Abteilung: Zellschmelz. Frankfurt, 1921—1922.

¹⁰ Pietro Toesca: *Aosta. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Fascicolo I. Roma, 1909, pp. 99—100, Nro 127.

¹¹ Per l'arte della valle d'Aosta, vedi L'Abbé F. G. Frutaz: *L'art chrétien dans la vallée d'Aoste*. Aoste, 1898. — J. B. de Tillier: *Historique de la vallée d'Aoste*. Aoste, 1888.

¹² Pietro Toesca lo considera prodotto dell'«arte franco-valdostana», cioè prodotto locale (cfr. op. cit. pp. 99—100). Ma con ciò il problema della provenienza non è ancora risolto, perchè se esaminiamo i monumenti e gli oggetti d'arte della valle d'Aosta, dominata strategicamente e culturalmente dalla città di Aosta, otteniamo per l'arte un quadro eterogeneo e abbastanza confuso in cui si osservano riflessi ed oscillazioni ora dell'arte francese, ora di quella italiana, e di quando in quando anche dell'arte tedesca. Date queste condizioni, molto raramente poterono cristallizzarsi indirizzi artistici locali che ebbero vita breve, cosicchè non potremmo parlare di una speciale arte o stile valdostano. Non troviamo in val d'Aosta centri artistici di qualche importanza, per cui i monumenti d'arte esistenti in quella regione o vennero importati da centri artistici più lontani, o sono opera di artefici immigrati da centri lontani.

¹³ Lorenzo Glésaz nella sua opera sulla chiesa dei Santi Pietro ed Orso, conservata manoscritta nella parrocchia, afferma che un reliquiario in forma di braccio simile a quello di Aosta, si trova nella Collegiata di S. Gillio (St. Gilles) presso Verrés. Non ho potuto controllare la notizia del Glésaz. Ma anche se il reliquiario di S. Gillio avesse stretta analogia con quello di Aosta e, come questo, fosse ornato di smalto filigranato, la mia supposizione sussisterebbe sempre, e potrebbe essere modificata nel senso che i due reliquiari non dovrebbero essere considerati come opere eseguite a Venezia ed importate nella valle d'Aosta, ma attribuiti a maestri veneziani stabilitisi in quella valle.

¹⁴ Sono indicate anche col nome di «coppe minori», e sono in possesso del duomo soltanto dallo scorso secolo. Prima saranno state di qualche convento di Gemona, sciolto sulla fine del sec. XVIII. Vedi: Valentino Baldissera: *Il tesoro gemonese all'esposizione provinciale di Udine*. Udine, 1883, pp. 11—13.

¹⁵ A proposito di questo reliquiario maggiore, Baldissera osserva (ibid.) che «apparisce lavoro del sec. XIV e ricorda affatto opere simili di quell'epoca: per esempio il calice donato alla chiesa di Venzone dal B. Bertrando». Secondo Radisics, il quale ebbe occasione di esaminare minuziosamente il reliquiario all'esposizione di arte sacra di Udine, vi era inciso l'anno «*IXXXXVIII*», il quale «poteva servire di sicura base per la datazione dell'oggetto». Ho esaminato attentamente con l'aiuto di Mons. Giuseppe Fantoni i tesori della chiesa di Gemona, ma non sono riuscito a rintracciare questa data; d'altronde la comunicazione del Radisics non è abbastanza chiara. Per tal maniera non possiamo datare esattamente questo reliquiario, ma a giudicare dalla forma del nodo e della base, deve essere del sec. XIV.

¹⁶ Baldissera: *Il tesoro gemonese ecc.*, p. 11.

¹⁷ Inventario del duomo di Gemona dell'anno 1438: «Unam pacem que dicitur Inconor nationis».

¹⁸ I campi di smalto bleu sono incorniciati di filo metallico attorcigliato, e nei campi da essi formati l'ornato è esso pure di filo metallico attorcigliato e termina molte volte in viticci a spirale. Sui campi di smalto bleu osserviamo dei cerchietti metallici che a sei a sei, qualche volta a sette a sette si stringono, vicinissimi gli uni agli altri, attorno ad un cerchietto centrale. Questi cerchietti sono riempiti di smalto bianco e danno l'impressione come se lo smalto azzurro del baldacchino della pace, fosse punteggiato di fiorellini bianchi. I cerchietti sono di filo metallico semplice, non attorcigliato.

¹⁹ Su ognuno dei due coperchi abbiamo contato sei fiori grandi formati ognuno da sette cerchietti metallici (uno è formato da otto), e sei fiori più piccoli formati ognuno da cinque cerchietti. I campi dei coperchi, cerchiat di grosso filo metallico torciato, sono coperti totalmente di smalto bleu, mentre i piccoli cerchi di filo semplice, non torciato, sono riempiti di smalto bianco. I campi interni dei fiori grandi, limitati dai cerchietti, sono ricoperti di smalto color seppia. I fiori grandi sono incorniciati di filo torciato. La parte limitata da questo grosso filo metallico torciato, è coperta, fino ai petali bianchi dei fiori, di smalto verde. Per tal maniera troviamo sui coperchi, smalti color bleu, verde, bianco e seppia, che danno ai coperchi grande effetto artistico.

²⁰ Al gruppo di tali opere di tecnica meno perfetta appartengono anche i due reliquiari del Regio Museo archeologico di Cividale ornati in smalto filigranato, colle reliquie di Santa Anastasia e dei santi Ermagora e Fortunato (Catalogo del Museo, n. 14 e n. 17). Sono coevi e rimontano al sec. XV. La loro decorazione a smalto filigranato consiste di fiorellini, i petali dei quali sono incorniciati in modo primitivo da fili semplici, non attorcigliati. Sul reliquiario contenente due denti di Santa Anastasia osserviamo su fondo di smalto azzurro, una decorazione a piccoli cerchi riempiti di smalto bianco. Lo spazio limitato da questi cerchietti è coperto da smalto color seppia. Sul reliquiario dei santi Ermagora e Fortunato, i cerchietti sono riempiti di smalto bianco, mentre invece lo spazio circolare da essi circoscritto, è coperto da smalto color verde. Il resto della decorazione non è smaltato.

²¹ La tradizione vuole che la statuetta di San Giovanni Battista sia stata portata a Monza dai Veneziani. Pertanto X. Barbier de Montault è dell'opinione (*Le trésor de Monza dans la Basilique Royale de Monza*, Tours, 1883), che debba essere considerata opera veneziana. Come tale è registrata in un antico inventario della cattedrale. Burges (*Notices*, p. 21) la ritiene opera del sec. XIII—XIV; Barbier de Montault la assegna alla fine del sec. XIV. Luigi Moderati la giudica del sec. XV (*Il duomo di Monza*, Monza, 1915, p. 116). Luca Beltrami è dell'opinione che sia del sec. XIV (*L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, 1897, p. 30). Anche noi la giudichiamo del sec. XIV.

²² X. Barbier de Montault: *Il calice di Gian Galeazzo Visconti a Monza. Archivio storico dell'arte*, VII (1894), p. 84. — Luca Beltrami: *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, 1897, p. 30. — Pietro Toesca: *L'ostensorio gotico di Voghera. Rassegna d'arte*, VIII (1908), pp. 69—70. — Luca Beltrami: *Nuove opere d'arte nei Musei del Castello Sforzesco di Milano. Rassegna d'arte*, II, vol. I (1915), pp. 253—254.

²³ Una volta, in base a Biraghi ed a Burges, si credeva che il calice fosse del 1345. Ma sulla scorta di uno degli stemmi della base del calice, Achille Varisco ha stabilito che esso era posteriore di 50 anni. Vedi X. Barbier de Montault, articolo cit., p. 87.

²⁴ Essi sono: la Vergine, che tiene il fanciullo Gesù nudo; S. Filippo; S. Pietro martire; S. Bonifacio; S. Antonio e S. Giovanni Battista.

²⁵ Questa nostra supposizione è avvalorata da numerose notizie storiche che confermano come oltre agli orafi locali, lavorassero a Milano molti artefici fatti venire da altre regioni. I signori di Milano mirarono costantemente a rinvigorire l'oreficeria milanese, promovendo l'immigrazione di maestri stranieri. Vedi Michele Calfi: *Arte antica lombarda. Oreficeria. Archivio storico lombarda*, VII (1880).

²⁶ Vedi Faustino Ribis: *Cenni su Venzone*. Udine, 1911, p. 9 a destra; Giuseppe Bragato: *Da Gemona a Venzone*. Bergamo, 1913, p. 121.

²⁷ Niccolò Papadopoli: *Alcune notizie sugli intagliatori della zecca di Venezia*. Milano 1888, p. 121.

²⁸ Cfr. Gino Fogolari: *La teca del Bessarione e la croce di San Teodoro di Venezia. Dedalo*, III, vol. I, pp. 158—160, e Churchill and Bunt: *The Goldsmiths of Italy*. London, 1926, p. 137.

²⁹ Di smalto bianco sono ricoperti i piccoli cerchietti della decorazione, mentre il resto dei campi di smalto è di color verde. Rileviamo che soltanto i cerchietti sono incorniciati da filo attorcigliato, i viticci invece sono di filo semplice.

³⁰ Fabio di Maniago: *Storia delle belle arti friulane*. Udine, 1823, pp. 150—151. — Giuseppe

Bragato: *Guida artistica di Udine*. Udine, 1913. — Aldo Foratti: *La loggia del comune in Udine*. *Bollettino d'arte*, III (1923/24), p. 293. Le finestre colorate della Loggia vennero eseguite da un maestro ungherese della Transilvania. La Loggia di Niccolò Lionello esiste anche oggi; ma i vetri colorati, gli altari ad ala e le pitture dell'ungherese Stefano di Settecastelli sono tutti andati distrutti. Ci è rimasta di lui un'unica statua.

³¹ Vincenzo Joppi: *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli*. (R. Deputazione Veneta di Storia patria.) Venezia, 1894, p. 150: «1434—1435 Nicolò Lionello eseguisce il magnifico tabernacolo detto coppa od ostensorio d'argento dorato della chiesa maggiore di Gemona. È tutto a gugliette, torricelle, pinnacoli e nicchie con quantità di statue e di ornati. È alto 62 centimetri e pesa cinque chilogrammi. Costò circa 500 lire di soldi.» Vedi anche Valentino Baldissera: *Un capolavoro di oreficeria di Nicolò Lionello in Gemona*. Udine, 1881, e Valentino Baldissera: *Il tesoro gemonese ecc.* Udine, 1883, pp. 3—11.

³² Secondo una notizia informativa compilata nel 1896 da *Valentino Baldissera*, è visibile nella vetrina in cui sono custoditi gli oggetti di oreficeria del duomo di Gemona, alcuni amatori d'arte sono dell'opinione che la base e lo stelo dell'ostensorio e la parte superiore non siano opera dello stesso maestro nè siano della stessa epoca. Questa opinione mi sembra infondata ed insostenibile. Per la cortesia del Fabbriero del duomo di Gemona, Mons. Giuseppe Fantoni, ho potuto esaminare minuziosamente l'ostensorio, ed ho potuto constatare che quanto a stile e quanto a tecnica le varie parti dell'ostensorio non possono essere che dello stesso maestro e della stessa epoca. Questa mia opinione è confermata dal fatto che gli smalti filigranati quasi nascosti dalle statuette di santi collocate nelle tre edicole della parte superiore dell'ostensorio, sono totalmente affini per colore, tecnica e per ogni altra particolarità con quelli che si osservano sulle altre parti dell'ostensorio.

Sul piede si osservano tre lamine trilobate a smalto filigranato, sotto e sopra il nodo poi complessivamente 12 altre lamine a smalto filigranato rettangolari. I dischetti sono tanto pieni di smalto bianco, che questo esorbita dalla cornice metallica, al punto da formare come delle perle. E difatti molte descrizioni sono cadute in questo errore. Colori dello smalto: i dischetti di filo atorcigliato posano in campi di smalto azzurro; lo smalto dei dischetti è verde traslucido. In questi, altri dischetti minori di smalto bianco, imitanti i petali di un fiore. Gli spazi interni circoscritti da questi, sono coperti di smalto color seppia. Rileviamo che la cornice della decorazione è di filo atorcigliato, mentre i piccoli dischetti sono di filo semplice.

