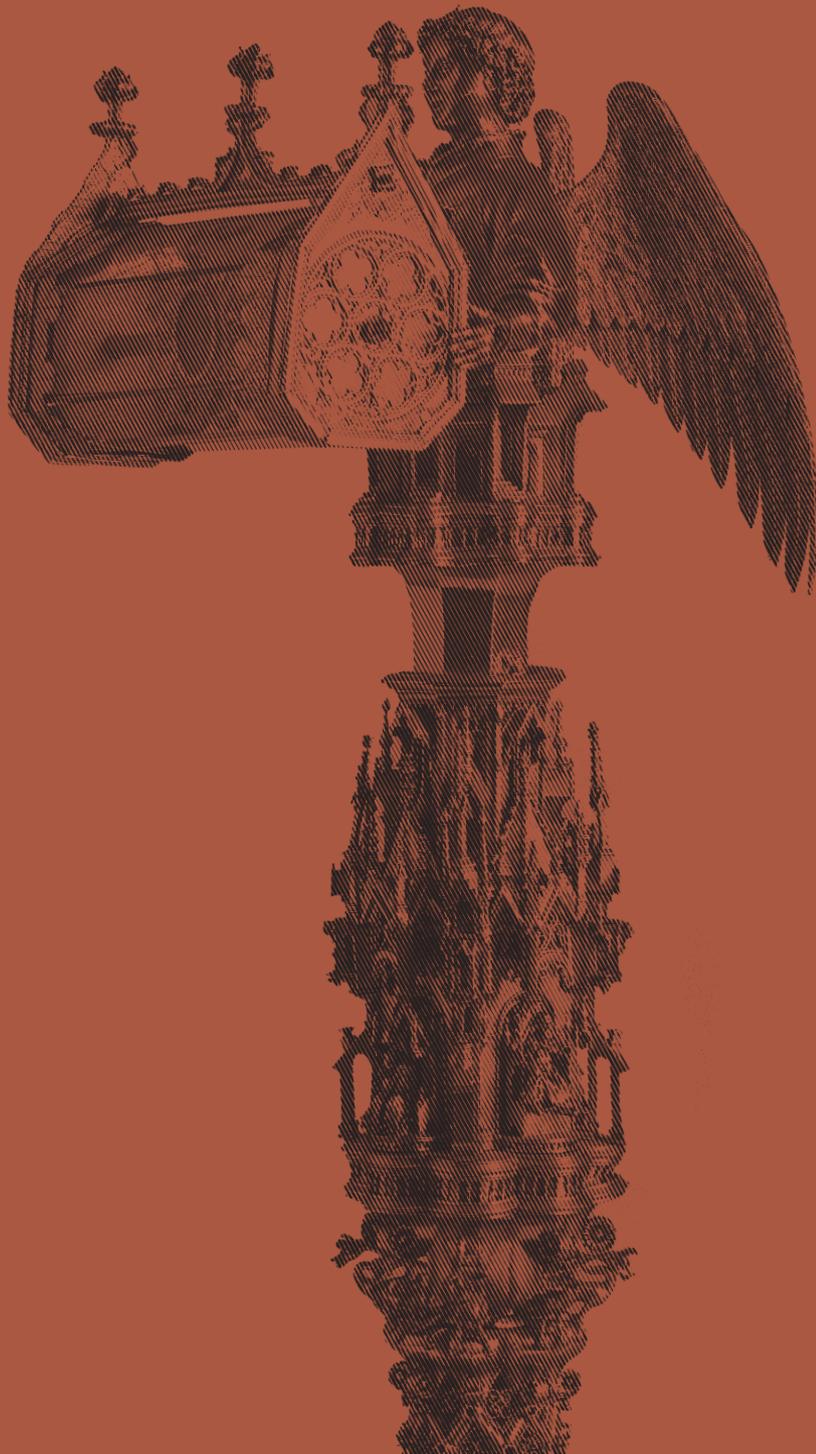


MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXIII. BAND — 2021
HEFT 3



LXIII. BAND — 2021

HEFT 3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 295 _ Giampaolo Distefano

Il reliquiario con angeli in età gotica: un modello orafico da Parigi all'Italia

_ 325 _ Laura María Palacios Méndez

¿Flora? de Tiziano. Virtudes y verdadera amistad en el retrato de una reciente esposa

_ 359 _ Edoardo Rossetti

Il testamento di Aurelio Luini e la sua eredità leonardesca (1593)

_ 377 _ Stephanie Hanke

Die Kunst der Verkleidung: Giovanni Benedetto Castigliones *Jupiter mit den Vögeln* als Allegorie der Malerei

_ Miscellen _ Appunti

_ 395 _ Giulio Dalvit

Michelangelo's Florentine Patrons, 1501–1502

_ 401 _ Maurizio Ricci

Domenico Tibaldi critica Palladio: un parere inedito sulla facciata di San Petronio a Bologna

_ Nachrufe _ Necrologi

_ 409 _ Wolfgang A. Bulst (*Wolfgang Loseries*)



1 Lorenzo Ghiberti,
reliquario di san Jacopo.
Pistoia, Museo della
Cattedrale di San Zeno

IL RELIQUIARIO CON ANGELI IN ETÀ GOTICA UN MODELLO ORAFO DA PARIGI ALL'ITALIA

Giampaolo Distefano

Gli studi dedicati alla produzione orafa parigina di età gotica hanno messo in rilievo una vera e propria predilezione, da parte di artisti e committenti, per piccole statue in metallo prezioso raffiguranti sovente la Vergine col Bambino o figure di santi. Questi manufatti, il cui accostamento in qualche caso sviluppava dei veri e propri gruppi rappresentanti episodi evangelici, furono molto richiesti specialmente nell'ambito della corte reale. Sculture in metallo di questo tipo,

soprattutto dalla seconda metà del Duecento, riproponevano in formato ridotto alcuni caratteri stilistici della plastica monumentale e semi-monumentale in marmo e in pietra.¹ Opere come il reliquiario argenteo del Santo Sepolcro di Pamplona, con la scena delle Marie al sepolcro,² o la celebre *Vergine col Bambino* donata nel 1339 dalla regina Giovanna di Évreux all'abbazia di Saint-Denis³ si considerano giustamente dei tasselli fondamentali per la storia della scultura pari-

¹ Jean Taralon, "Le style monumental dans l'objet d'art au XIII^e siècle", in: *Cathédrales: sculptures, vitraux, objets d'art, manuscrits des XII^e et XIII^e siècles*, cat. della mostra, a cura di Marcel Aubert, Parigi 1962, pp. 167–170: 169; Marie-Madeleine Gauthier, "Le tableau de la Crucifixion sur les évangiles ottoniens donnés par Charles V à la Sainte-Chapelle et l'orfèvrerie parisienne du temps de saint Louis", in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, LIX (1974), pp. 171–208; Danielle Gaborit-Chopin, "'La Fuite en Égypte' du Museo del Tesoro della Cattedrale de Savona et l'orfèvrerie gothique française", in *Tessuti, orficerie, miniature in Liguria: XIII–XV secolo*, atti del convegno Genova/Bordighera 1997, a cura di Anna Rosa Calderoni Masetti/Clario Di Fabio/Mario Marcenaro, Bordighera 1999, pp. 81–102. Riflessioni sul rapporto tra microplastica in metallo e scultu-

ra lignea in Joseph Salvatore Ackley, "Precious-Metal Figural Sculpture, Medium, and Mimesis in the Late Middle Ages", in: *Faces of Charisma: Image, Text, Object in Byzantium and the Medieval West*, a cura di Brigitte Miriam Bedos-Rezak/Martha Dana Rust, Leida/Boston 2018, pp. 348–385.

² Cfr. Danielle Gaborit-Chopin, in: *L'art au temps des rois maudits: Philippe le Bel et ses fils, 1285–1328*, cat. della mostra, a cura di eadem/Jean-René Gaborit, Parigi 1998, pp. 195–197, no. 121; Javier Martínez de Aguirre, "Le reliquaire du Saint Sépulcre de la cathédrale de Pampelune", in: *Autour de Hugo d'Oignies*, atti del convegno Namur 2003, a cura di Robert Didier/Jacques Toussaint, Namur 2004, pp. 215–228.

³ Cfr. Danielle Gaborit-Chopin, in: *Le trésor de Saint-Denis*, cat. della mostra, a cura di eadem, Parigi 1991, pp. 246–254, no. 51.

gina tra XIII e XIV secolo.⁴ Negli stessi anni versioni in bronzo o in rame, come la *Vergine col Bambino* emersa recentemente dalla collezione Wyvern,⁵ costituirono adattamenti più economici rispetto agli esemplari in oro o in argento e per questo motivo capillarmente diffusi, tanto da passare negli studi come il “modèle absolu de la création européenne” in età gotica.⁶

È in questo contesto di fascinazione nei confronti della microplastica in metallo che si colloca la fortuna di un particolare tipo di reliquiario in cui figure a tutto tondo di angeli, in coppia o singole, sono raffigurate nell’atto di sorreggere un ricettacolo contenente una reliquia.⁷ Il suo riconoscimento come una vera e propria tipologia nel panorama dell’oreficeria gotica francese si deve a uno studio che Hanns Swarzenski pubblicò nella metà del secolo scorso,⁸ prima che il repertorio della plastica gotica in metallo prezioso di Dietmar Lüdke radunasse i pezzi più rappresentativi di tale varietà.⁹ Nonostante questi e altri autorevoli contributi, che hanno avuto il merito di tracciare a grandi linee la sua evoluzione, manca uno studio specifico dedicato al reliquiario con figure di angeli. Alla luce delle nuove ricerche sulla produzione orafa dei secoli XIII–XV, del-

le riflessioni sulla circolazione di artisti e di modelli e sul commercio delle arti sontuarie nell’Europa gotica,¹⁰ questo contributo vuole quindi ritornare sul tema del reliquiario con angeli, soffermandosi in modo particolare sulle dinamiche di trasmissione di tale modello dalla Francia all’Italia.¹¹ Questo aspetto in particolare non è ancora stato considerato negli studi, specialmente per l’ambito italiano dove, tra il XIV e il XV secolo, alcuni centri nevralgici come Napoli e, soprattutto, Firenze manifestarono una particolare confidenza con tale tipologia di reliquiario. Il caso fiorentino in questo senso si rivela particolarmente importante grazie ad alcune attestazioni di alta qualità – come il celebre reliquiario ghibertiano di san Jacopo di Pistoia (fig. I) – che fanno parte integrante di quella circolazione di cultura artistica d’Oltralpe nella Firenze del gotico internazionale.¹²

Parigi, XIII–XIV secolo

Nella seconda metà del Duecento, nella Francia settentrionale e particolarmente nell’Île-de-France, statue di angeli in oreficeria iniziarono a essere utilizzate come sostegno per reliquiari, in linea con la scultura del tempo, dove figure angeliche erano sovente raffi-

⁴ Robert Suckale, *Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Île-de-France zwischen 1230 und 1300*, Monaco di B. 1971; *idem*, “Réflexions sur la sculpture parisienne à l’époque de Saint Louis et de Philippe le Bel”, in: *Revue de l’art*, CXXVIII (2000), pp. 33–48. Il tema della riproposizione dello stile della scultura monumentale in manufatti di piccole dimensioni è stato più indagato per quanto riguarda gli avori gotici parigini, per cui si vedano almeno: Max Seidel, “Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa: Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisanos in der Epoche der Pistoieser Kanzel”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVI (1972), pp. 1–50 (ora in italiano: *idem*, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Venezia 2003, II, pp. 345–388); Marie-Lys Marguerite/Xavier Dectot, “Questions d’échelle: influences et échanges entre formes artistiques”, in: *D’or et d’ivoire: Paris, Florence, Sienne 1250–1320*, cat. della mostra Lens 2015, a cura di *idem*, Gent et al. 2015, pp. 80–87.