³³ Catalogo illustrato degli oggetti ammessi alla Mostra di Arte Sacra tenuta a Trento in occasione del XV centenario della morte di San Vigilio. Trento, 1905. Riproduciamo la descrizione, quale si trova nel catalogo citato, a pp. 56—58, non avendo potuto ottenere il permesso di fotografare la pace: «Pace d'argento dorato con fondo operato e smaltato, figurante una nicchia fiancheggiata da pinnacoli e sormontata da un tempietto gotico, nella quale il Crocifisso; sotto questa una lamina d'argento con la scritta: «opus factum ex procuratione fratris francisi d. Crema»; nel rovescio, su di una cartella dorata: «Nicolaus d Lionelis fecit. 1434 mensis aprilis». Misura: 35 × 20 cm.»

Colori dello smalto: verde traslucido, seppia traslucido, viola carico, un po' grigiato e bianco. I dischetti sono anche qui formati da filo semplice e non da filo torciato.

Il campo interno, rotondo, della decorazione è di color seppia. Lo smalto dei dischetti è bianco; tra questi ed il cerchio filigranato, verde. Il resto: viola carico un po' grigiato.

³⁴ Aldo Foratti nel suo studio su «*La Loggia del comune in Udine*», pp. 294 e 304, osserva a proposito della pace del Museo di Napoli, che «non è un lavoro molto fine, e nella commissione degli elementi decorativi risente dell'arte d'un intarsiatore». Viceversa *Radisics* scrive che soltanto nelle statuette più perfette si può trovare la perfezione d'arte che si osserva p. e. nel Cristo di questa pace; cfr. Jenő Radisics: *Ereklyetartó a nápolyi Nemzeti Múzeumban*. *Archaeologiai Értesítő*, 1891, pp. 432—434.

Vincenzo Joppi: *Contributo quarto ed ultimo ecc.*, Venezia, 1894, ci informa che questa pace «nel 1802 fu donata dal conte Fabio Asquini al cardinale Borgia che la collocò nel proprio museo». La misura della pace è cm 20'5 × 14'4. La faccia anteriore della sua parte inferiore è divisa in due campi con decorazione a smalto filigranato: su fondo bleu scuro traslucido, fiori formati parte di filo semplice e parte di filo atorcigliato, con petali bianchi e con centro viola traslucido; in mezzo a loro 4—4 spirali filigranate, simili ai pampini dell'uva.

Lo sfondo della nicchia centrale è diviso in campo a forma di foglia di trifoglio; in ogni foglia, una lamina incorniciata di filo d'argento torciato. Su ogni lamina tre fiori filigranati di sei petali l'uno, legati in mazzo, e quattro spirali filigranate sporgenti. Lo sfondo è anche qui di smalto bleu scuro traslucido; i petali dei fiori sono di smalto bianco, viola traslucido nel centro.

Lo sfondo del medaglione superiore a quattro segmenti, è pure di smalto filigranato. Ci è noto anche il nome del committente e dell'artefice della pace. Sulla fascia inferiore del sarcofago si legge: «frater Stefanus me fecit fieri», e altrove l'artefice ha indicato nel seguente modo il suo

nome: «Nicholaus, nepos q. nicholai. d. lionelis fecit». Frate Stefano è ricordato dai documenti tra gli anni 1456 e 1461, per cui la pace è stata eseguita in quel torno di tempo.

³⁵ Relativamente alla statuetta in argento di San Biagio, si legge quanto segue nella «Cronistoria della Parrocchia dei Santi Pietro e Biagio di Cividale» scritta nel 1922 dal Canonico Giovanni Comuzzi, e conservata manoscritta nella parrocchia: «1462. II. L'ancona di pietra carso, di scappello sicuro, ma rozzo, ora incastrata nel muro dietro l'altar maggiore, è dello stesso anno 1462 e deve essere stata fatta per riporvi la statuetta d'argento di S. Biagio e l'argenteria. Ai fianchi della figura di S. Biagio vi ha incisa la doppia scritta

S U B.	Pco	M ^{ro} D O
R A P H		M I N I C O
A E L E		D E Z U G O ^{nus}
M ^o 462		I. O C T V

Si capisce che fu fatta sotto il predetto Parroco Raff. Maestro Domenico di Zugonius Cameraro, come appare dai registri della Fabbriceria. Si capisce ancora che mentre la statuetta fu fatta ai 20 di Marzo o di Maggio, l'ancona porta la data del 1 ottobre del medesimo anno 1462.»

Sul piedestallo della statuetta si legge la seguente iscrizione di quattro righe: • HEC • IMAGO • FACTA • FUIT • SUB • P^o • RAFAELE • D • T^a • ET • M^o • NICOLAO • D • TOBA • CAMERARIO • 1462 • A • 20 • M.

Nicolao non è il nome del maestro della statuetta, come credette erroneamente il Radisicis ma il nome del camerario dell'epoca.

Per la statuetta di San Biagio cfr. ancora Giusto Grion: *Guida storica di Cividale*, 1899, p. 382, e Antonio Rieppi: *Forum Julii*. Cividale, 1925.

Negli otto campi trapezoidali della base della statuetta, si osservano altrettanti piani con differente decorazione a smalto filogranato che si ripete alternativamente. Anche qui conviene rilevare che i dischetti non sono di filo attorcigliato ma di filo semplice. I dischetti sono riempiti di smalto bianco, mentre i campi grandi sono ricoperti di smalto verde. Le condizioni dello smalto sono cattive.

La mitria del santo è divisa in quattro campi. I dischetti sono anche qui di smalto bianco, ed i campi esterni, di smalto verde. Lo smalto è consumato anche sulla mitria; e sembra che si sia tentato di restaurarlo con una materia violacea.

³⁶ Andrea Moschetti: *Bartolommeo da Bologna orefice del secolo XV e il grande tabernacolo del duomo di Padova. Bollettino del Museo civico di Padova*. Anno XII, 1909. — Enrico Scarabelli Zunti: *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*. Tomo I. Parma, 1911, pp. 55—56, e Andrea Moschetti: *Il tesoro del duomo di Padova. Dedalo*, VI (1925), p. 277.

³⁷ Non ho potuto esaminare minutamente nè il reliquiario della Santa Croce, nè l'incensiere di Sant'Antonio, non avendo potuto ottenere dalle competenti autorità ecclesiastiche di Padova il permesso necessario. Quanto all'incensiere ho potuto unicamente constatare che i campi smaltati sono incorniciati di filo attorcigliato, mentre la decorazione è di filo semplice. I fiori non sono composti di foglie e di petali smaltati, ma di foglie e di petali di metallo. Mi è parso anche che la massa di cui sono ricoperti i campi non sia smalto ma una materia bleu-grigiastrea. Tutto ciò lascia supporre una certa degenerazione della tecnica dello smalto.

³⁸ Vincenzo Bindi: *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*. Napoli, 1889, tav. 94, pp. 27—28, e Teodorico Marino: *Francaavilla nella storia e nell'arte*. Chieti, 1896.

³⁹ Dò la mia interpretazione della scritta, perchè le precedenti hanno dato luogo ad interpretazioni errate ed a malintesi. Vedi: Nicola Colonna: *L'arte del cesello in Abruzzo nel sec. XV. Arte e storia*, IX (1890), pp. 162—163. — Vincenzo Bindi: *Per Nicola di Guardiagrele. Arte e storia*, IX (1890), pp. 187—191. — Nicola Colonna: *Ancora sull'arte del cesello in Abruzzo nel sec. XV. Arte e storia*, IX (1890), pp. 179 e 212. — N. N. *Il Reliquiario della Chiesa di S. Leucio in Atesa. Il Pallano* (Lanciano), X (1890), Nro 38, e Sidney J. A. Churchill: *Nicola da Guardiagrele, orafico abruzzese. Arte e storia*, XXXVII, p. 134.

⁴⁰ Filippo Ferrari: *Lo smalto e le scuole principali di Costantinopoli, Limoges, Siena e Guardiagrele*. Chieti, 1905, pp. 35—54; Filippo Ferrari: *I marchi SVL-AQV-TER e l'oreficeria di Guardiagrele e di Siena. Rivista Abruzzese*, XXXII—XXXIII (Teramo, 1917—1918).

⁴¹ Per l'arte di Nicola Gallucci, vedi:

Vincenzo Bindi: *Per Niccolò di Guardiagrele. Arte e Storia*, X, No 25.

Gius. Maria Bellini: *L'arte in Abruzzo*. Lanciano, 1889.

Polimante d'Ugo: *Nozioni di geografia e storia della provincia di Chieti*. Lanciano, 1890.

- Gius. Maria Bellini: *Nicola da Guardiagrele e la grande croce processionale della Chiesa di S. M. M. di Lanciano. Arte e Storia*, IX, 1890.
- Vincenzo Bindi: *Per Niccolò di Guardiagrele orafa del sec. XV*. Firenze, 1890.
- Nicola Colonna: *Ancora del cesello in Abruzzo nel secolo XV. Rivista Abruzzese*, V (1890), pp. 406—412.
- Nicola Colonna: *Ancora sull'arte del cesello in Abruzzo nel secolo XV. Rivista Abruzzese*, V (1890), pp. 550—553.
- Pietro Piccirilli: *Un argentiere agnonese e la scuola di Niccolò da Guardiagrele*. Teramo, 1894.
- T. Marino: *Nicola da Guardiagrele e il suo primo lavoro. R. Artistica Abruzzese*, X (1895).
- Ferruccio Rizzatti: *Un precursore del Cellini in Abruzzo. Vita Italiana*, 1895.
- Franc. Savini: *Il tesoro e la suppellettile della Cattedrale di Teramo nel secolo XV. Archivio Storico Italiano*, 1899.
- Francesco Savini: *Il duomo di Teramo*. Roma, 1900.
- Fr. Ranieri: *Alcune notizie sulle opere di Nic. Andrea Gallucci*. (Senza indicazione di l. e di t.)
- Antonio de Nino: *Bassirilievi medievali in Castel di Sangro. L'Arte*, 1901, p. 42.
- V. Balzano: *Bassirilievi medievali in Castel di Sangro*. Castel di Sangro, 1901.
- A. de Nino: *Bassirilievi medievali in Casteldisangro. Corriere del Sangro*, I, 1901, No 13.
- Marcel Reymond: *A proposito dei bassirilievi di Castel di Sangro. L'Arte*, 1902, p. 112.
- A. Melani: *Nicola di Guardiagrele. Arte e Storia*, 1902.
- Filippo Ferrari: *Nicola Gallucci da Guardiagrele*. Chieti, 1903.
- Giuseppe Jezzi: *Nicola Gallucci di Guardiagrele*. Guardiagrele, 1903.
- V. Balzano: *Nicola di Guardiagrele scultore?* Chieti, 1903.
- Vincenzo Balzano: *I due Nicola di Guardiagrele nel secolo XV*. Chieti, 1904.
- Vincenzo Balzano: *I due Nic. da Guard. nel sec. XV*. (Nel numero unico «Per la Dante Alighieri». Gennaio 1904).
- Filippo Ferrari: *L'arte di Guardiagrele nella mostra d'arte antica abruzzese in Chieti. Guardiagrele*, 1905.
- Giacomo de Nicola: *L'oreficeria nella mostra d'arte antica abruzzese. Rassegna d'Arte*.
- Beniamino Costantini: *Nicola Gallucci di Guardiagrele. Rass. bibl. dell'arte italiana*, VIII (1905), p. 123.
- Ettore Modigliani: *Dipinti abruzzesi alla Esposizione di Chieti. Rassegna d'Arte*, 1905.
- Arduino Colasanti: *Un'Annunciazione di Nicola da Guardiagrele. Boll. d'Arte*, I, 1907.
- P. Piccirilli: *Un gruppo in pietra dell'Annunciazione attribuito a Nic. da Guard. Rivista Abruzzese*, 1907.
- Giacomo de Nicola: *I bassirilievi di Castel di Sangro. L'Arte*, XI, 1908.
- Umberto Gnoli: *L'arte umbra alla Mostra di Perugia*. Bergamo, 1908.
- A. Rusconi: *Nicola da Guardiagrele. Emporium*, XXVIII, 1908, pp. 180—195.
- V. Balzano: *I bassirilievi di Castel di Sangro. Rivista Abruzzese*, XXIV, 1909, p. 44.
- Giacinto Pannella: *Il paliotto della cattedrale aprutina*. Teramo, 1910.
- P. Piccirilli: *La mostra d'arte antica abruzzese di Chieti. Rivista Abruzzese*, XXVI, 1911.
- P. Piccirilli: *La chiesa collegiata di S. Maria in Visso. Rocca San Casciano*, L. Cappelli, 1912.
- Lorenzo Fiocca: *Arte quattrocentesca in Castel di Sangro. Rass. d'Arte*, XIII, 1913.
- Per l'arte d'Abruzzo in generale, vedi:
- Vincenzo Bindi: *Artisti abruzzesi*. Napoli, 1883.
- Vincenzo Bindi: *Artisti abruzzesi. Arte e Storia*, 1884.
- Vincenzo Bindi: *Supplemento agli artisti abruzzesi. Arte e Storia*, 1886.
- Gius. Maria Bellini: *Notizie storiche del celebre monastero benedettino di San Giovanni in Venere*. Lanciano, 1887.
- Gius. Maria Bellini: *L'arte in Abruzzo*. Lanciano, 1889.
- V. Bindi: *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*. Napoli, 1889.
- Nicola Colonna: *L'arte del cesello in Abruzzo nel secolo XV. Arte e Storia*, IX, 1890.
- Leopoldo Gmelin: *L'oreficeria medioevale negli Abruzzi. Rivista Abruzzese*, VI, 1891.
- Quattro settimane in Abruzzo. Kölnische Volkszeitung*, 15 sett. 1895.
- Giuseppe Mezzanotte: *L'arte dell'orafa nella terra d'Abruzzo. Riv. Abruzzese*, XII, 1897.
- Pietro Piccirilli: *Arte dell'orafa nella terra d'Abruzzo. Rivista Abruzzese*, XII, 1897.
- Pietro Piccirilli: *Oreficeria medioevale abruzzese. L'Arte*, VII, 1904.
- Antonio de Nino: *Sommario dei monumenti e degli oggetti d'arte*. Vasto, 1904.
- Catalogo generale della mostra d'Arte Antica Abruzzese*, 1905.
- Adolfo Venturi: *La mostra d'arte antica abruzzese. L'Arte*, VIII, 1905.
- Antonio de Nino: *L'esposizione di arte antica abruzzese. Il Marzocco*, 18 giugno 1905.

- Arduino Colasanti: *L'arte d'Abruzzo e l'Esposizione di Chieti. Nuova Antologia*, 1905.
 Giuseppe Mezzanotte: *L'antica arte abruzzese e la Mostra di Chieti. Emporium*, 1905.
 Adolfo Venturi: *L'esposizione d'arte retrospettiva: a proposito dell'esposizione di Chieti. Illustrazione abruzzese*, I, 1905.
- Vincenzo Bindi: *L'Arte Abruzzese*. Bergamo, 1911.
 Luigi Anelli: *Catalogo delle monete e medaglie d'Abruzzo*. Vasto, 1905.
 Pietro Piccirilli: *La mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti. Rivista Abruzzese*, XX (1905) e XXI (1906).
- Giuseppe Mezzanotte: *L'oreficeria medievale alla mostra d'arte antica abruzzese. L'Arte*, X, 1907.
 Vincenzo Balzano: *Oreficeria Abruzzese. Rassegna Abruzzese*, 1908.
 Vincenzo Balzano: *Scultori e sculture abruzzesi del secolo XV. L'Arte*, XII, 1909.
 Pietro Piccirilli: *Oreficeria abruzzese. Rivista Abruzzese*, XXXIV, 1919.
 Sidney J. A. Churchill-Neapel: *Nicola da Guardiagrele oraf abruzzese. Arte e storia*, XXXVII (1918), pp. 132—141; 1919, Nro 5—7, pp. 68—73 (e *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1914).
- Filippo Ferrari: *L'immagine di Gesù Cristo re, nel paliotto di Teramo. Messaggero del S. Cuore*, 1926 (ottobre).
- ⁴² Teodoro Bonanni: *Le antiche industrie della provincia di Aquila*. Aquila, 1888, p. 159. — Giuseppe Rivera: *Alcune opere di oreficeria nell'Aquila e Niccolò da Guardiagrele. L'Arte*, XII (1909), p. 377. — P. Piccirilli: *Il tesoro del duomo di Aquila e alcune opere d'arte senese. Rassegna d'arte*, III (1916), pp. 135—144.
- Per l'oreficeria di Aquila vedi: Filippo Ferrari: *L'oreficeria in Aquila. Guardiagrele*, 1906. — V. Balzano: *Appunti intorno alla scuola di oreficeria aquilana. Rivista abruzzese*, XXI (1906). — Mario Chini: *Documenti relativi all'arte nobile dell'argento in Aquila nel sec. XV. Bollettino della R. Deputazione abruzzese di storia patria*, III (1912).
- ⁴³ La croce è nella chiesa di S. Maria Assunta, dove per bontà di Don Lorenzo Felli ho potuto fotografarla. P. Piccirilli la riteneva opera di Nicola di Guardiagrele (cfr. *L'Abruzzo monumentale. Rassegna abruzzese di storia ed arte*, IV (1900), p. 42), ma più tardi modifica questo suo giudizio: «Per conto mio, più che a Nicola, questa croce deve appartenere ad uno dei migliori allievi di lui» (cfr. *La mostra d'arte antica abruzzese in Chieti. Rivista abruzzese*, XXVI (1911), p. 42). È riprodotta come opera di Niccolò da Guardiagrele in Federico Tedeschi: *Franciscus Alter Christus*. Roma, 1928, figura a p. 28. Nel 1928 fu restaurata a cura del Ministero della P. I. e della R. Soprintendenza degli Abruzzi e Molise.
- ⁴⁴ Per l'oreficeria di Sulmona, vedi le seguenti opere ed articoli di Pietro Piccirilli: *Oreficeria medievale alla mostra d'arte abruzzese. Opere sulmonesi del sec. XVI attribuite ad un'antica scuola di Guardiagrele. L'Arte*, X (1907), p. 138; *Monumenti sulmonesi*. Carabba, Lanciano, 1888; *Lo stemma ed il marco degli orfici della città di Sulmona; A proposito di due concessioni di Re Ladislao*. Bologna, 1889; *Tesori d'arte medievale sulmonese. Oreficeria*. Teramo, 1892; *Sulmona. Rassegna d'arte*, VII (1920).
- ⁴⁵ Pietro Piccirilli: *Il busto di S. Panfilo nella cattedrale di Sulmona. Rassegna d'arte*, V (1908), pp. 116—119.
- ⁴⁶ Pietro Piccirilli: *Monumenti architettonici sulmonesi*. Lanciano, 1888, pp. 92—93, e L. Gmelin: *L'oreficeria medioevale negli Abruzzi. Rivista abruzzese*, VI (1891), pp. 367—368.
- ⁴⁷ Marc Rosenberg: *Der Goldschmiede Merkzeichen*. Berlin, 1928, IV, p. 376.
- ⁴⁸ Il Museo Sacro del Vaticano possiede un'altra opera a smalto filogranato, che però dal catalogo è ritenuta lavoro moderno. Per conto mio, si tratta di lavoro eseguito da oraf ungheresi sullo scorcio dello scorso secolo, quando in Ungheria venne nuovamente di moda la tecnica dello smalto filogranato. «Croce d'oro lavorata a filigrana ed adorna di smalti a vari colori, rappresentati a fogliami in ambedue le facce e nella grossezza. In una delle due è sovrapposta l'immagine del Crocifisso a rilievo. Ha tre anelli: uno in cima all'asta superiore, gli altri nelle estremità delle braccia laterali. Lavoro moderno del sec. XVII o XVIII, donato da Pio IX.» (Catalogo del Museo Sacro Vaticano, dettato da G. B. de Rossi, scritto da Mgr. C. Stornaiolo, p. 128b Nro 470/1089).
- ⁴⁹ Pietro Piccirilli: *La mostra d'arte antica abruzzese di Chieti. Rivista abruzzese*, XXVI (1911), p. 354, e Giuseppe Maria Bellini: *Oggetti insigni d'oreficeria abruzzese ignorati nella chiesa di S. Agostino di Lanciano. Rivista abruzzese*, XV (1900), p. 231.
- ⁵⁰ Raffaele d'Anniballe: *Cenni storici sulle insigni reliquie dei santi apostoli Simone e Giuda*. Lanciano, 1923, p. 16.
- ⁵¹ Sulle piastrelle di smalto filogranato del reliquiario di Lanciano, si osserva una decorazione a fiori, composti da piccoli dischetti. I piccoli petali sono di smalto bianco, sul resto delle piastrelle si alternano smalti traslucidi viola, bleu e verdi.

⁵² Vincenzo Paoletti: *Pietro Vannini e la scuola di oreficeria in Ascoli nel quattrocento. Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, X (1907) e XI (1908); Carlo Grigioni: *Orafi ascolani della seconda metà del secolo XV. Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XI (1908), e Carlo Grigioni: *Maestro Pietro di Antonio da Ascoli Piceno orefice della prima metà del sec. XV. Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XII (1909), pp. 175—176.

⁵³ Émile Bertaux: *Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vannini. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*. Tome XVII, Rome, 1897, osserva a proposito del reliquiario e della statua di S. Emidio, che sono lavori che da soli «peuvent rivaliser avec les oeuvres célèbres de la sculpture et de orfèvrerie toscane dans les années florissantes de la fin du XV siècle».

⁵⁴ Pietro Vannini usò con predilezione la filigrana. Ne è prova la sua statua di San Emidio nel duomo di Ascoli Piceno intitolato a quel santo. La statua è di argento puro, senza smalti. Si osserva la decorazione filigranata sugli orli dell'alba, e precisamente su singole piastre, come esige la vera tecnica dello smalto filigranato. Sarebbe stata una vera decorazione a smalto filigranato, se egli avesse potuto riempire di smalto le cornici di filo torciato. Per tal maniera la statua va considerata come un lavoro «mancato» a smalto filigranato.

Nel tesoro del duomo si conserva anche il reliquiario del braccio di S. Emidio, opera pure esso di Pietro Vannini. Gli ornati di smalto filigranato sono sulla base del reliquiario. I dischetti che formano la decorazione a fiori sono di smalto bianco, il resto di smalto bleu chiaro. Nella parte superiore vi è un'applicazione esagonale, e nel mezzo di questa, sotto vetro, si vede un osso del braccio di S. Emidio. Sui polsi, su campo di smalto color bleu scuro, si legge la seguente scritta in smalto filigranato bianco: «Jesus Antem Transiens Pr».

⁵⁵ Sotto il nodo si legge infatti: «Hec Aula Salvatoris Condit in Ano A Nativitate 1488».

⁵⁶ Émile Bertaux: *Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vannini. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* pubbl. par L'Ecole Franc. Rome, 1896. — Raffaele Erculei: *Oreficerie ecc. all'esposizione di arte sacra in Orvieto*. Milano, 1898, pp. 15—16. — Émile Bertaux: *L'esposizione d'Orvieto e la storia delle arti. Archivio storico dell'arte*, 1896, p. 420.

⁵⁷ Alessandro Lisini: *Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senese*. Siena, 1905, p. 28, e Churchill and Bunt: *The Goldsmiths of Italy*. London, 1926, p. 56.

⁵⁸ In questo reliquiario a forma di cassa rettangolare, gli ornati di smalto filigranato sono nelle cornici delle finestre. Gli ornamenti imitano viticci di fiori. Originariamente lo smalto dei fiori era di color bianco, ma in occasione di restauri venne sostituito in alcuni fiori da uno smalto di color rosso ruggine. I colori dello smalto sono: bianco, verde, bleu e rosso ruggine seppiato.