⁵ Paul Williamson, *The Wyvern Collection: Medieval and Renaissance Sculpture and Metalwork*, Londra 2018, pp. 108sg., no. 57.

⁶ Suckale 2000 (nota 4), p. 37.

⁷ Una variante è costituita da due angeli reggenti un reliquiario a busto; tipologia questa che, per via di alcune sue peculiarità teologiche e formali, si discosta dall’argomento di questa ricerca e sarà analizzata in altra occasione.

⁸ Hanns Swarzenski, “The Kneeling ‘Acolyte’ in the Morgan Library”,

in: *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, a cura di Dorothy Miner, Princeton 1954, pp. 179–183.

⁹ Dietmar Lüdke, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede: Studien zu den “autonomen” und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530*, Monaco di B. 1983.

¹⁰ Susan Mosher Stuard, *Gilding the Market: Luxury and Fashion in Fourteenth Century Italy*, Philadelphia 2006; *Les transferts artistiques dans l’Europe gothique: repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII–XVI siècle)*, a cura di Jacques Dubois/Jean-Marie Guillouët/Benoît Van den Bossche, Parigi 2014; *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, a cura di Élisabeth Antoine-König/Michele Tomasi, Roma 2016; Laurence Terrier Aliferis, *Questions de mobilités au début de la période gothique: circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout 2020; *Art et économie en France et en Italie au XIV^e siècle: prix, valeurs, carrières*, a cura di Nicolas Bock/Michele Tomasi, Losanna 2020.

¹¹ Sulla circolazione dei modelli in ambito orafa si veda: Michele Tomasi, “Commanditaires et artistes, pratiques d’atelier et création: les modèles dans l’orfèvrerie française du XV^e siècle d’après les documents”, in: *Les modèles dans l’art du Moyen Âge (XII–XV siècles)*, atti del convegno Ginevra 2016, a cura di Denise Borlée/Laurence Terrier Aliferis, Turnhout 2018, pp. 193–204.

¹² Per questo argomento si rimanda a *Bagliori dorati: il Gotico Internazionale a Firenze 1375–1440*, cat. della mostra, a cura di Antonio Natali/Enrica Neri Lusanna/Angelo Tartuferi, Firenze 2012.



2 Reims, cattedrale di Notre-Dame, esterno del deambulatorio, *Angelo con reliquiario*



3 *Angelo*. New York, The Metropolitan Museum of Art

gurate nell'atto di presentare i simboli della Passione. Nella cattedrale di Reims, per esempio, un ciclo comprendente undici figure angeliche è collocato in corrispondenza dei contrafforti delle cappelle radiali ed è stato riconosciuto fra i più precoci interventi scultorei di età gotica dell'edificio (fig. 2).¹³ Anche nell'ambito della scultura lignea è ravvisabile una tendenza di questo tipo. Nella seconda metà del Duecento, in regioni

setentrionali della Francia come l'Artois fu introdotto in alcune chiese un peculiare allestimento dell'abside che prevedeva una sequenza di angeli lignei disposti su colonnine, in origine recanti i simboli della Passione, di cui rimangono alcune attestazioni di grande qualità (fig. 3).¹⁴ Un angelo di questo tipo giunse precocemente a Pistoia, dove agli inizi del Trecento fu probabilmente rilavorato da uno scultore di grande levatura.¹⁵

¹³ William W. Clark, "Le Christ et les anges autour des chapelles rayonnantes de la cathédrale de Reims", in: *La Cathédrale de Reims*, a cura di Patrick Demouy, Parigi 2017, pp. 341–357.

¹⁴ Richard H. Randall, "Thirteenth Century Altar Angels", in: *Record of the Art Museum, Princeton University*, XVIII (1959), pp. 2–16; Françoise

Baron, "Anges provenant du décor de divers autels", in: *L'art au temps des rois maudits* (nota 2), pp. 62–71; Max Seidel, "La scoperta del sorriso: vie di diffusione del gotico francese (Italia centrale, 1315–25)", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LI (2007), pp. 45–158: 46–56.

¹⁵ Alessandro Bagnoli, in: *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine*



4 Figure di angeli da un reliquiario proveniente da Talmontiers. Beauvais, Musée Départemental de l'Oise

Tra le più antiche composizioni in metallo di questo tipo possono essere richiamate due figure di angeli in rame dorato, in origine reggenti un reliquiario, provenienti dalla parrocchiale di Talmontiers (Oise; fig. 4). Per via del loro stile, queste due statuette sono state datate tra il 1230 e il 1250 e attribuite a un orafo attivo nell'Île-de-France. I rari studi che se ne

sono occupati ne hanno messo in evidenza i rapporti stilistici con il celebre *Angelo Chalandon* del Louvre, una statuetta in avorio la cui datazione è contesa tra la metà e la fine del XIII secolo¹⁶ o, in ambito monumentale, con alcune sculture del portale ovest di Notre-Dame a Parigi.¹⁷ Potrebbe esserci uno scarto di qualche decennio tra le due figure di Talmontiers e i

del Duecento e gli inizi del Trecento, cat. della mostra Casole d'Elsa 2010, a cura di *idem*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 150–154, no. 1 (con letteratura precedente); Francesca Frucco, “L’ange avec la tête du Baptiste de Pistoia: un modèle français”, in: *Revue de l’art*, 180 (2013), pp. 29–42.

¹⁶ Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 7507. Paul Williamson, “Gothic Ivories in Detroit and Baltimore”, in: *Apollo*, CXLV (1997), 421, pp. 48–50; Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux: V^e–XV^e siècle*, Parigi 2003, pp. 338–340, no. 120.



5 Reliquiario con figure di angeli.
Charroux, Abbaye Saint-Sauveur

due angeli rappresentati nell'atto di reggere un *encolpion* bizantino all'interno del reliquiario di Charroux (Allier; fig. 5), i cui sportelli portano all'esterno gli stemmi di Francia e Castiglia.¹⁸ Benché queste due fi-

gure possano ritenersi vicine allo stile in voga a Parigi intorno al 1250, la loro esecuzione, però, è stata collocata in un centro diverso rispetto all'Île-de-France, con una datazione all'ultimo quarto del Duecento.¹⁹

¹⁷ Jean Taralon, in: *Les trésors des églises de France*, cat. della mostra Parigi 1965, Parigi 1966, p. 42, no. 93; Lüdke (nota 9), II, pp. 637sg., no. 266 a–b.

¹⁸ Marie-Madeleine Gauthier, *Les routes de la foi: reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Friburgo 1983, pp. 134sg., ni. 77–80; Lüdke (nota 9), II, pp. 604sg., no. 230. Per l'*encolpion*, cfr. Jannic Durand, in: *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, cat. della mostra, a cura di *idem*, Parigi 1992, pp. 317sg., no. 231. La presenza di gigli e castelli, araldicamente riferibili a Luigi IX, non implica necessariamente un coinvol-

gimento reale nella committenza di quest'opera, così come ampiamente chiarito anche per altri ambiti della produzione artistica; cfr. Danielle Gaborit-Chopin, "La châsse de Nivelles et les arts précieux", in: *Un trésor gothique: la châsse de Nivelles*, cat. della mostra Colonia/Parigi 1995/96, a cura di Viviane Huchard/Hiltrud Westermann-Angerhausen, Parigi 1996, pp. 250–259: 252.

¹⁹ Roland Recht, *Believing and Seeing: The Art of Gothic Cathedrals*, Chicago et al. 2008, pp. 88–90.



6 *Angelo inginocchiato.*
Basilea, Historisches Museum



7 *Angelo inginocchiato che regge un reliquiario.*
New York, The Morgan Library and Museum

Altri esempi di angeli in oreficeria che reggono o reggevano reliquiari attestano l'esistenza di alcune varianti rispetto alla coppia di Talmontiers. Due angeli in bronzo, conservati rispettivamente a Basilea (fig. 6)²⁰ e a New York (fig. 7),²¹ a differenza dei due di Talmontiers sono rappresentati in ginocchio. Wilhelm von Bode aveva datato l'esemplare newyorkese alla metà del XIV secolo,²² mentre Swarzenski ritenne una cronologia alla seconda metà del XIII secolo più confacente alla conformazione del panneggio, in linea con la produzione scultorea della Francia settentrionale di quel periodo, accostandogli anche l'esemplare di Basilea.²³

²⁰ Cfr. Lüdke (nota 9), II, pp. 599sg., no. 227.

²¹ Cfr. *ibidem*, pp. 619sg., no. 248.

²² Wilhelm Bode, *Collection of J. Pierpont Morgan: Bronzes of the Renaissance and Subsequent Periods*, Parigi 1910, I, p. 41.

²³ Swarzenski (nota 8). A questa proposta di datazione ha aderito anche Suckale 2000 (nota 4), p. 37.

Tra la fine del XIII secolo e gli inizi del successivo, il reliquiario con angeli iniziò a essere adottato soprattutto per specifiche esigenze devozionali della famiglia reale. Il fatto che alcuni reliquiari di questa tipologia portassero frammenti della Sacra Spina, reliquia che Luigi IX aveva ottenuto nel 1238 dall'imperatore latino di Costantinopoli, farebbe pensare a una associazione ormai stabilizzata di questo tipo. Un angelo con reliquie della Sacra Spina è attestato nella Sainte-Chapelle di Parigi;²⁴ un altro, che potrebbe dipendere da un dono di Luigi IX, si trovava nel tesoro della commenda gerosolimitana di Les Échelles (Savoie), una fondazio-

²⁴ Alexandre Vidier, *Le trésor de la Sainte-Chapelle: inventaires et documents*, Parigi 1911, p. 17, no. 61 (inventario del 1341). Per il tesoro della Sainte-Chapelle parigina e le sue reliquie, cfr. *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, cat. della mostra, a cura di Jannic Durand/Marie-Pierre Laffitte, Parigi 2001. Reliquie delle spine della corona di Cristo vennero elargite dal re anche in reliquiari aniconici; cfr. Élisabeth Taburet-Delahaye, "Reliquaires de saintes Épines

ne sovvenzionata da Beatrice di Savoia che del Re santo era la suocera.²⁵ Nel 1274 il re di Francia Filippo III aveva invece inviato al re di Norvegia un angelo argenteo che sosteneva una spina, e un altro manufatto simile di patrocinio reale è descritto a Marienthal prima del 1285.²⁶ Anche Filippo il Bello mantenne vitale questa tradizione ed è nota la sua donazione del 1311 al Mont-Saint-Michel di un angelo con una spina della corona.²⁷ Nelle corti di Fiandra e di Artois, dove sovente furono attivi gli stessi orafi della corte reale di Parigi, non mancarono reliquiari di questo tipo: un angelo reggente una spina della corona di Cristo apparteneva al conte di Fiandra,²⁸ mentre Mahaut d'Artois nel 1328 donava una spina ai domenicani di La Thieulloye sovvenzionando le spese per il contenitore che prevedeva proprio un angelo a suo sostegno.²⁹

Solo un esemplare di questo tipo sicuramente realizzato a Parigi è giunto ai nostri giorni: si tratta dell'angelo in argento dorato, oggi ad Ascoli Piceno (fig. 8), che secondo una tradizione cinquecentesca non suffragata da fonti medievali Filippo il Bello intorno al 1290 avrebbe donato al suo confessore, il domenicano Francesco de Sarlis, in cambio di un dente di san Domenico.³⁰ La grande qualità di que-

données par saint Louis: remarques sur l'orfèvrerie française du milieu du XIII^e siècle", in: *Cahiers archéologiques*, XLVII (1999), pp. 205–214.