⁵⁹ Anche il duomo di Rieti conserva un'opera a smalto filigranato di circa il 1470. Questa è una coppa sbalzata a rilievo, con lo stelo ornato da un anello, sul quale è stato applicato il tipico smalto filigranato. Ma la originale bellezza di questo anello smaltato andò perduta per sempre: lo smalto originale si è quasi totalmente staccato dalla cornice di filo ritorto. Solo qua e là resta ancora qualche traccia bianca dello smalto originale. Sul coperchio della coppa è applicato un nastro di smalto filigranato, ma il restauro delle parti mancanti gli ha fatto perdere tutto il carattere originale.

Però questa coppa non è lavoro italiano, ma monumento caratteristico dell'antica oreficeria ungherese. La portò a Rieti dall'Ungheria nel 1476 il vescovo di Rieti Domenico di Matteo Lucati, assieme a due altri boccali. Cfr. Alessandro Mihalik: *Le coppe ungheresi del duomo di Rieti. Corvina*, VIII (1928), pp. 122—134.

⁶⁰ Sammlung Basner, Danzig-Zoppot, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus Katalog No 2018, Berlin, 1929. Nro 114 e tavola 16.

⁶¹ Secondo una comunicazione del dott. Alessandro Csermelyi, della Casa Lepke, Basner acquistò questi oggetti da Heilbronner. Alla vendita rimasero invenduti.

⁶² Béla Kövér: *Sodronyzománcos korona a nürnbergi germán muzeumban. Arch. Ért. XXV* (1905), pp. 146—159.

⁶³ Béla Czobor: *Szent László király ereklyetartó mellészobra*. Budapest, 1900 (estratto dal *III. Béla király emlékezete*).

⁶⁴ Questo capolavoro dell'oreficeria ungherese è una delle opere più splendide dell'epoca di Sigismondo. Venne eseguita circa il 1405 per la tomba di re Santo Ladislao a Nagyvárad. Sigismondo re d'Ungheria trapiantò nel suo paese la vita cavalleresca dell'occidente. Personificò il tipo del vero cavaliere. L'artefice ungherese dell'erma di San Ladislao modellò la testa di re Sigismondo.

⁶⁵ Questo calice cesellato in oro e argento fu donato al duomo di Chieti dal vescovo Colantonio Valignani nell'anno 1445. A scanso di malintesi, osserviamo che non è opera a smalto filigranato, e che serve unicamente ad illustrare le vie diverse prese dall'oreficeria ungherese e da quella italiana.

ILLUSTRAZIONI

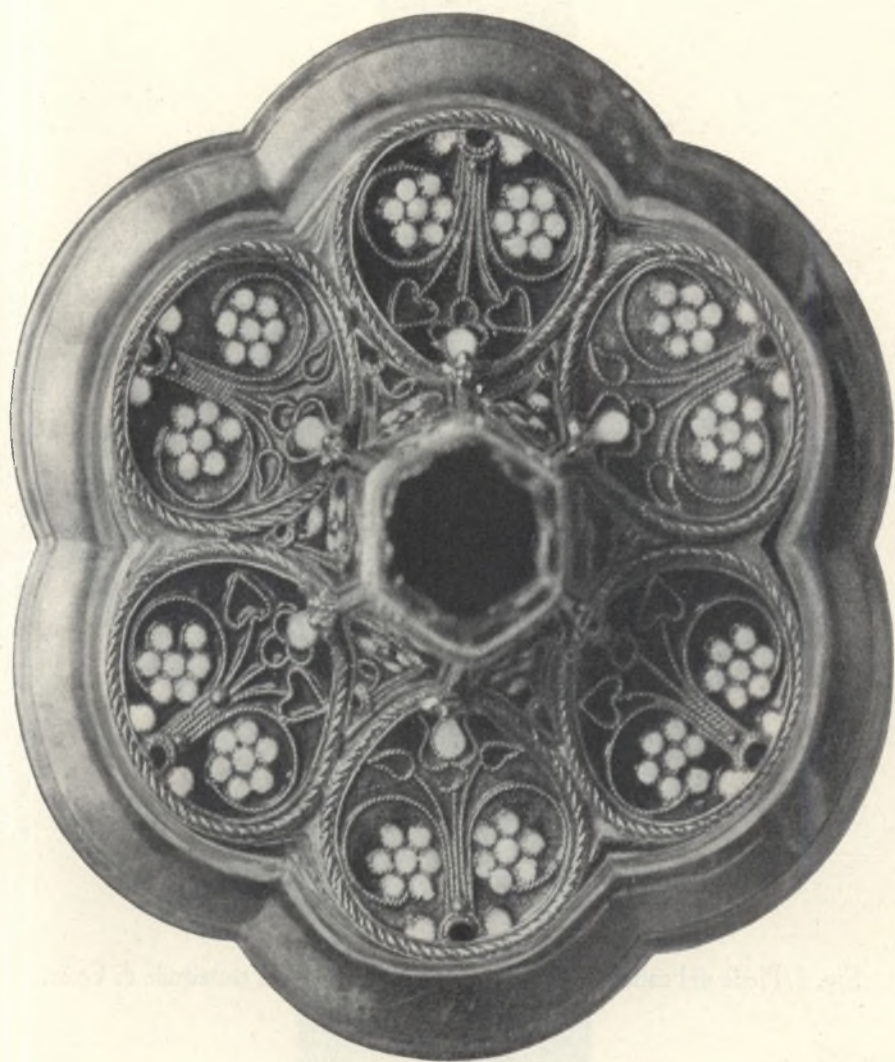


Fig. 1. Piede d'un calice ungherese della cattedrale di Győr.
(Sec. XV).

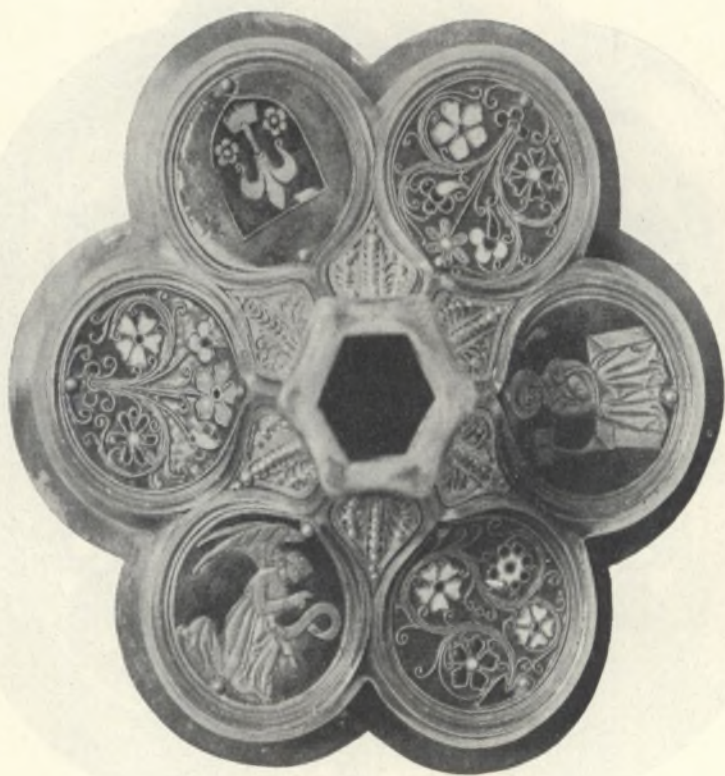


Fig. 2. Piede del calice Telegdy-Czapy del tesoro della cattedrale di Győr.
(Sec. XV.)



Fig. 3. Reliquiario in forma di braccio della Chiesa dei SS. Pietro ed Orso ad Aosta.



Fig. 4. Dettaglio della decorazione del reliquiario di Aosta.

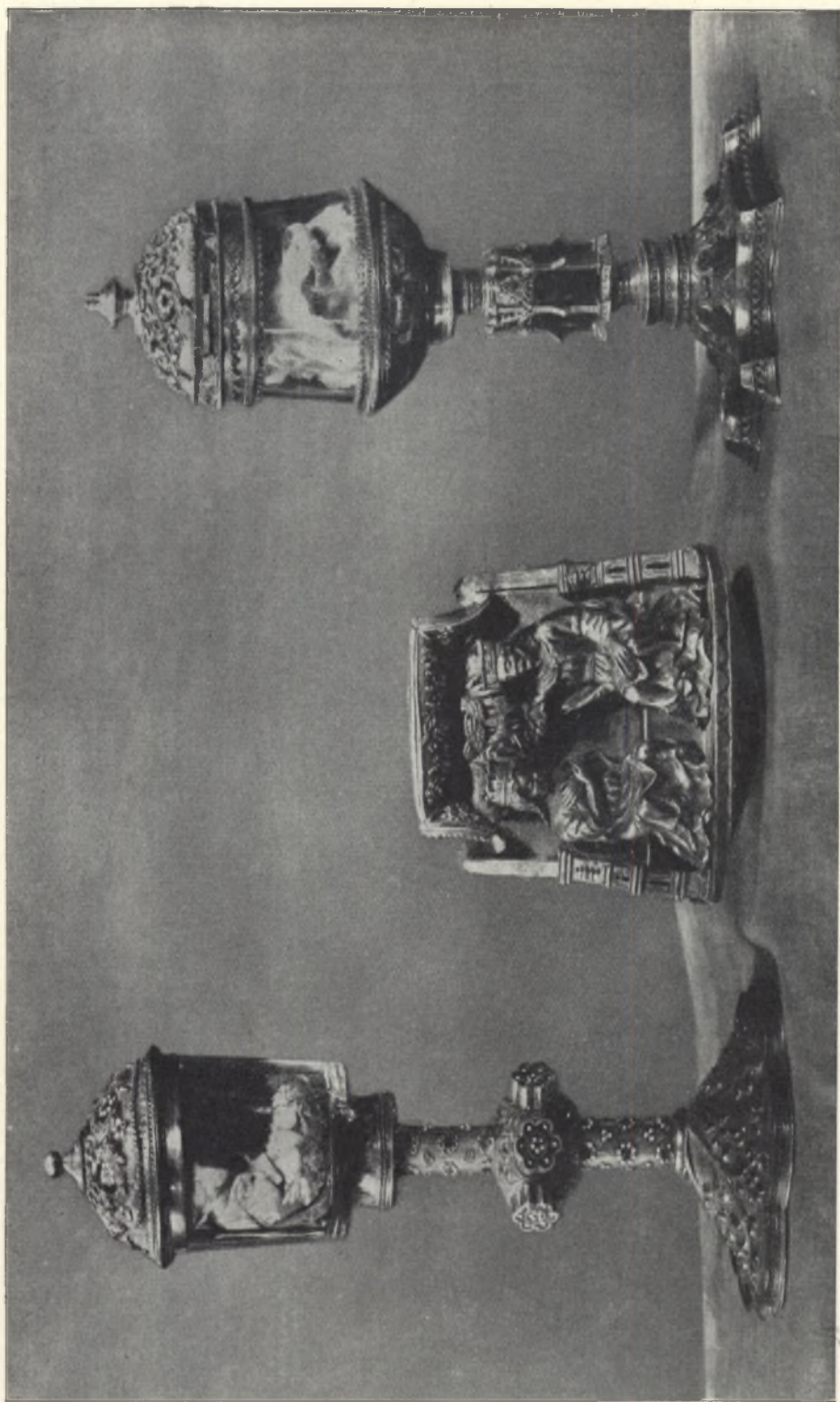


Fig. 5—7. Due reliquiari ed un bottone da piviale del tesoro del duomo di Gemona. (Sec. XIV.)



Fig. 8. Statuetta di San Giovanni Battista
della cattedrale di Monza.
(Sec. XIV).