²⁵ André Perrin, "Le trésor de la Chapelle du Château des Échelles, commanderie de St. Jean de Jérusalem: inventaires inédits du XVI^e siècle [...]", in: *Miscellanea di Storia Italiana*, XXXIV (1896), pp. 91–112. Il reliquiario è attestato per l'ultima volta nel 1606 nella Sainte-Chapelle di Chambéry (*ibidem*, p. 104).

²⁶ Fernand de Mély, *Excuviae sacrae constantinopolitanae*, III: *La croix des premiers croisés, la Sainte Lance, la Sainte Couronne*, Parigi 1904, pp. 328sg.

²⁷ *Ibidem*, pp. 339sg.

²⁸ Chrétien-César-Auguste Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lilla 1886, I, p. 224.

²⁹ Jules-Marie Richard, "Inventaire du couvent des Dominicaines d'Arras en 1324", in: *Revue de l'art chrétien*, XIX (1875), pp. 64–69: 69.

³⁰ L'angelo è stato collocato entro la prima metà del XV secolo all'interno di un reliquiario architettonico dell'orafa Nicola da Campi; cfr. Lüdke (nota 9), II, pp. 596–598, no. 225; Benedetta Montevecchi, "Influssi d'Olttralpe e bizantini tra XIII e XIV secolo", in: Gabriele Barucca/Benedetta Montevecchi, *Beni artistici: orficerie*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 28–37: 34.



8 *Angelo con reliquia della Sacra Spina*. Ascoli Piceno, San Pietro Martire



9 Reliquiario del dito
di san Luigi (oggi di san Carlo).
Bologna, San Domenico

sta statuetta, una figura angelica caratterizzata da un panneggio morbido e da una raffinata pettinatura di sapore antichizzante, per Robert Suckale e Danielle Gaborit-Chopin anticiperebbe di qualche anno alcune delle caratteristiche stilistiche delle sculture del priorato di Saint-Louis di Poissy.³¹

³¹ Suckale 1971 (nota 4), p. 166; Danielle Gaborit-Chopin, in: *L'art au temps des rois maudits* (nota 2), p. 192, no. II9.

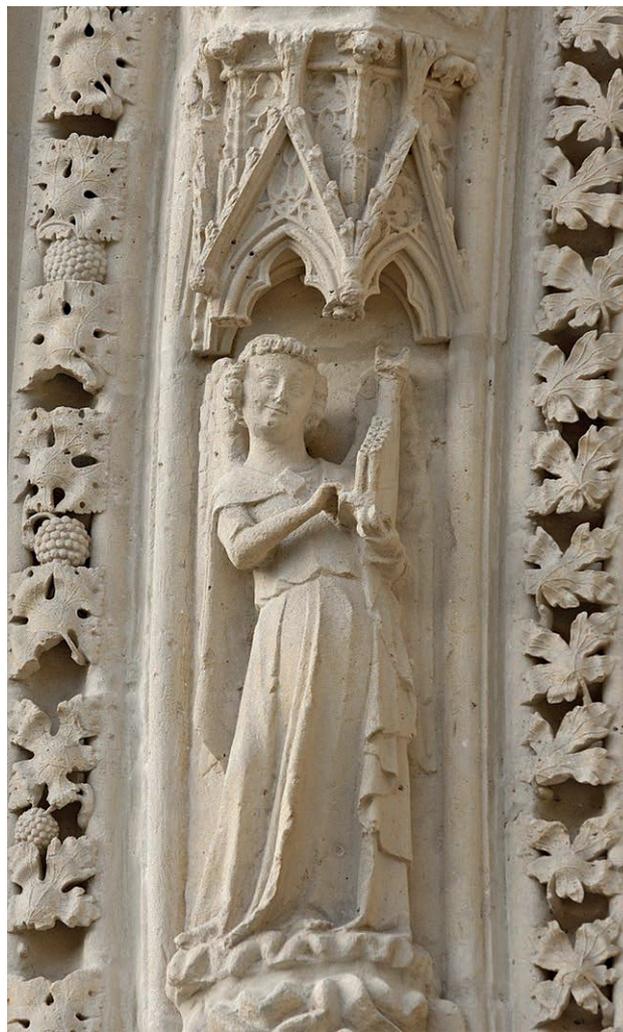
³² Per le vicende riguardanti la canonizzazione e ripartizione delle reli-

quie di Luigi IX, cfr. Vinni Lucherini, "Smembrare il corpo del re e moltiplicare le reliquie del santo: il caso di Luigi IX di Francia", in: *Convivium*, I (2014), I, pp. 88–101.

quie di Luigi IX, cfr. Vinni Lucherini, "Smembrare il corpo del re e moltiplicare le reliquie del santo: il caso di Luigi IX di Francia", in: *Convivium*, I (2014), I, pp. 88–101.

l'immagine di Luigi IX affiancato da due angeli con reliquiari,³³ e all'iniziativa dello stesso sovrano è riferibile il reliquiario contenente un tempo un dito di san Luigi, ancora oggi conservato nel tesoro della chiesa bolognese di San Domenico (fig. 9).³⁴ Non si conosce la data del suo arrivo a Bologna: il documento più antico che lo descrive risale al 1390³⁵ ma è probabile che Filippo il Bello, i cui legami con l'ordine domenicano furono molto stretti, lo avesse inviato alla chiesa che aveva ospitato il corpo del Re santo durante il suo trasporto in Francia. Il reliquiario di Bologna ha subito dei restauri nel primo decennio del XVIII secolo, e Suckale ha rilevato l'alterazione dello studiato contrapposto che in origine dovette caratterizzare le due figure angeliche.³⁶ Lo stesso studioso ha evidenziato nel loro stile alcuni caratteri retrospettivi, tipici della produzione scultorea degli anni di san Luigi, ravvisabili nelle ricercate acconciature o negli orli mossi delle vesti. Questi elementi farebbero pensare a un uso consapevole, da parte degli orafi parigini di inizio Trecento, di un modello di età luigiana.

Gli angeli del reliquiario bolognese, inoltre, permettono di ritornare sul tema delle tangenze tra statue in oreficeria e scultura monumentale. Oltre alla comunanza di linguaggio con le già menzionate sculture di Poissy, dei parallelismi significativi esistono con le sculture della chiesa di Saint-Sulpice-de-Favières (Essonne; fig. 10). Lo stesso Suckale enfatizzava i caratteri che accomunano gli angeli scolpiti nell'archivolto del portale principale di quella chiesa e quelli argentei del reliquiario di Bologna.³⁷



10 Saint-Sulpice-de-Favières, Saint-Sulpice le Pieux, archivolto del portale principale, *Angelo con organo*

³³ “Deux angeloz d’argent dorez et une image de Saint Loys d’argent à une couronne d’or et les entablemens d’argent à tout un vesseles d’or que l’image si voit et une couronne d’or à pierre, que le dict angelot tenoit, qui cousta tout 595 l. 10 s. Donné au Roy de Noroie avec une des jointes du doi Monseigneur Saint Loys et avec une espine de la sainte coronne” (*Comptes royaux [1285–1314]*, II: *Comptes particuliers et comptes spéciaux ou extraordinaires*, a cura di Robert Fawtier/François Maillard, Parigi 1954, p. 536, no. 23914).

³⁴ Cesare Gnudi, “Il reliquiario di San Luigi Re di Francia in San Domenico a Bologna”, in: *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Firenze 1957, pp. 138–142; Suckale 1971 (nota 4), pp. 167sg.; Lüdke (nota 9), II, pp. 600–602,

no. 222; Danielle Gaborit-Chopin, in: *L’art au temps des rois maudits* (nota 2), pp. 198sg., no. 122; Pierre-Yves Le Pogam, in: *Saint Louis*, cat. della mostra, a cura di *idem*, Parigi 2014, p. 210, no. 26.

³⁵ “Item duo angeli de argento cum pede de argento deaurati tenentes unam caselam de cristalo in qua est digitum Sancti Lodovici” (*I Campioni di San Domenico: inventari delle proprietà del Convento di San Domenico in Bologna. Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, San Domenico, n. 240/7574*, a cura di Renzo Noventa, Bologna 2018, II, p. 134).

³⁶ Suckale 1971 (nota 4), pp. 167sg.

³⁷ *Ibidem*.



11 *Angelo* (frammento di un reliquiario). Parigi, Musée du Louvre



12 *Angelo* (frammento di un reliquiario). Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Nel primo venticinquennio del Trecento, a Parigi, reliquiari contenenti frammenti del corpo di san Luigi con statuette di angeli a tutto tondo concepite come sculture in miniatura assunsero quindi al ruolo di modello. Nel 1314 l'orafo "Guillelmo" – probabilmente l'orafo di corte Guillaume Julien –

realizzò due angeli in argento con reliquie di san Luigi e della Vera Croce per la Sainte-Chapelle parigina,³⁸ nel 1329 l'orafo parigino Étienne de Salins replicò il reliquiario voluto da Filippo il Bello per il re di Norvegia,³⁹ mentre Mahaut d'Artois ne possedeva una copia nel suo castello di Hesdin.⁴⁰

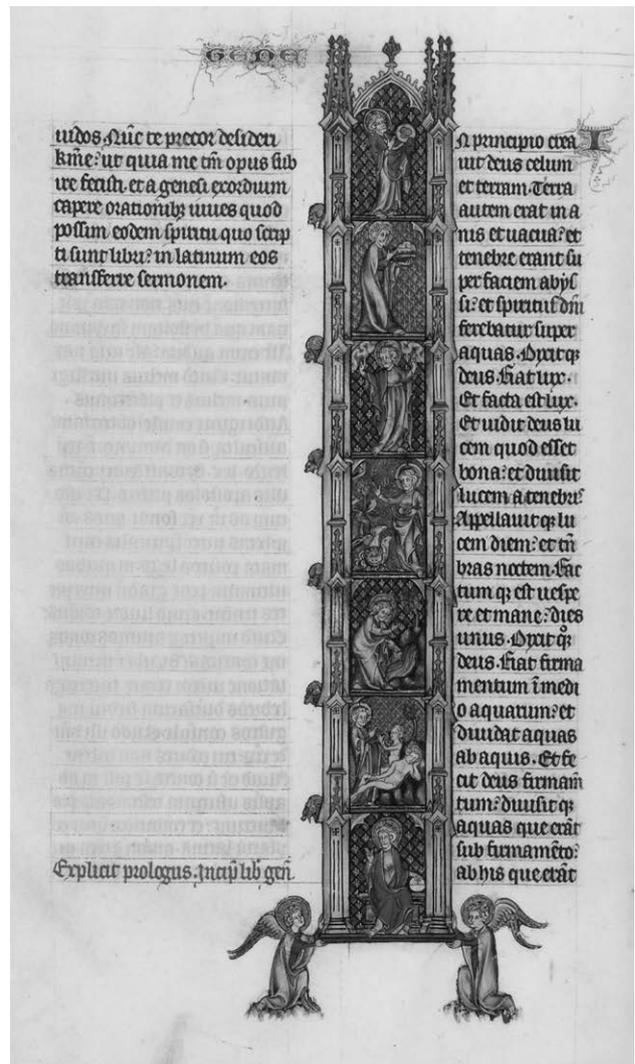
³⁸ Alexandre Vidier, "Notes et documents sur le personnel, les biens et l'administration de la Sainte-Chapelle, du XIII^e au XV^e siècle", in: *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, XXVIII (1902), pp. 213–383: 336. Le opere sono individuabili in un inventario della Sainte-Chapelle del 1341; cfr. *idem* (nota 24), p. 17, ni. 62sg. Per Guillaume Julien si veda Wolfgang Brückle, s. v. Guillaume Julien, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, LXV, a cura di Günter Meißner/Andreas Beyer, Monaco/Lipsia 2009, p. 265.

³⁹ "Une ymage de saint Loys, II angeloz assis sus un entablement d'argent [...] pour 62 l. 12 d." (Jean-Marie Richard, *Une petite nièce de Saint-Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne [1302–1329]: étude sur la vie privée, les arts et l'industrie, en Artois et à Paris au commencement du XIV^e siècle*, Parigi 1887, p. 252).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 254. Del reliquiario esiste una descrizione del 1348, quando si trovava nella cappella del castello: "un ymage de saint Loys adestrés de II angelos portans des cheveux et des os saint Loey's, séans tout sour une

Più tardi anche nel tesoro personale di Carlo V figuravano reliquiari di questa tipologia contenenti reliquie del Re santo.⁴¹ Il fatto che simili composizioni iniziarono a essere replicate anche in bronzo attesta il successo di questi prototipi. Gli angeli del reliquiario di Bologna, per esempio, sono richiamati da due figurette bronzee conservate rispettivamente al Louvre (fig. 11)⁴² e al Bargello (fig. 12),⁴³ per le quali l'ipotesi di un originario assetto a coppia per un reliquiario di questo tipo non può essere esclusa.

Il successo di questa composizione nel milieu artistico parigino si rileva anche in ambiti diversi da quello orafico. Un dittico in avorio dell'età di Filippo il Bello ora a Toronto presenta due angeli che sorreggono una mandorla con l'animula della Vergine, in una disposizione che richiama quella dei reliquiari.⁴⁴ Nell'ambito della decorazione libraria del primo ventennio del XIV secolo François Avril ha invece rilevato la comparsa di una monumentale iniziale istoriata concepita come una grande oreficeria sostenuta proprio da coppie di angeli dalle grandi ali: se ne trova un esempio nella Bibbia parigina detta di Filippo il Bello (fig. 13).⁴⁵ Alcuni angeli inginocchiati del primo XIV secolo suggeriscono che il miniatore possa aver guardato a manufatti simili per la sua iniziale: tra questi possono essere annoverati sia il noto reliquiario di Jaucourt (fig. 14), attribuito a un orafo attivo in Champagne verso il 1345–1360,⁴⁶ sia l'angelo bronzeo del Bargello (fig. 15), della prima metà del Trecento, originariamente dotato di ali, come confermano i fori di fissaggio sul retro.⁴⁷



13 Iniziale nella Bibbia detta di Filippo il Bello. Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 248, vol. I, fol. 8v

basse de quoy le liste est armoïé des armes de Bourgogne et d'Artois, tout d'argent doré" (*ibidem*, p. 328, nota I).

⁴¹ Jules Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Parigi 1879, p. 216.

⁴² Inv. OA 5913; cfr. Danielle Gaborit-Chopin, in: *L'art au temps des rois maudits* (nota 2), p. 202, no. 126.

⁴³ Inv. 203 C; cfr. *eadem, ibidem*, p. 201, no. 125.

⁴⁴ Cfr. John Lowden, in: *Medieval Ivories and Works of Art: The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario*, a cura di *idem*/John Cherry, Toronto et al. 2008, pp. 94sg., no. 30.

⁴⁵ François Avril, in: *L'art au temps des rois maudits* (nota 2), pp. 286sg., no. 191.

⁴⁶ Inv. OA 6749; cfr. Danielle Gaborit-Chopin, in: *Les fastes du Gothique: le siècle de Charles V*, cat. della mostra, a cura di Françoise Baron et al., Parigi 1981, pp. 227sg., no. 181. Gli angeli del reliquiario di Jaucourt sostengono una stauroteca bizantina, per la quale si veda Jannic Durand, "Les reliques du reliquaire de Jaucourt", in: *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*, a cura di Sulamith Brodbeck et al., Parigi 2016, pp. 127–144.

⁴⁷ Inv. 204 C; cfr. Danielle Gaborit-Chopin, in: *L'art au temps des rois maudits* (nota 2), p. 203, no. 127.



14 Reliquiario di Jaucourt.
Parigi, Musée du Louvre

Anche negli anni dei Valois il reliquiario con angeli continuò a essere un modello di riferimento per orafi e committenti. Reliquiari di questo tipo, alcuni di nuova esecuzione, sono attestati nel tesoro

della Sainte-Chapelle⁴⁸ e in quello di Notre-Dame,⁴⁹ ma anche nelle grandi raccolte di oggetti preziosi dei membri della famiglia reale, come quelle del re Giovanni II il Buono nel 1353,⁵⁰ del delfino, il fu-

⁴⁸ Inventario del 1480: “Caput beati Clementis, in quodam vase quadrato argenti deaurati repositum, cum quatuor parvis angelotis, ornatum lapidibus victrinis [...] defficiunt eciam due alle unius angeli” (Vidier [nota 24], p. 96; questo reliquiario è già registrato nell’inventario del 1341 [cfr. *ibidem*, p. 12]); inventario del 1363–1367: “21. Item un petit saintuaire d’or, ouquel a une des costes de saint Nycaise, et y a II. petis angelos qui la soustiennent, et y deffaut de lonc temps IIII eles”; “22. Item II. autres angres, d’argent doré qui soustiennent un vaissel où

il a une des costes de sainte Elisabeth de Honguerie, et y deffaut de lonc temps VI. perles” (*ibidem*, p. 45).

⁴⁹ Inventario del 1343: “4. It., quedam alia ymago argentea, cum duobus angelotis dextra leuaque in tabernaculo deaurato, in cuius ymagine mamilla repositum est de lacte B. Marie Virginis, et est pes ejusdem ymaginis de cupro deaurato, ex dono magistri Radulphi de Praeris” (Gustave Fagniez, “Inventaires du trésor de Notre-Dame de Paris de 1343 et de 1416”, in: *Revue archéologique*, XXVII [1874], pp. 157–165, 249–259, 389–400:

turo Carlo V, nel 1363⁵¹ o della regina Giovanna di Évreux nel suo testamento del 1372.⁵²

Una spiegazione per il successo di questa tipologia può essere cercata anche nella sempre più radicata consuetudine, soprattutto negli anni di Carlo V e poi di Carlo VI, di rappresentare le armi di Francia tra due angeli che le sostenevano, proprio come facevano con le preziose reliquie. Questa iconografia, sempre più ricorrente nella plastica monumentale dei castelli patrocinati dai Valois, è stata interpretata come un tentativo di legittimare visivamente l'origine divina del potere monarchico.⁵³ Un intento, questo, che non era poi così diverso da quello che originò l'adozione del reliquiario con angeli per la presentazione delle reliquie di san Luigi da parte dei suoi successori.

Ipotesi sulle origini

Ancora aperta è la discussione sugli antecedenti del reliquiario con angeli. Le prime considerazioni su questo problema si devono a Joseph Braun, Hanns Swarzenski, Ernst Günther Grimme e Dietmar Lüdke, che hanno rintracciato antecedenti tipologici in opere sontuarie altomedievali o nelle miniature raffiguranti due angeli reggenti la *tabula* precocemente inserite tra le illustrazioni degli evangelari.⁵⁴ Laura Zamparo ha recentemente ricostruito la diffusione di questo modello nella miniatura altomedievale sia in ambito iberico, dove esso compare rielaborato nei commentari all'Apocalisse del Beato di Liébana, sia



15 *Angelo inginocchiato* (frammento di un reliquiario). Firenze, Museo Nazionale del Bargello

251); "18. It., digitus B. Johannis Baptiste in quodam vase argenteo deaurato, cum duobus angelotis argenteis deauratis deferentibus illum" (*ibidem*, p. 252); "22. It., quoddam jocale pro defferendo corpus Domini in festo S. Sacramenti argenti deaurati, quod quidem jocale est scilicet quedam crux quam tenent duo angeli [...]" (*ibidem*, p. 253).

⁵⁰ "[...] pour 2 angeloz, l'un tenant un reliquiaire de cristal devant soy et séant sur l'entablement, pesant 15 marc 4 onces; et l'autre pesant 15 mars, prisiez 8 escuz le marc, rendus pour néant" (Louis Douët-d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIV^e siècle*, Parigi 1851, p. 309).

⁵¹ Danielle Gaborit-Chopin, *L'inventaire du trésor du dauphin futur Charles V: 1363. Les débuts d'un grand collectionneur*, Nogent-le-Roi 1996, ni. 32, 129, 180sg., 192, 199, 627sg., 634, 675.

⁵² Constant Leber, *Collections des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, Parigi 1780–1859, XIX, pp. 120–169 (per l'intero documento), 127sg., 146, 150–152 (per le citazioni dei reliquiari con figure di angeli).

⁵³ Christian de Mérindol, "Essai sur l'emblématique et la thématique de la monarchie française à la fin du Moyen Âge d'après le témoignage du château de Vincennes", in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1987, pp. 187–227: 216sg., 226sg.

⁵⁴ Joseph Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Friburgo in Br. 1940, pp. 655–662; Swarzenski (nota 8), pp. 182sg.; Ernst Günther Grimme, "Das Heilige Kreuz von Engelberg", in: *Aachener Kunstblätter*, XXXV (1968), pp. 21–105: 50–53; Lüdke (nota 9), I, pp. 15–21.

16 Reliquiario della Vera Croce, particolare dei due angeli. Liegi, Grand Curtius



in ambito ottoniano, dove grande fortuna ebbe nello scriptorium di Treviri.⁵⁵ Da quest'ultimo centro, illustrazioni a piena pagina con angeli reggenti una tavola si diffusero nei primi decenni dell'XI secolo in ambito mosano, così come attesta un evangelionario proveniente con ogni probabilità da Stavelot, oggi conservato a Dublino.⁵⁶

La ricezione di questa iconografia nella regione della Mosa forse poté servire all'elaborazione teologica e formale di una serie di trittici in oreficeria con reliquie della Vera Croce che adottarono lo schema dei due angeli stanti con simboli della Passione, uno con la lancia e l'altro con la spugna fissata a un'asta, nell'atto di presentare la croce. Due esemplari,

un tempo nella collezione di Auguste Dutuit, sono oggi conservati al Petit Palais parigino; un terzo è al Grand Curtius di Liegi e proviene dalla locale chiesa di Sainte-Croix (fig. 16).⁵⁷

Grimme ha evocato l'importanza di questi trittici per i due angeli reggenti una reliquia della Vera Croce collocati sopra il Cristo nella croce di Engelberg (fig. 17). Pur riconoscendone i debiti verso i prototipi tardoantichi, per lo studioso la composizione dipenderebbe proprio dai reliquiari mosani che mostrano la medesima intima fusione devozionale con la reliquia presentata. Lo stesso studioso, volendo ricostruire un contesto stilistico intorno al classicismo delle due figure angeliche della croce, riconobbe dei nessi con la

⁵⁵ Laura Zamparo, "Il frontespizio con angeli in età tardoantica: alcune considerazioni sulle sue trasformazioni ottoniane", in: *Convivium*, III (2016), 2, pp. 142–155. In generale su questa iconografia si veda Gunnar Berfelt, *A Study on the Winged Angel: The Origin of a Motif*, Stoccolma 1968.

⁵⁶ The Chester Beatty Library, ms. W17. Cfr. Zamparo (nota 55), p. 148.

⁵⁷ Cfr. Philippe Verdier, "Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier", in: *Cahiers de civilisation médiévale*, XVI (1973), pp. 97–121, figg. 4–6.