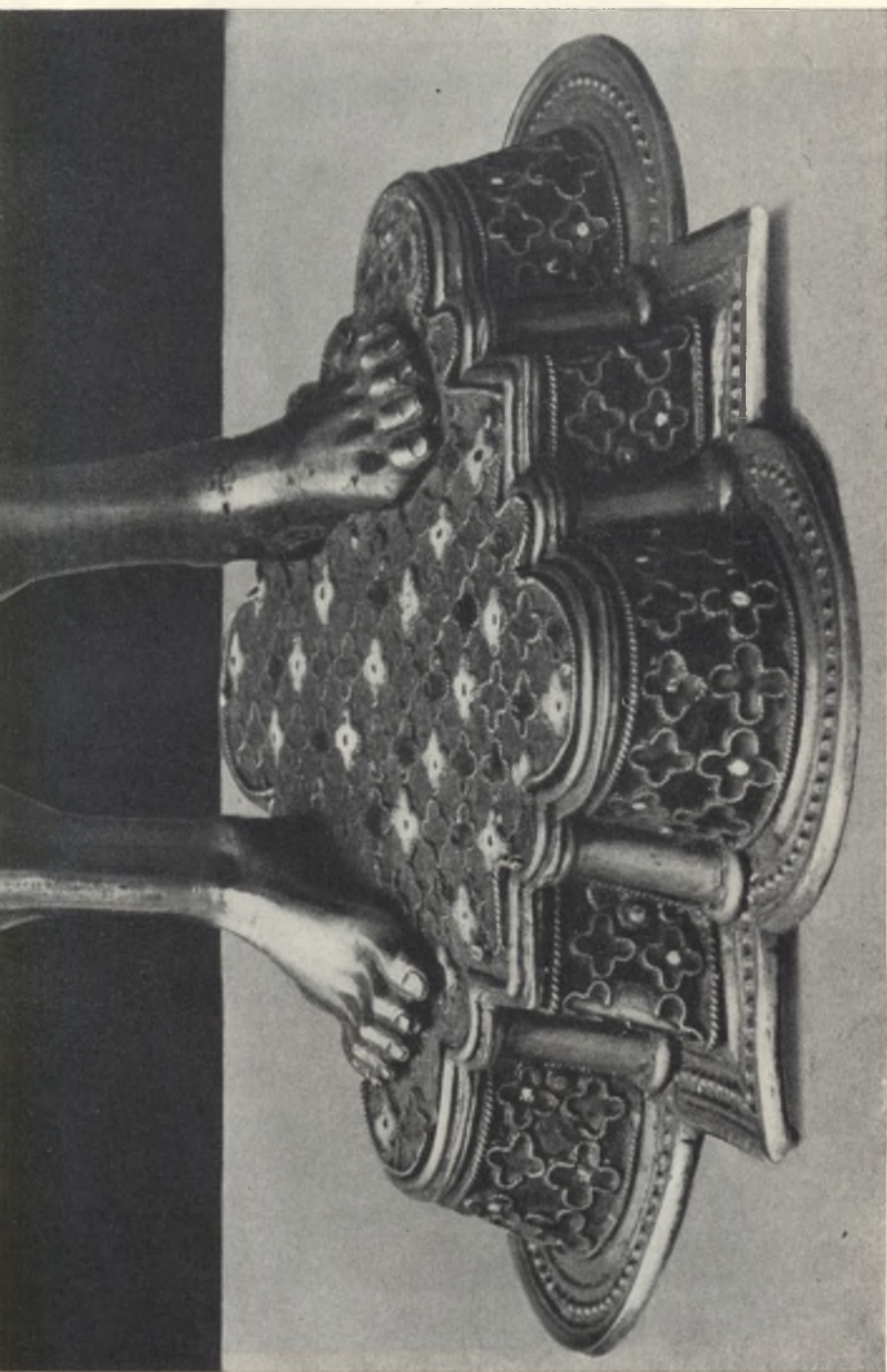


Fig. 9. Piedestallo della statuetta di San Giovanni Battista di Monza.

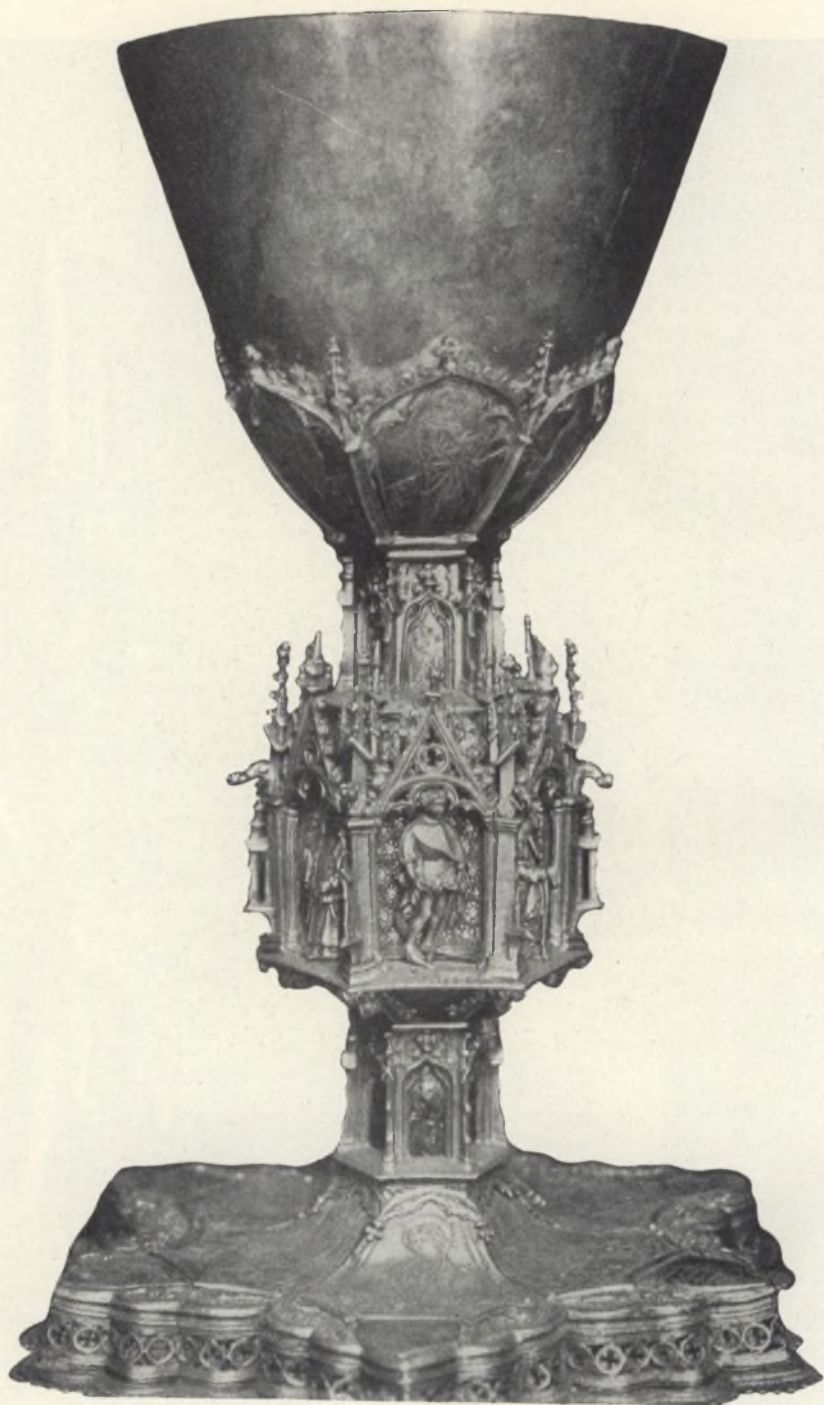


Fig. 10. Il calice di Gian Galeazzo Visconti nel tesoro della cattedrale di Monza. (1396).



Fig. 11. Dettaglio del nodo del calice
di Gian Galeazzo Visconti.

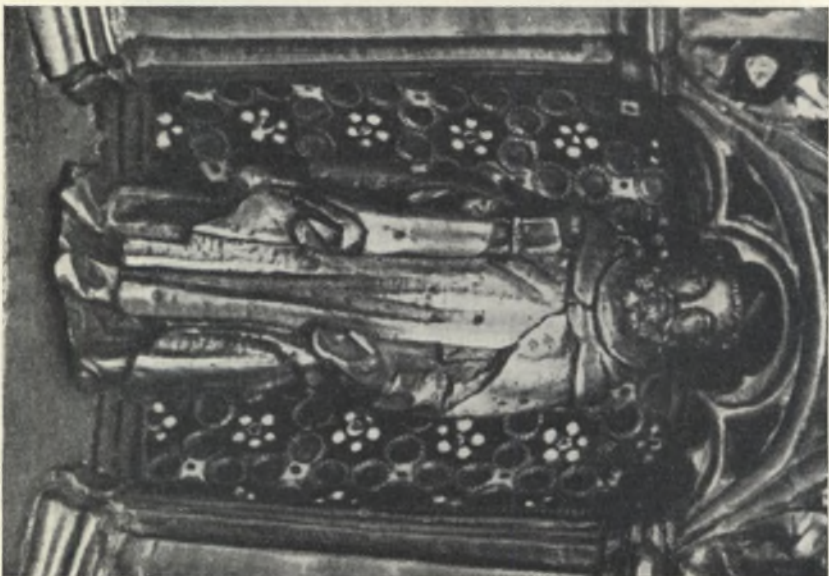


Fig. 12. Una nicchia del nodo del calice
di Gian Galeazzo Visconti.



Fig. 13. Una parte del nodo del calice
di Gian Galeazzo Visconti.

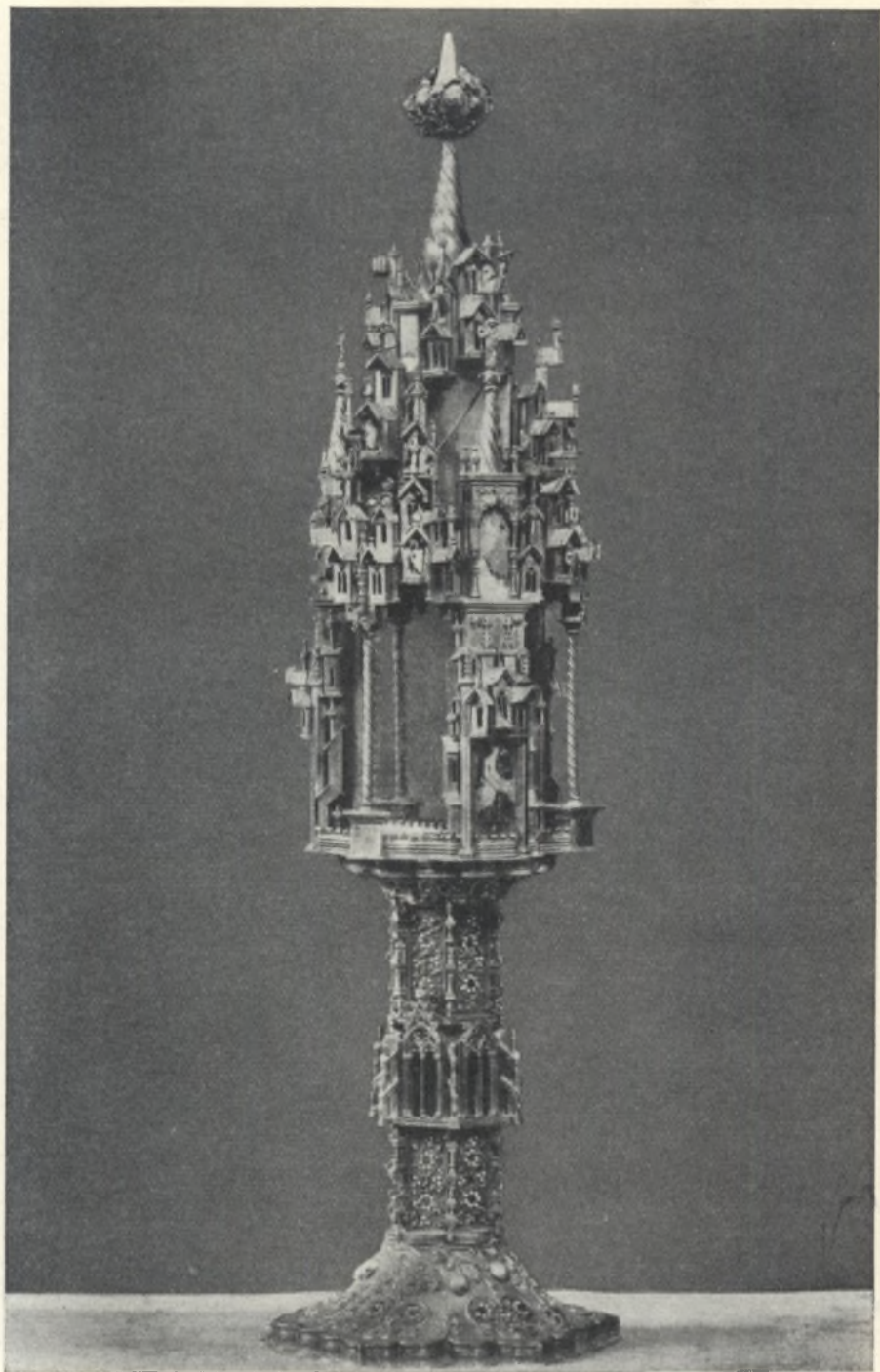


Fig. 14. Ostensorio del duomo di Gemona, Opera di Niccolò Lionello.
1434 o 1435.



Fig. 15. Pace del Museo Nazionale di Napoli. Opera di Niccolò Lionello.
(1456-1461).



Fig. 16. Statuetta di San Biagio di Cividale.

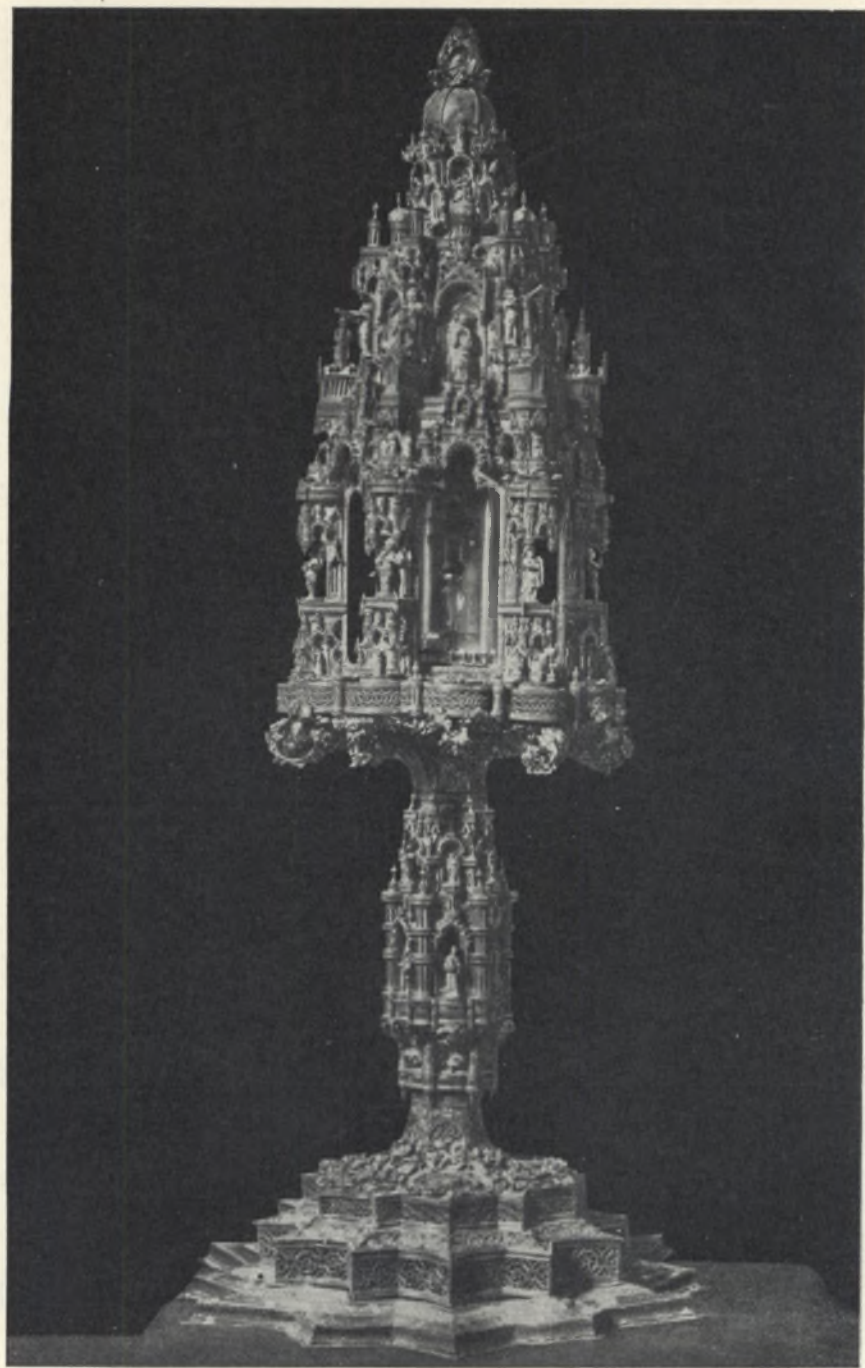


Fig. 17. Reliquiario della Santa Croce del duomo di Padova.
Opera di Pietro d'Alessandro, Bartolommeo da Bologna, Antonio e Francesco.
1435-1445.

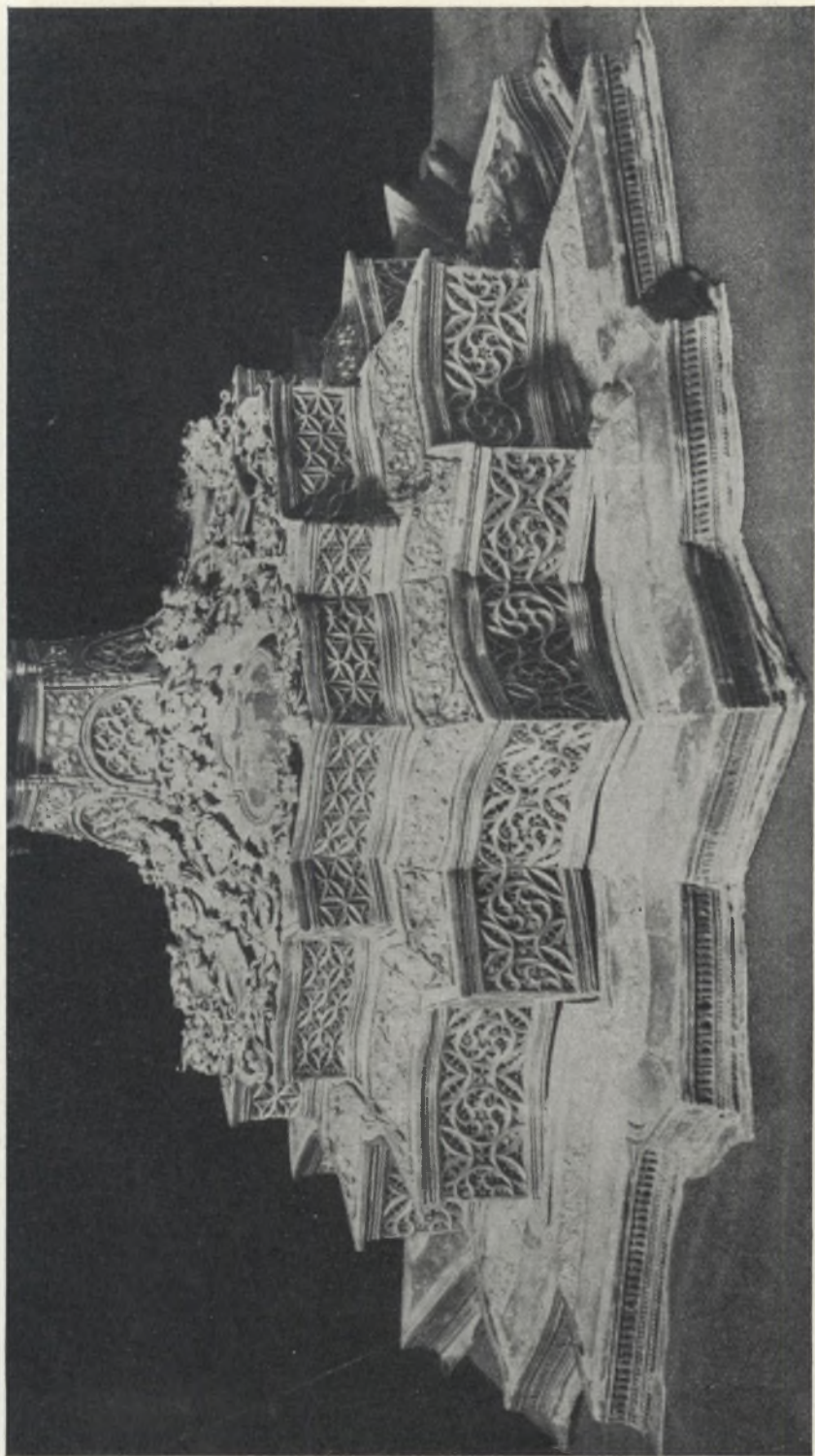


Fig. 18. Piede del reliquiario del duomo di Padova.



Fig. 19. Incensiere del tesoro della chiesa di Sant'Antonio di Padova. (Sec. XV.)

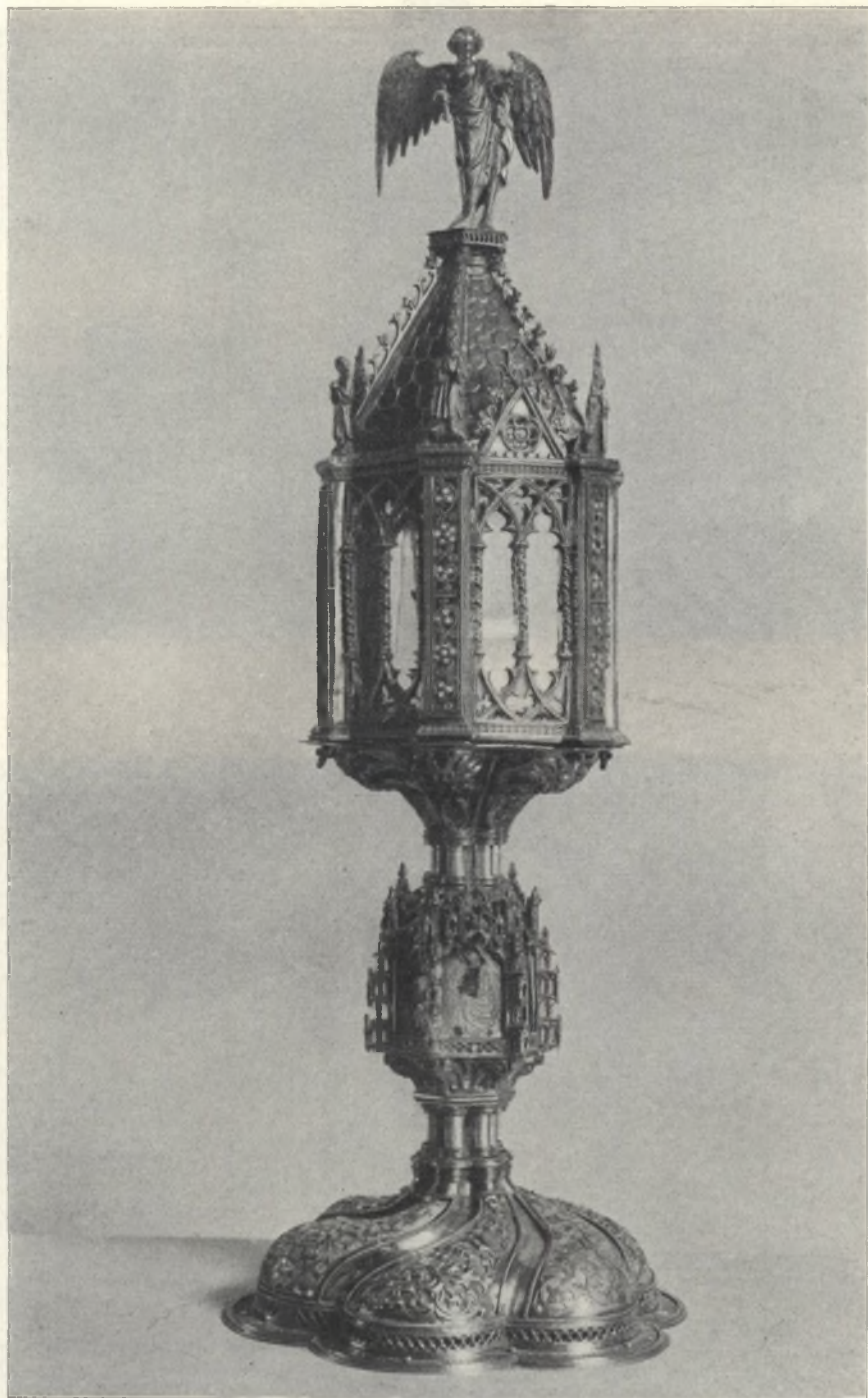


Fig. 20. Ostensorio della chiesa di San Leucio ad Atesa.
Opera di Nicolao di Andrea di Pasquale da Guardiagrele. 1418.