17 Croce astile,
particolare del capocroce
con l'evangelista Marco
e due angeli che reggono
la reliquia della Vera Croce.
Engelberg, abbazia

scultura monumentale, evocando gli angeli del portale della cattedrale di Losanna e alcune sculture di Laon.⁵⁸ Il prestigio dei trittici mosani dovette restare a lungo vitale, considerando che se ne rileva un'eco ancora a metà Duecento nel Polittico di Floreffe, dove nello scomparto centrale compaiono due angeli nell'atto di sorreggere una stauroteca.⁵⁹

Anche alcune basi per croci in bronzo di età romanica, per via della presenza di figure angeliche nell'atto di sostenere l'anello dove poi sarebbe stata fissata la croce, sono state considerate assimilabili ai reliquiari con angeli.⁶⁰ Pochi sono gli esemplari noti: quelli di Coira⁶¹ e di Hannover⁶² presentano anche le raffigurazioni degli evangelisti; quelli di

⁵⁸ Grimme (nota 54), pp. 50–53.

⁵⁹ Parigi, Musée du Louvre, inv. OA 5552; cfr. Jannic Durand, in: *Les premiers retables (XII^e–début du XV^e siècle): une mise en scène du sacré*, cat. della mostra Parigi 2009, a cura di Pierre-Yves Le Pogam, Parigi/Milano 2009, pp. 65–67, no. 10.

⁶⁰ Swarzenski (nota 8), p. 183, nota 12; Lüdke (nota 9), I, p. 20.

⁶¹ Coira, Domschatzmuseum; cfr. Peter Springer, *Kreuzfüße: Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, Berlino 1981, pp. 112–116, no. 17.

⁶² Hannover, Museum August Kestner, inv. W.M. XXIa, 8; cfr. *ibidem*, pp. 67–75, no. 3.



18 Base per croce stazionale.
Berlino, Staatliche Museen zu
Berlin, Preußischer Kulturbesitz,
Kunstgewerbemuseum

Berlino (fig. 18)⁶³ e della collezione Wyvern⁶⁴ sono di dimensioni più contenute. Angeli, inoltre, sono raffigurati anche nel reliquiario di san Giovanni Evangelista (detto del Barbarossa) di Cappenberg, la cui base può essere datata intorno al 1171.⁶⁵ La provenienza di questi bronzi è stata localizzata nella Bassa Sassonia, mentre le proposte di datazione vanno dalla prima metà dell'XI secolo fino al primo quarto del successivo. Come già osservò Lüdke, nella toreutica romanica, contrariamente all'ambito dei reliquiari, questa iconografia non dovette avere grande successo e non se ne conoscono attestazioni successive.⁶⁶

Alla luce di queste considerazioni sembra possibile attribuire ai trittici mosani e alle grandi basi bronzee romaniche un qualche ruolo nella nascita del reliquiario con angeli. Le drammatiche perdite che hanno colpito la produzione orafa medievale non permettono di ricostruire il percorso che, dalle opere romaniche dove la funzione degli angeli con reliquia era ancora legata a contesti più ampi, portò allo sviluppo di una vera e propria tipologia autonoma di reliquiario.

Hans Belting riteneva che la forte impronta realistica delle figure angeliche avrebbe assolto la funzione di invitare il fedele alla contemplazione della reliquia presentata. Questa messa in scena della reliquia avrebbe fatto del reliquiario con angeli una "figürliche(n) Monstranz"; lo studioso tedesco evocava dei paralleli nella scultura monumentale come il *trumeau* della cattedrale di Sens raffigurante santo Stefano che regge un reliquiario,⁶⁷ al quale può essere accostata per il medesimo significato la serie di angeli dei contrafforti delle cappelle radiali della

⁶³ Cfr. *ibidem*, pp. 77–80, no. 5.

⁶⁴ Cfr. Williamson (nota 5), pp. 38sg., no. 15.

⁶⁵ Cfr. Hermann Fillitz, "Der Cappenberger Barbarosakopf" [1963], in: *idem*, *Thesaurus Mediaevalis: Ausgewählte Schriften zur Schatzkunst des Mittelalters*, a cura di Franz Kirchweger/Werner Telesko, Ostfildern 2010, pp. 115–125; Katrin Beyer/Holger Kempkens, in: *Goldene Pracht: Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen*, cat. della mostra Münster 2012, a cura di Holger

Kempkens/Hartmut Krohm/Petra Marx, Monaco di B. 2012, pp. 156–158, no. 35.

⁶⁶ Lüdke (nota 9), I, p. 20.

⁶⁷ Hans Belting, "Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen", in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del convegno Bologna 1979, a cura di *idem*, Bologna 1982, pp. 35–53, cit. p. 40.

cattedrale di Reims richiamata sopra. Gli orafi che adottarono questa composizione divennero gli interpreti di una nuova concezione del reliquiario che riproponeva nelle raffigurazioni di angeli ormai a tutto tondo avulsi da qualsiasi tipo di fondale architettonico i valori della statuaria monumentale agli occhi di una committenza sensibile ai dibattiti teologici sulla natura degli angeli.⁶⁸

Da Parigi ad Avignone

All'adozione del reliquiario con angeli da parte della corte reale e del suo più stretto entourage corrispose, intorno al quinto decennio del Trecento, una sua diffusione da Parigi verso altri centri, dentro e fuori il regno di Francia. La mobilità degli orafi favorì questo processo di irradiazione delle mode parigine in fatto di arti preziose. Allo stesso tempo i donativi dei sovrani Valois, che come si è visto spesso consistevano in reliquiari di questo tipo, dovettero incoraggiare nella committenza episodi di emulazione: un manufatto regalato da un sovrano poteva facilmente essere proposto agli artisti locali come un modello da replicare.

Queste dinamiche sono ben ricostruibili nel caso di Avignone, la città sul Rodano velocemente diventata capitale della cristianità ma anche uno dei centri artistici più importanti dell'Europa del Trecento. Per quanto riguarda il trasferimento delle maestran-

ze, le fonti consentono di affermare che alcuni orafi operosi per la corte pontificia giungevano proprio da Parigi: un celebre documento del 1376 ne menziona alcuni, ma altri dovettero essere attivi per il papa e i cardinali già dalla metà del secolo.⁶⁹ La presenza, inoltre, di stilemi tipicamente parigini nelle oreficerie avignonesi permette di allargare il quadro delineato dalle fonti.⁷⁰

La documentazione riguardante gli scambi di doni tra il re di Francia e il papa menziona a più riprese reliquiari con figure di angeli. Filippo VI aveva donato a Clemente VI una spina della corona di Cristo portata da un angelo in argento dorato; opera questa passata da Clemente VI a Pierre Roger de Beaufort (futuro Gregorio XI) e da questi, infine, a Urbano V, che ne fece dono alla cattedrale di Mende (Lozère).⁷¹ L'inventario del tesoro pontificio del 1353 menziona un "iocale, in quo est reliquiarium de cristallo sustentatum per 2 angelos" con lo stemma del cardinale Bertrand du Pouget († 1352),⁷² mentre due angeli dotati di teche in cristallo appartenenti allo stesso tesoro vennero alienati nel 1358 da Innocenzo VI.⁷³ Urbano V, tra il 1366 e il 1367, aveva donato due reliquiari con angeli alla chiesa di Saint-Benoît et Saint-Germain di Montpellier,⁷⁴ e un reliquiario di questo tipo è repertoriato nell'inventario del tesoro della chiesa avignonese di Saint-Pierre compilato nel 1378.⁷⁵

⁶⁸ Su questo dibattito si veda Fausto Sbaffoni, *San Tommaso d'Aquino e l'influsso degli angeli: la Sacra Scrittura, la tradizione, la teologia tomistica*, Bologna 1993.

⁶⁹ Eugène Müntz, "Les Arts à la cour des Papes du XIV^e siècle: les Fondations de Grégoire XI à Avignon et dans le Comtat Venaissin, d'après des documents inédits", in: *Revue de l'Art chrétien*, XXXIV (1891), pp. 183–200; 193; Anne-Marie Hayez, "Deux commandes d'orfèvrerie pour les églises avignonnaises (1363, 1393)", in: *Hommage à Robert Saint-Jean*, a cura di Guy Romestan (= *Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier*, XXI [1993]), pp. 163–174; 169.

⁷⁰ Elisabeth Taburet-Delahaye, "L'orfèvrerie au poinçon d'Avignon au XIV^e siècle", in: *Revue de l'Art*, 108 (1995), pp. II–22; eadem, "L'émaillerie translucide à Montpellier et Avignon au XIV^e siècle", in: *Oreficerie e smalti in Europa fra XIII e XV secolo*, atti del convegno Pisa 1996, a cura di Anna Rosa Calderoni Masetti (= *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe*

di Lettere e Filosofia, Quaderni, 4^a s., 1997, 2), pp. 47–62; Michele Tomasi, "Gli smalti traslucidi: nella cultura multicolore di Avignone", in: *Sant'Agata: il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, Catania 2010, pp. 65–78.

⁷¹ Jean Thuile, *L'orfèvrerie en Languedoc du XII^e au XVIII^e siècle*, I: *Généralité de Montpellier*, Montpellier 1966, pp. 243sg.

⁷² Hermann Hoberg, *Die Inventare des Päpstlichen Schatzes in Avignon 1314–1376*, Città del Vaticano 1944, p. 154. Nello stesso tesoro sono menzionati altri reliquiari con angeli (*ibidem*, pp. 159, 390).

⁷³ "Duo angeli argentei deaurati cum suis alis, quilibet cum cristallo in manibus suis, ponderis XXXI march., unius unc. argenti" (cit. da Eugène Müntz/Maurice Faucon, "Inventaire des objets précieux vendus à Avignon en 1358 par le pape Innocent VI", in: *Revue archéologique*, XLIII [1882], pp. 3–II: 6).

⁷⁴ Thuile (nota 71), pp. 54sg.

⁷⁵ "Item quoddam reliquiarium de argento deaurato cum cloquerio

Delle opere menzionate nelle fonti avignonesi non rimane traccia; il solo reliquiario con angeli riconducibile ad Avignone è quello di san Pietro nella cattedrale di Toledo.⁷⁶ Tuttavia quest'opera resta problematica: solo la base, infatti, porta un punzone avignonese databile intorno al 1310–1320, mentre i due angeli in ginocchio raffigurati nell'atto di sostenere una teca, considerati traduzioni più allentate dello stile della plastica parigina degli anni di Filippo il Bello, potrebbero essere attribuiti a un intervento seriore.⁷⁷

La precoce circolazione di reliquiari con angeli nel contesto della corte pontificia servì da cassa di risonanza per la sua diffusione in altri centri. Nel tesoro del delfino Umberto II, per esempio, è attestato verso la metà del Trecento un nutrito gruppo di reliquiari di questa tipologia.⁷⁸ Gli studi di Gisèle Godefroy e Raymond Girard hanno messo in relazione la presenza di tali manufatti con i frequenti soggiorni del Delfino ad Avignone.⁷⁹ Effettivamente, nel 1347 Umberto II aveva acquistato ad Avignone dal mercante fiorentino Lapo Bianchi una croce in argento con

smalti e pietre preziose, due tabernacoli con sportelli e due candelabri in argento.⁸⁰

Uno dei due angeli dotati di reliquiari appartenenti alla dote di Anna di Bretagna, oggi al Louvre, è stato realizzato intorno al quinto o sesto decennio del XIV secolo a Tolosa, città dove questo modello poté giungere proprio da Avignone.⁸¹ Attestano parimente una conoscenza di manufatti orafi avignonesi altri reliquiari con angeli realizzati nel sud-ovest della Francia come quello di Saint-Polycarpe (Aude),⁸² della fine del XIV secolo, o quello di Montpezat-de-Quercy (Tarn-et-Garonne), che nonostante gli interventi di restauro della fine dell'Ottocento conserva i due angeli originali.⁸³ Un reliquiario con due angeli stanti che reggono una teca, oggi a Detroit (fig. 19), potrebbe essere riferibile alla prima metà del Trecento e dipendere da un modello parigino o avignonese.⁸⁴ Rimane tuttavia difficile circoscriverne la cronologia e l'origine geografica anche a causa delle numerose interpolazioni. Reliquiari tipologicamente assimilabili a quelli con angeli furono prodotti anche a Limoges, come attesta l'esemplare oggi a Chicago.⁸⁵

rotundo et cum cristallo erecto, in quo sunt duo angeli sustinentes reliquiarium" (cit. da Anne-Marie Hayez, "Deux inventaires du trésor de Saint-Pierre d'Avignon au XIV^e siècle", in: *Chronique méridionale: arts du Moyen Âge et de la Renaissance*, II [1983], pp. 29–43: 33). Il fatto che il reliquiario sia descritto solo nell'inventario del 1378 e non in quello del 1342 costituisce un indizio importante per la sua cronologia.

⁷⁶ Lüdke (nota 9), II, pp. 639a–639c, no. 267.

⁷⁷ Il punzone, citato per la prima volta in Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux du Moyen Âge*, Friburgo 1972, p. 253, è stato poi datato e studiato da Taburet-Delahaye 1995 (nota 70), pp. 13sg.

⁷⁸ "Item, duos angelos, tenentes quilibet eorum unum reliquiarium de cristallo et argento deaurato, eymalliatos et habent pedes inmaliatos; ponderant XXXI marcas II uncias [...] Item unum reliquiarium, situatum super uno pede argenti deaurato, in cuius medio est una columpna de argento deaurata, et ex utroque latere tenent dictum reliquiarium duo angeli: quod reliquiarium est in medio cuiusdam lapidis usti coloris, ubi est crucifixus deauratus, et ibi deficiunt porte que consueverunt claudere dictum crucifixum. Et superius est aliud reliquiarium ad modum alterius reliquiari cum certis inmalliis procedendo supra ad modum campanile: tamen non est ibi crux in summitate; ponderans XVI marcas cum dimidia [...]. Item, duos angeli, tenentes quilibet unum reliquiarium parvum de cristallo, ad modum campanilis cum una cruce parva desuper; quorum unus dictum reliquiarium tenet in manu destra, alius in sinistra: ponderant XVII marcas

dimidiam unciam" (cit. da Ulysse Chevalier, "Choix de documents historiques inédits sur le Dauphiné", in: *Bulletin de la Société de statistique des sciences naturelles et des arts industriels du département de l'Isère*, XVII [1874], pp. 126sg).

⁷⁹ Gisèle Godefroy/Raymond Girard, *Les orfèvres du Dauphiné*, Ginevra 1985, pp. 12–19.

⁸⁰ Jean-Pierre Moret de Borchenu de Valbonnais, *Histoire de Dauphiné et des princes qui ont porté le nom de Dauphins [...]*, Ginevra 1722, II, p. 568.

⁸¹ Cfr. Danielle Gaborit-Chopin, "L'ordre du Saint-Esprit: les anges d'Anne de Bretagne", in: *Revue du Louvre*, XLIV (1994), pp. 17–28. Per l'oreficeria a Tolosa, cfr. Sophie Cassagnes-Brouquet, "Riches et puissants, la domination d'un groupe artistique au sein d'une société urbaine à la fin du Moyen Âge: les orfèvres toulousains", in: *Orfèvrerie gothique en Europe* (nota 10), pp. 79–93.

⁸² Cfr. Danielle Gaborit-Chopin, in: *Les fastes du Gothique* (nota 46), p. 275, no. 227.

⁸³ Cfr. Fernand Pottier, *Le Trésor de l'Ancienne Église collégiale de Montpezat*, Montauban 1905, p. 10.

⁸⁴ Inv. 28.147; cfr. Walter Heil, "A French Gothic Reliquary", in: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, X (1929), 4, pp. 50sg.

⁸⁵ Chicago, The Art Institute, inv. 1943.77; cfr. Oswald Goetz, "Medieval Enamels and Metalwork in the Buckingham Collection", in: *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, XXXVIII (1944), 8, pp. 106–112; Lüdke (nota 9), II, pp. 605sg, no. 231.



19 Reliquario con angeli.
Detroit, Institute of Arts
Museum

Dalla Francia all'Italia

I reliquiari con figure di angeli varcarono precocemente le Alpi raggiungendo alcuni centri della Penisola. I già evocati esemplari parigini oggi ad Ascoli Piceno e a Bologna, per esempio, nei primi decenni del XIV secolo si trovavano già in Italia; altri manufatti di questo tipo, sebbene perduti, dovettero comunque seguire i medesimi percorsi e la loro presenza è oggi ricostruibile grazie alle fonti. I reliquiari arrivarono non solo da Parigi, ma anche da Avignone che, come anticipato, ebbe un ruolo significativo in questa vicenda. Un documento avignonese della metà del Trecento menziona tra i manufatti preziosi stoccati nel fondaco mercantile dei Datini in attesa di essere venduti in Italia proprio due “angoli con piè et con alie et con cristalli nelle mani, con ismalti”.⁸⁶ Il riferimento ai cristalli rimanda inequivocabilmente alla loro funzione di reliquiario; questa attestazione, quindi, resta una fonte importante per la ricostruzione del successo commerciale di manufatti preziosi di questo tipo nel XIV secolo.

Un angelo in argento dorato è ricordato a Venezia nel 1359 tra i beni del patriarca di Aquileia Nicolò di Lussemburgo († 1358). Il manufatto si trovava all'interno di una cassa insieme ad altri reliquiari, ed

è significativa la sua menzione perché il documento lo descrive decorato con “armis Dominorum Imperatoris et Regis Francie”,⁸⁷ quindi con gli stemmi dell'imperatore Carlo IV, di cui il patriarca Nicolò era fratellastro. Alla corte di Praga questa tipologia di reliquiario non era ignota,⁸⁸ e il suo successo in quell'ambiente è imputabile ai ben noti rapporti che i Lussemburgo avevano intrattenuto con la corte di Parigi.⁸⁹

Nel tesoro della cattedrale di Asti sin dal 1390 sono documentati due angeli in argento reggenti teche in cristallo con reliquie. Le statuette, che affiancavano una *Vergine con il Bambino* ugualmente in argento, sono descritte negli inventari della cattedrale dal 1390 fino al 1746, anno in cui furono alienate.⁹⁰ Sebbene non siano note le modalità del loro arrivo ad Asti, alcune peculiarità dei due angeli – su tutte il dettaglio delle ali smaltate, ricorrente in molti degli esemplari parigini⁹¹ – potrebbero avallare l'ipotesi di una loro provenienza d'Oltralpe. Uno dei due angeli, inoltre, reggeva una fiala in cristallo contenente proprio una spina della corona di Cristo. La città piemontese, del resto, specialmente per alcuni ambiti della produzione artistica, si dimostrava particolarmente informata alle novità d'Oltralpe,⁹² e certo l'attività commerciale dei mercanti astigiani ad Avignone dovette favorire l'arrivo in città di manufatti transalpini.⁹³

⁸⁶ Cit. da Renato Piattoli, “Un inventario di oreficeria del Trecento”, in: *Rivista d'Arte*, XIII (1931), pp. 241–259: 248.

⁸⁷ Vincenzo Joppi, “Inventario delle cose preziose lasciate dal patriarca d'Aquileia Nicolò di Lussemburgo”, in: *Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino*, I (1881/82), pp. 95–106: 101.

⁸⁸ Nell'inventario del tesoro della cattedrale di Praga del 1355, due sono i reliquiari di questa tipologia: “Imago unius angeli, tenens dentem in manu, sancti Martini” e “Duæ imagines duorum angelorum argenteae deauratae, tenentes scultellam [sic] argenteam cum reliquiis de capite sancti Johannis Baptistae et desuper monstrantiam cristallinam cum capillis beatae Mariae Magdaleneae” (cit. da Antonín Podlaha/Eduard Šittler, *Chrámový poklad u Sv. Víta v Praze: jeho dějiny a popis*, Praga 1903, p. XIII, ni. 52, 54).

⁸⁹ Su questi Danielle Gaborit-Chopin, “Les arts précieux à Paris (ivoires et orfèverie) au temps de Jean de Luxembourg”, in: *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of His Era*, atti del convegno Praga 1996, a cura di Klára Benešová, Praga 1998, pp. 53–61.

⁹⁰ Ivana Bologna, *Oreficeria sacra nell'Astigiano: la bottega di Giovanni Tommaso Groppla tra Sei e Settecento*, Asti 2000, p. 117, ni. 65sg.; Giampaolo Distefano,

“Sugli smalti *cloisonnés* della stauroteca di Asti e sui loro contesti: aggiunte all'arte coloniale del XII secolo e alla sua circolazione”, in: *Arte medievale*, 4^a s., VII (2017), pp. 73–86: 76.

⁹¹ Si veda, a solo titolo di esempio tra le numerose attestazioni, la statua della Vergine in oreficeria accompagnata da due angeli “qui ont les esles esmaillées” descritta in un inventario della famiglia Orléans del 1398 (Frances Marjorie Graves, *Deux inventaires de la maison d'Orléans [1389 et 1408]*, Parigi 1926, p. 68, ni. 107sg.).

⁹² Per una sintesi si rimanda a Giovanni Romano, “Per un atlante del gotico in Piemonte”, in: *Gotico in Piemonte*, a cura di *idem*, Torino 1992, pp. 15–49; Giovanni Donato, “Scultura del Trecento a Asti”, in: *Tra Gotico e Rinascimento: scultura in Piemonte*, cat. della mostra, a cura di Enrica Pagella, Torino 2001, pp. 48–51.

⁹³ È un astigiano, “Iacobo Malabalham mercatori Astensi”, che tra il 1344 e il 1347 ad Avignone forniva pietre preziose, perle e oggetti in oro alla Camera Apostolica; cfr. Karl Heinrich Schäfer, *Die Ausgaben der Apostolischen Kammer unter Benedikt XII., Klemens VI. und Innocenz VI. (1335–1362)*, Paderborn 1914, pp. 245, 279sg., 372.

Per il XIV secolo un ruolo fondamentale nella ricezione di manufatti francesi fu notoriamente svolto dalla Napoli angioina. Le ricerche di Pierluigi Leone de Castris hanno dimostrato quanto profondo fosse il grado di ‘francesizzazione’ della corte in ambito sontuario,⁹⁴ non solo per l’arrivo di oggetti preziosi d’Oltralpe ma anche per l’attività di un atelier composto, almeno negli anni di Carlo II d’Angiò († 1309), quasi esclusivamente da orafi francesi.⁹⁵ Per gli angeli in oreficeria documentati dalle fonti angioine sin dalla metà del Trecento,⁹⁶ quindi, parallelamente all’ipotesi di una importazione dalla Francia, deve essere considerata anche la possibilità di una realizzazione in loco. Questo accadde anche in altri ambiti della produzione orafa, come nel caso dell’*émail de plique* che, pur essendo una variante di smalto tipica di Parigi, fu prodotto anche a Napoli.⁹⁷

Qualche tentativo è stato fatto per individuare possibili riflessi dei reliquiari con angeli francesi giunti in Italia nello sviluppo artistico locale. Franco Faranda, per esempio, aveva intravisto un rapporto stilistico tra

⁹⁴ Pierluigi Leone de Castris, “Napoli ‘capitale’ del gotico europeo: il referto dei documenti e quello delle opere sotto il regno di Carlo I e Carlo II d’Angiò”, in: *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace/Martina Bagnoli, Napoli 1994, pp. 239–264; *idem*, “San Ludovico e l’oreficeria nella Napoli angioina”, in: *Da Ludovico d’Angiò a san Ludovico di Tolosa: i testi e le immagini*, atti del convegno Napoli/Santa Maria Capua Vetere 2016, a cura di Teresa D’Urso/Alessandra Perriccioli Saggese/Daniele Solvi, Spoleto 2017, pp. 107–119.