Fig. 21. Croce processionale della cattedrale di Aquila.
Opera di Nicola Gallucci di Guardiagrele. 1434.



Fig. 22. Busto di San Panfilo della cattedrale di Sulmona.
Opera di Giovanni di Marino di Cicco, 1458-59.

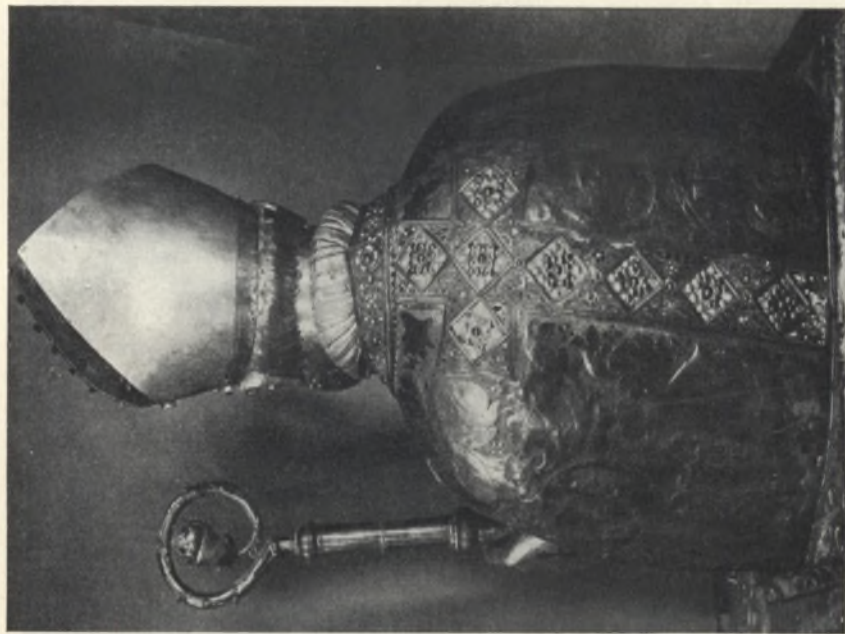


Fig. 23. Busto di San Panfilo della cattedrale di Sulmona.



Fig. 24. Salutatione angelica del Museo Sacro del Vaticano.
Opera sulmonese, del sec. XV.



Fig. 25. Reliquiario del tesoro della chiesa di Sant'Antonio a Lanciano. Opera di Nicolò Antonio Pantaleone. 1446.



Fig. 26. Parte superiore del reliquiario
di San Emidio della cattedrale di Ascoli Piceno.
Opera di Pietro Vannini. 1482.

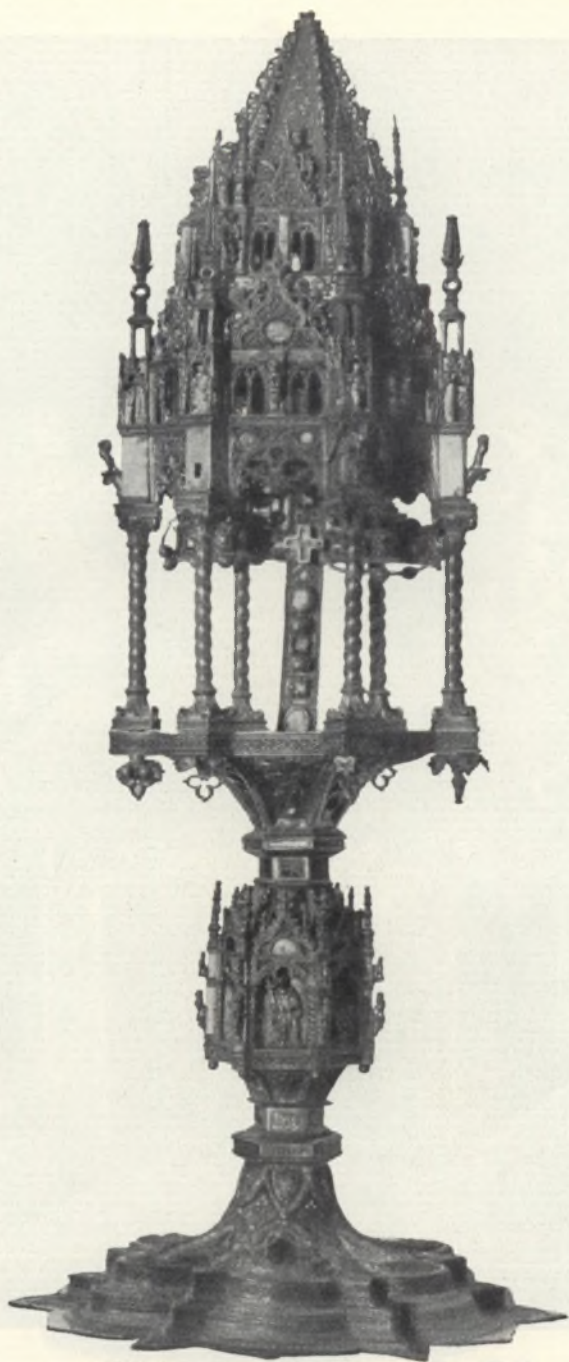


Fig. 27. Reliquiario di Pietro Vannini
a Castignano. 1488.



Fig. 28. Urna di San Bernardino. Convento dell'Osservanza presso Siena.
Opera di Francesco d'Antonio. 1459.

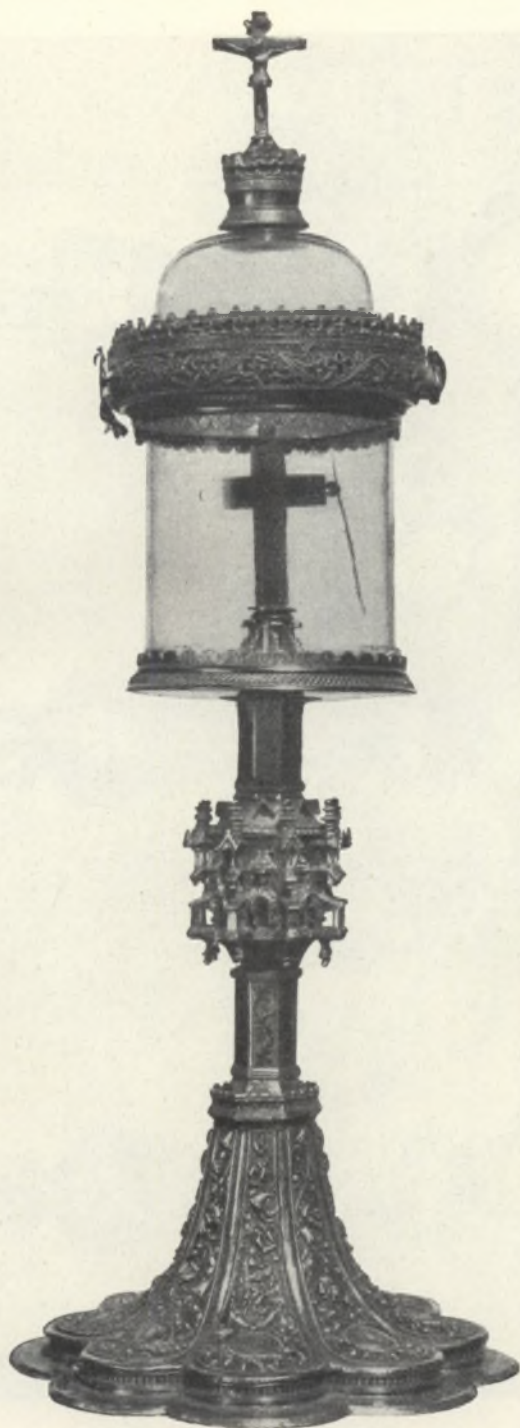


Fig. 29. Ostensorio della chiesa di San Salvatore
a Venezia. (Sec. XV.)

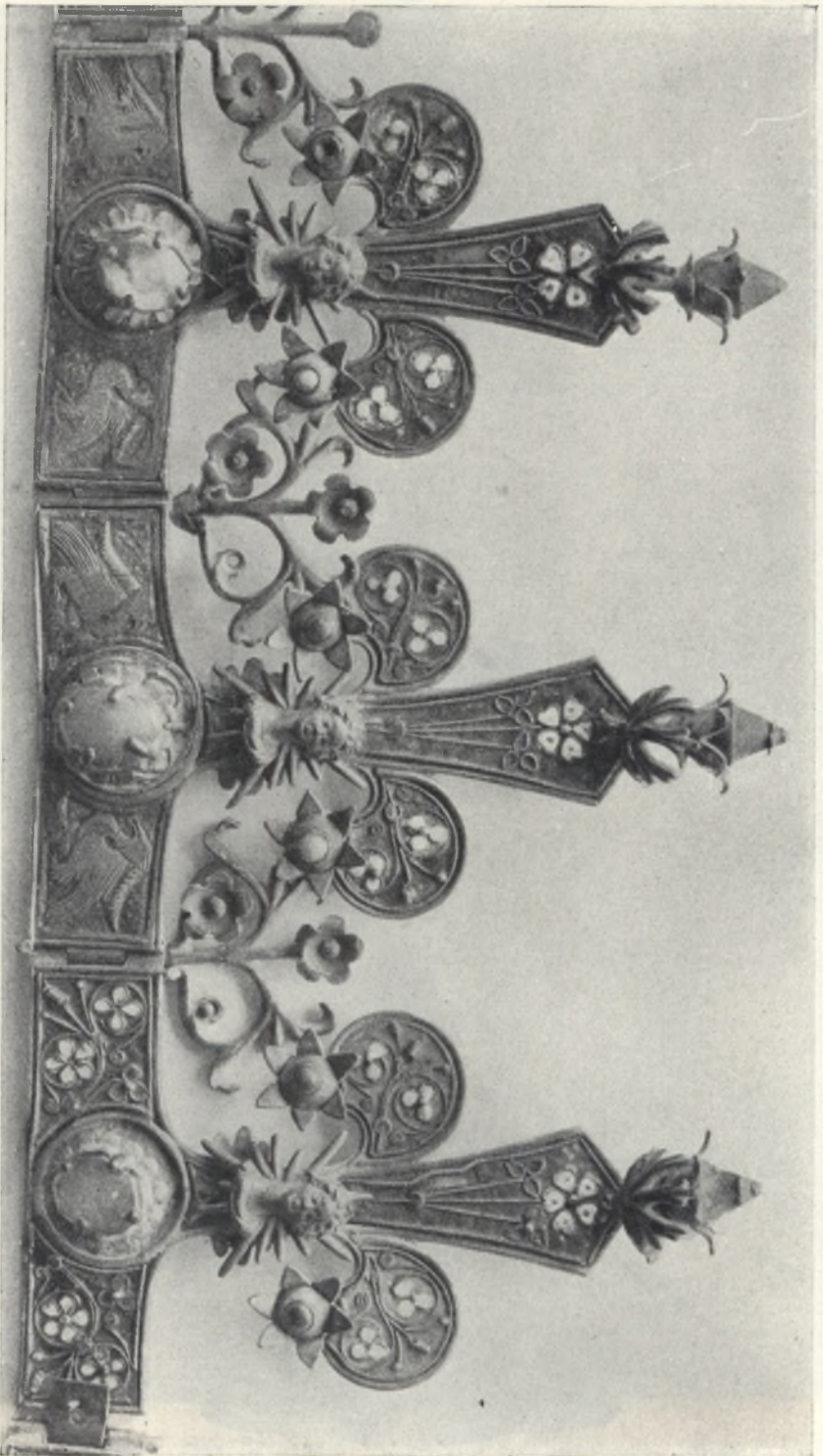


Fig. 30. Corona smaltata del Museo di Nürnberg. Lavoro ungherese del sec. XIV.



Fig. 31. Evangelario di Nyitra. Nel tesoro della Basilica di Esztergom. (Sec. XIV.)



Fig. 32. L'erma di San Ladislao re d'Ungheria.
Nella cattedrale di Győr. Circa 1405.

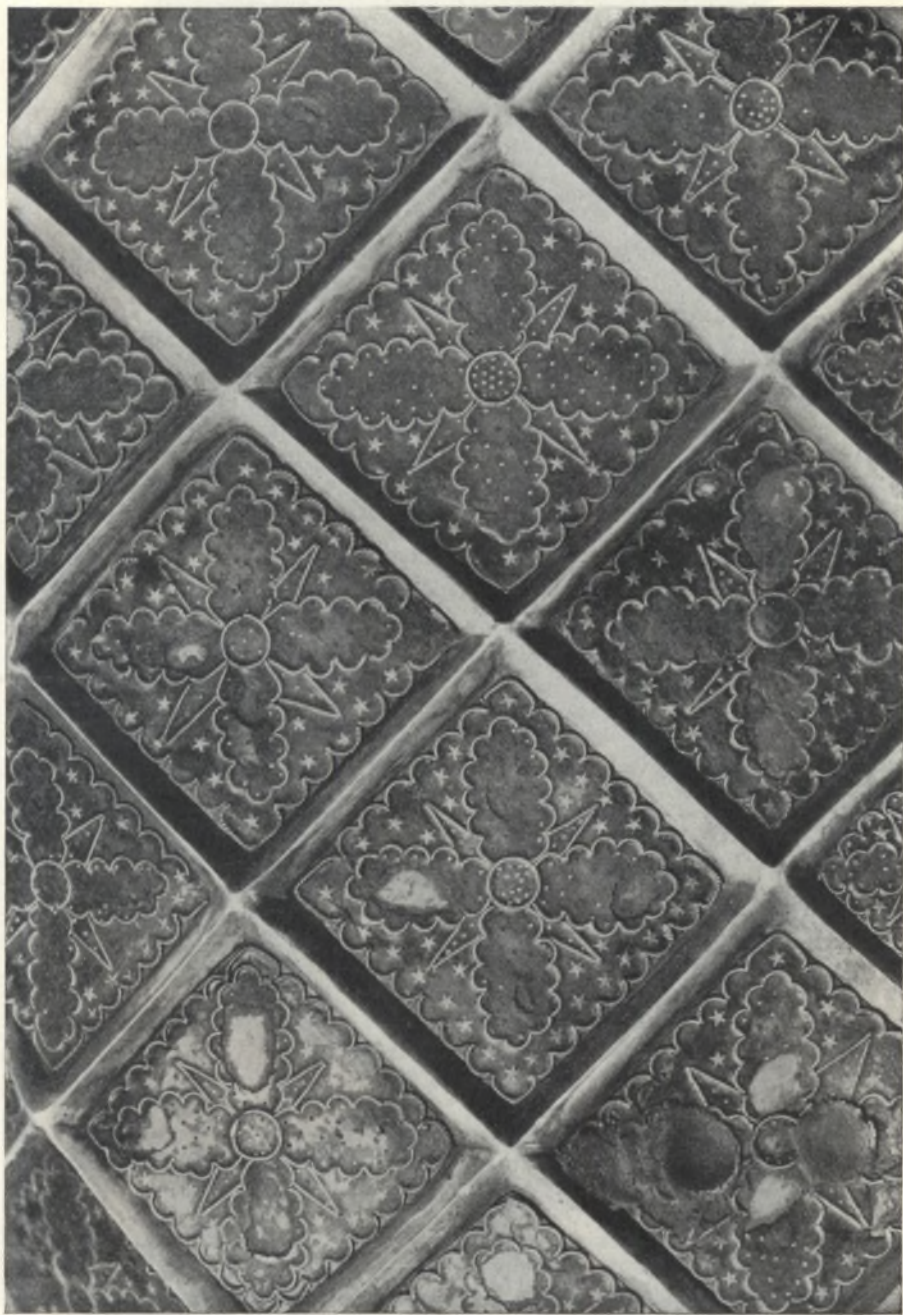


Fig. 33. Dettaglio della decorazione smaltata dell'erma di San Ladislao re d'Ungheria.



Fig. 34. Il calice Suky della Basilica di Esztergom. Circa 1440.

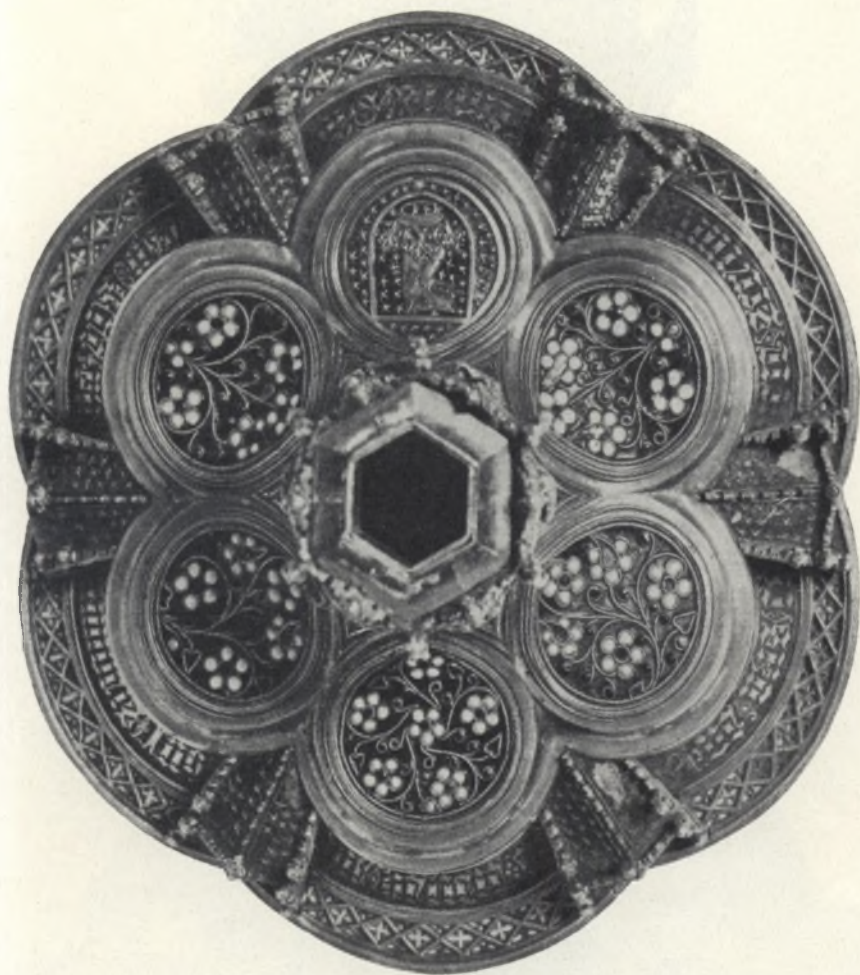


Fig. 35. Piede del calice Suky della Basilica di Esztergom.

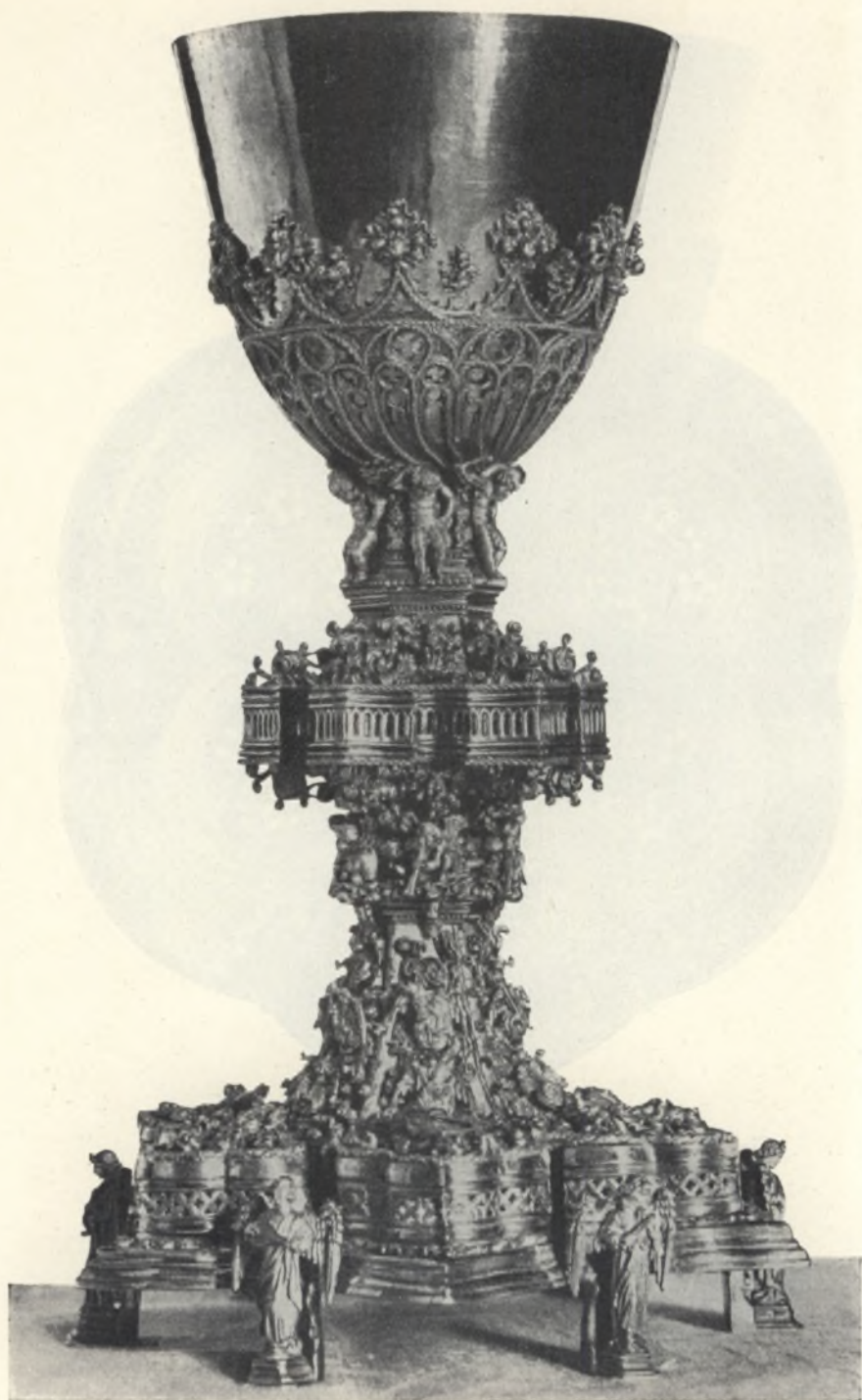


Fig. 36. Il calice di Colantonio Valignani del duomo di Chieti, 1445.



Fig. 37. L'erma di Santa Dorotea del Museo d'arte decorativa di Breslavia.
Opera ungherese. Circa 1435.