⁹⁵ Émile Bertaux, “Les artistes français au service des Rois angevins de Naples”, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3^a s., XXXIII (1905), pp. 265–281, XXXIV (1905), pp. 89–114, 313–325; Giampaolo Distefano, “Parigi, Napoli, la Sicilia: su due smalti inediti con gli stemmi di Federico III d’Aragona e di Eleonora d’Angiò”, in: *Napoli nobilissima*, LXXVIII (2021), pp. 21–29.

⁹⁶ Camillo Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico formato sulle antiche scritture dell’Archivio di Stato di Napoli: supplemento. Parte Seconda (27 Gennaio 1300 Indizione 13^a–31 Maggio 1326 Indizione 9^a)*, Napoli 1883, p. 115. Per questo importante documento si veda: Pierluigi Leone de Castris, “I gioielli di una regina napoletana del Trecento”, in: *Kronos*, XV (2013), pp. 85–94; Vinni Lucherini, “Il ‘testamento’ di Maria d’Ungheria a Napoli: un esempio di acculturazione regale”, in: *Images and Words in Exile: Avignon and Italy During the First Half of the 14th Century*, a cura di Elisa Brillì/Laura Fenelli/Gerhard Wolf, Firenze 2015, pp. 433–450.

⁹⁷ Giampaolo Distefano, *Esmaltis viridibus: lo smalto de plique tra XIII e XIV secolo*, Savigliano 2021, pp. 103–106.



20 Reliquiario di san Biagio.
Roma, Tesoro della Basilica
di San Pietro



—
21 Reliquiario
della Sacra Spina.
Già Roma, Santa
Maria in Campitelli

i due angeli parigini del reliquiario di Bologna e quelli del reliquiario del capo di san Domenico, opera dell'orafo bolognese Jacobus Rosetus del 1383.⁹⁸ A Napoli, un esito di questo tipo può essere colto nel portale della chiesa di Santa Maria dell'Incoronata, dove due angeli sono raffigurati nell'atto di sostenere una corona di spine, alludenti alla reliquia conservata nel tesoro della chiesa, lì giunta come dono del re di Francia Carlo V alla regina di Napoli Giovanna I d'Angiò.⁹⁹ Il modello del reliquiario con angeli fu comunque replicato a Napoli a opera di orafi locali, come attesta quello di san Biagio, originariamente nella chiesa romana di San Biagio della Pagnotta e poi passato nel tesoro della basilica vaticana (fig. 20).¹⁰⁰ Datato 1402, questo manufatto ripropone un modello trecentesco, e i suoi debiti con l'arte d'Oltralpe erano già stati messi in evidenza proprio per quanto riguarda l'adozione dello schema con doppia figura angelica.¹⁰¹ Non appare privo di interesse ricordare che il committente del reliquiario di san Biagio, il cardinale napoletano Enrico Minutolo, personaggio dai vasti interessi culturali,¹⁰² fu il promotore dell'arrivo nella città partenopea di Antonio Baboccio, artista informato sui modelli d'Oltralpe nonché orafo, come lui stesso si proclamava nell'iscrizione del sepolcro di Ludovico Aldomorisco in San Lorenzo Maggiore a Napoli.¹⁰³ Nella Napoli di inizio Quattrocento il modello del reliquiario con angeli dovette avere una certa fortuna se anche quello un tempo nella chiesa romana di Santa Maria in Campitelli (fig. 21), che

⁹⁸ Franco Faranda, *Jacobus Rosetus: il reliquiario del capo di San Domenico*, cat. della mostra, Bologna 1998, pp. 33–38.

⁹⁹ Paola Vitolo, "Royauté et modèles culturels entre Naples, France et Europe: les années de Robert et de Jeanne I^{re} d'Anjou (1309–1382)", in: *Identités angevines: entre Provence et Naples, XIII^e–XV^e siècle*, a cura di Jean-Paul Boyer/Anne Mailloux/Laure Verdon, Aix-en-Provence 2016, pp. 247–266: 258, fig. 5. Per l'arrivo della reliquia della spina a Napoli, cfr. *eadem*, *La chiesa della Regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma 2008, pp. 20sg., III–II4.

¹⁰⁰ Il reliquiario è ricordato negli inventari del tesoro della basilica di San Pietro del 1436 e del 1489; cfr. Eugène Müntz, "Il Tesoro della basilica di San Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, con una scelta d'inventari inediti", in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, VI (1883), pp. 1–137:

99. Del reliquiario esiste un disegno seicentesco nel manoscritto *Catalogus Sacrarum Reliquiarum Almae Vaticanæ Basilicæ Paulo Bizzono, et Marco Aurelio Maraldo Sanctissimi Dni Nri Pauli Papæ V: Datario eius Basilicæ Canonis Maiorib. Sacristis curantibus fideliter scriptus Anno Dni MDCXVII*, Città del Vaticano, Archivio Capitolare di San Pietro, ms. H.2, fol. 29r.

¹⁰¹ Angelo Lipinsky, "Un reliquiario napoletano nel tesoro di San Pietro", in: *Napoli nobilissima*, II (1962), pp. 141–146; Elio Catello/Corrado Catello, *Loreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava dei Tirreni 1975, pp. 54sg.; Lüdke (nota 9), II, pp. 631sg., no. 258.

¹⁰² Giuliana Vitale, s. v. Minutolo, Enrico, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 728–733.

¹⁰³ Nicolas Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: Der Bildbauer Antonio Baboccio (1351–1423)*, Monaco di B. 2001, pp. 354–367.



—
22 Romolo di Sennuccio, reliquiario
della Vera Croce (oggi del velo
della Vergine). Pistoia,
Museo della Cattedrale di San Zeno

non a caso custodiva una spina della corona di Cristo, può essere attribuito a un orafo napoletano, così come è stato proposto.¹⁰⁴ A Roma, tuttavia, altri reliquiari con figure di angeli sono attestati nel tesoro di San Giovanni in Laterano da un inventario del 1430¹⁰⁵ e a Santa Maria Maggiore da un inventario del nono decennio del XV secolo.¹⁰⁶

L'eccezionale caso fiorentino

Nell'ottica della fortuna del modello francese del reliquiario con angeli, un caso eccezionale nel panorama italiano è quello fiorentino. Nell'ultimo quarto del Trecento a Firenze il modello del reliquiario con angeli godeva di una discreta fortuna nel milieu orafo cittadino, senza che però si riesca a recuperare memoria di una possibile fonte.

Fra i casi più precoci di ripresa di tale modello può essere annoverato il reliquiario della Vera Croce (oggi contenente reliquie del velo della Vergine) del tesoro di San Zeno a Pistoia ed esposto nel locale Museo della Cattedrale (fig. 22). Nel 1378 l'Opera di San Jacopo, per dare una nuova collocazione alle preziose reliquie della Santa Croce che possedeva da qualche decennio, si rivolse alla bottega fiorentina dell'orafo Romolo di Sennuccio. L'artista ideò una composizione che prevedeva, su un fastoso sostegno inoreficeria, un angelo a mezzo busto reggente una

teca in cristallo.¹⁰⁷ Nonostante numerosi documenti illustrino le fasi di realizzazione e di commissione di quest'opera,¹⁰⁸ ignote rimangono le modalità che portarono alla scelta di un modello così peculiare. È ipotizzabile che gli stessi committenti conoscessero opere di questa tipologia. Nel tesoro pistoiese di San Jacopo, infatti, almeno sin dal 1328 figuravano “duos angelos de argento in parte deauratos” abitualmente collocati sopra l'altare maggiore della chiesa, non si sa se connessi a un reliquiario.¹⁰⁹ Le relazioni commerciali e culturali che Pistoia aveva intrattenuto con la Francia nel basso Medioevo, inoltre, potrebbero far pensare a una certa consuetudine nell'uso di modelli tipicamente francesi.¹¹⁰ Non deve essere dimenticato che, come richiamato in apertura, a Pistoia giunse in data alta una scultura transalpina raffigurante un angelo in veste di diacono, la cui conformazione originaria prima della rilavorazione trecentesca, per quanto problematica da ricostruire, potrebbe essere stata quella di angelo reggente strumenti della Passione.¹¹¹

Alla bottega fiorentina di Romolo di Sennuccio, del resto, secondo una comunicazione di Erich Steingraber riportata da Cristina Aschengreen Piacenti, sarebbero da attribuire i due angeli in argento del reliquiario della Sacra Spina del convento di Santa Croce a Firenze (fig. 23).¹¹² Questo reliquiario

¹⁰⁴ *Suppellettilie ecclesiastica I*, a cura di Benedetta Montevicchi/Sandra Vasco Rocca, Firenze 1987 (Dizionari terminologici, IV), p. 198; Anna Maria Pedrocchi, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Cisterna di Latina 2010, p. 40, no. I.

¹⁰⁵ “Cassetta argentea deaurata et smaltata ad arma Columnensium, quam tenent duo angeli argentei” (cit. da Peter Cornelius Claussen/Darko Senekovic, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter: 1050–1300*, II: *San Giovanni in Laterano*, Stoccarda 2008, p. 349).

¹⁰⁶ Anna Delle Foglie/Francesca Manzari, “L'inventario dei beni della basilica conservato nell'archivio di Santa Maria Maggiore”, in: *Humanis Divina Injunguntur... un percorso museale della Basilica Liberiana*, a cura di Michał Jagosz, Roma 2011, pp. 51–71: 67.

¹⁰⁷ Pèleo Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, Firenze 1910–1912, II, pp. 37–61; Carlo L. Ragghianti, “Aenigmata pistoriensia”, in: *Critica d'Arte*, 3^a s., I (1954), pp. 423–438, II (1955), pp. 102–108; Giuseppe Cantelli, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*,

Firenze 1996, pp. 89, 127; Gabriele Donati, in: *L'eredità di Giotto: arte a Firenze 1340–1375*, cat. della mostra, a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2008, pp. 156sg. (con bibliografia).

¹⁰⁸ Bacci (nota 107), pp. 55–61.

¹⁰⁹ Cit. da Lucia Gai, *L'orafo pistoiese Andrea di Jacopo d'Ognabene e la prima fase dei lavori orafi all'altare argenteo di S. Jacopo nel duomo di Pistoia: 1287–1316*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a. a. 1970/71, p. 645. I due angeli sono ancora ricordati nel 1337 (*ibidem*, p. 655), nel 1340 (*ibidem*, p. 659) e nel 1401 (Sebastiano Ciampi, *Statuti dell'Opera di San Jacopo di Pistoia*, Pisa 1814, p. 28).

¹¹⁰ Gaetano Beani, *La cattedrale pistoiese, l'altare di S. Iacopo e la sacrestia de' belli arredi: appunti storici documentati*, Pistoia 1903, p. 157.

¹¹¹ Per questa scultura si rimanda alla nota 15.

¹¹² Cristina Aschengreen Piacenti, “Le arti minori a Santa Croce”, in: *Santa Croce nel solco della storia*, a cura di Massimiliano G. Rosito, Firenze 1996, pp. 329–338: 332sg. Per quest'opera si veda inoltre Giuseppe Richa,



23 Reliquiario
della Sacra Spina.
Firenze, Santa Croce

in argento, ebano e avorio risale verosimilmente al XVII secolo, ma le due figurette angeliche possono essere datate agli ultimissimi anni del Trecento. I due angeli sono raffigurati con un braccio sollevato nell'atto di sorreggere un oggetto, da identificare presumibilmente con l'originaria corona di spine perduta, sostituita poi dall'attuale corona in argento, di fattura seicentesca ma probabilmente esemplificata su quella medievale. Il fatto che entrambi gli angeli con una mano sostengano una lancia e il bastone con

la spugna farebbe del reliquario un'opera di sintesi tra gli angeli raffigurati nell'atto di sollevare un reliquario e quelli portatori degli strumenti della Passione di Cristo, come ha fatto notare Éva Kovács per il quattrocentesco reliquario della Sacra Spina appartenuto ad Anna di Bretagna oggi nel tesoro della cattedrale di Reims.¹¹³

Questi esempi, che attestano la circolazione nella Firenze di fine Trecento del modello del reliquario con angeli,¹¹⁴ introducono il caso, per qualche aspet-

Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri, Firenze 1754–1762, I, p. 75; Dora Liscia Bemporad, "Arredi liturgici", in: *Santa Croce nell'800*, cat. della mostra, a cura di Monica Maffioli, Firenze 1986, pp. 211–224: 213.

¹¹³ Éva Kovács, *L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Digione 2004, pp. 147–151.

¹¹⁴ Un reliquario di questo tipo è documentato nel 1429 anche nel duomo di Siena: "Due agnoletti in su uno piedistallo d'attone [sic], dorati, et àno ognuno reliquie di santo Fabbiano" (*Gli inventari della sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell'operaio del Duomo [1389–1546]*, a cura di Monika Butzek, Firenze 2012, p. 99, no. 85).

to ancora problematico, del reliquiario di san Jacopo di Pistoia (fig. I), che, qualora si accetti una attribuzione ampiamente condivisa, fu realizzato da Lorenzo Ghiberti prima del 1407.¹¹⁵ Accostato al nome del grande artista fiorentino da Carlo Ludovico Ragghianti¹¹⁶ e da Richard Krautheimer,¹¹⁷ questo manufatto ha da sempre impressionato gli studiosi proprio per i suoi due angeli, “in un miracoloso equilibrio tra consistenza e fluidità, tra solidità e aerea leggerezza”, come li descrisse Luciano Bellosi, che considerava quest’opera il “capolavoro assoluto dell’oreficeria fiorentina tardogotica”.¹¹⁸

Il reliquiario, però, ha subito alcune manomissioni che hanno alterato la composizione originaria voluta dall’orafo, così come dimostra anche una descrizione seicentesca dell’opera:

Reliquiario d’Argento, dorato, con un piede largo, à forma di Tempio, Antico, alla Tedesca, bellissimo, sopra cui, sono due Angeli intieri, d’Argento, pur dorati, con l’ali, spanse à punta all’in sù, che tengono ambi elevato sù, l’istesso, com’un scetro, circa la cima del quale è un Cristallo à foggia di Fanale, dentro à cui, è l’ineestimabil degnatione, fatta, di alquanto del suo Apostolico Capo, del Beatissimo Iacopo, à Pistoia [...].¹¹⁹

Tale attestazione è stata considerata la prova che i due angeli, almeno prima del 1630, portassero tra le mani degli scettri e non, come nella conformazione attuale, dei piccoli vasi (fig. 24). In realtà una

lettura più attenta suggerisce una interpretazione diversa di questo passo. Dal brano, infatti, emerge che i due angeli, in una posizione che al momento resta comunque difficile da precisare, sostenevano il reliquiario “com’un scetro”, quindi a modo di scetro, e non che essi ne tenessero uno al posto dei vasi. Lo “scetro” menzionato sembrerebbe quindi da identificare con il reliquiario stesso, considerando che esso terminava proprio con la reliquia di san Jacopo preservata all’interno di un contenitore in cristallo. Qualora si accetti questa lettura, quindi, anche i due straordinari angeli ghibertiani possono essere annoverati tra gli esempi concepiti sul modello del reliquiario retto da angeli di ascendenza francese che, attraverso un esemplare d’Oltralpe oggi perduto o tramite le stesse repliche toscane, dovette essere noto a Ghiberti o a un orafo del suo più stretto entourage.

Gli studi che hanno toccato il tema della produzione orafa ghibertiana non hanno mancato di porre l’accento sulla vastità dei suoi interessi e le ampie conoscenze della produzione orafa internazionale.¹²⁰ Krautheimer per primo aveva istituito una relazione tra la figura di vecchio con turbante nella scena *Cristo tra i dottori* della porta nord del battistero fiorentino e i noti *Profeti* in bronzo un tempo a sostegno della cassa reliquiario di Saint-Germain-des-Prés di Parigi, databili con certezza nel 1409.¹²¹ Anna Maria Guiducci, invece, richiamava proprio gli angeli parigini del già citato reliquiario di Bologna come precedenti stilistici per la figura della

¹¹⁵ Maria Sframeli, in: *Lorenzo Ghiberti: ‘materia e ragionamenti’*, cat. della mostra, a cura di Mina Bacci et al., Firenze 1978, pp. 139sg.; Lüdke (nota 9), II, pp. 629sg., no. 256; Lucia Gai, *L’altare argenteo di san Iacopo nel Duomo di Pistoia*, Torino 1984, pp. 146–149; Aldo Galli, *I grandi scultori: Lorenzo Ghiberti*, Roma 2005, pp. 60sg.; Dora Liscia Bemporad, in: *Lorenzo Monaco: dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, cat. della mostra, a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2006, pp. 144sg., no. 15; eadem, *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*, Firenze 2013, pp. 19–30.

¹¹⁶ Ragghianti (nota 107), I (1954), pp. 424 e 433.

¹¹⁷ Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, pp. 120sg.

¹¹⁸ Luciano Bellosi, “L’architettura tardogotica in Toscana [1994]”, in:

idem, *Come un prato fiorito: studi sull’arte tardogotica*, Milano 2000, pp. 21–31: 26.

¹¹⁹ Giustiniano Marchetti, *Della vita, e lodi di santo Atto vescovo di Pistoia [...]*, Pistoia 1630, p. 85.

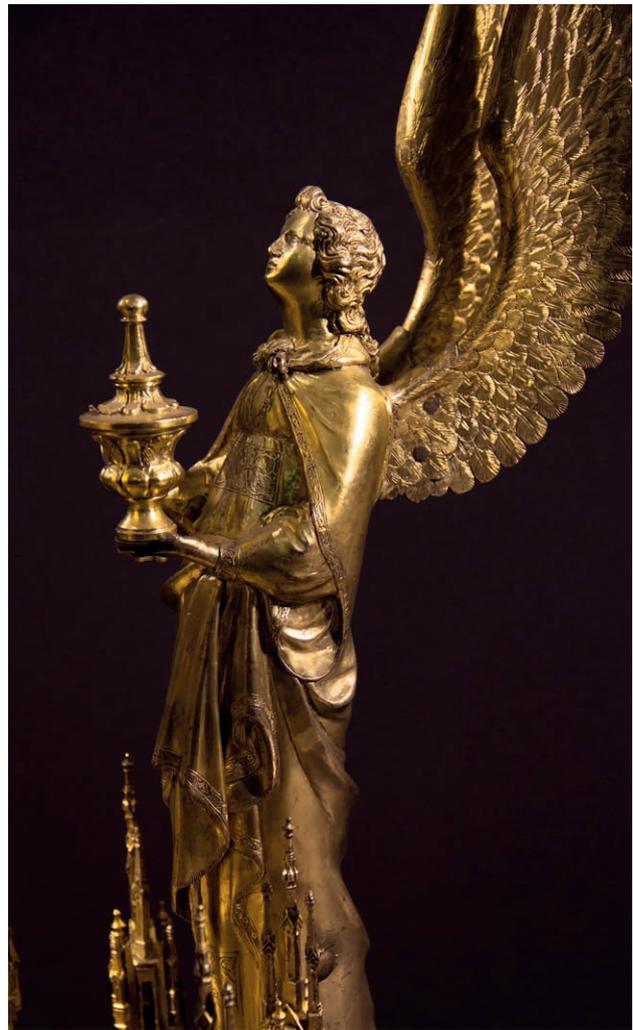
¹²⁰ Luciano Bellosi, “Ghiberti e la cultura figurativa europea intorno al 1400”, in: *Lorenzo Ghiberti* (nota 115), pp. 26sg.; Jeanne van Waadenonjen, “Ghiberti and the Origin of His International Style”, in: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, atti del convegno Firenze 1978, Firenze 1980, I, pp. 81–87; Giulia Brunetti, “Ghiberti orafo”, *ibidem*, pp. 223–244; Galli (nota 115), pp. 59–67; Liscia Bemporad 2013 (nota 115), pp. 16, 43.

¹²¹ Cfr. Élisabeth Taburet-Delahaye, in: *Paris 1400: les arts sous Charles VI*, cat. della mostra, a cura di eadem, Parigi 2004, pp. 310sg., no. 190 C–D.

Vergine dell'Annunciazione della porta nord.¹²² Nel quadro di queste esperienze internazionali nell'attività orafa di Ghiberti – tra le quali va menzionata anche la sua collaborazione con tre fonditori borgognoni emersa da un documento pubblicato nel 2009¹²³ – Krautheimer aveva collocato l'eccezionale vicenda del maestro Gusmin, l'orafo che Ghiberti evoca in un noto passo dei *Commentari*.¹²⁴ Questo sfuggente artista, il cui grande fascino ha generato nel corso del Novecento anche alcune attribuzioni,¹²⁵ è detto proveniente da Colonia ed è ricordato per il suo “eccellentissimo ingegno”.¹²⁶ Le parole di Ghiberti non forniscono dettagli precisi sulle sue opere; il fatto, però, che esso sia lodato per una speciale perizia nell'ambito della “statuaria” potrebbe far pensare a suoi lavori di oreficeria non molto diversi dalle statuette di angeli dei reliquiari.

Il capolavoro ghibertiano permette di costatare che il precoce arrivo al di qua delle Alpi di reliquiari con angeli di produzione francese ebbe delle ripercussioni sul lungo periodo. Nell'ottica dei rapporti e degli scambi artistici tra la Francia e l'Italia, il percorso di questo modello orafa, così come le sue diramazioni, costituisce un caso esemplare. La vicenda del reliquiario con figure di angeli, che questo scritto ha tentato di ricostruire, rappresenta quindi un episodio ben documentato di circolazione artistica, utile a stimolare nuove valutazioni in merito al difficile tema del flusso delle arti sontuarie d'Oltralpe nell'Italia dei secoli XIII e XIV.

Al di là della quantificazione concreta di questo fenomeno, che comunque per le arti sontuarie resta necessaria e in larga parte da fare, l'analisi della diffusione del reliquiario con figure di angeli risponde



—
24 Lorenzo Ghiberti, reliquiario di san Jacopo, particolare di un angelo. Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno

¹²² Anna Maria Guiducci, “Ghiberti e l'oreficeria europea”, in: *Lorenzo Ghiberti* (nota 115), pp. 28–31: 30.

¹²³ Luca Boschetto, “Ghiberti e i tre ‘compari’: un nuovo documento sulla fusione dei telai della seconda porta del Battistero”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LIII (2009), pp. 145–149.

¹²⁴ Richard Krautheimer, “Ghiberti and Master Gusmin”, in: *The Art Bulletin*, XXIX (1947), pp. 25–35. Per il problema del maestro Gusmin

si veda anche Françoise Robin, “Le tabernacle d'or de l'inventaire de Louis I d'Anjou (vers 1378–1379)”, in: *Gazette des Beaux-Arts*, CIV (1984), pp. 147–152.

¹²⁵ Max Seidel, “Il mito del ‘Maestro di Rimini’. Riflessioni in merito alla scoperta di un capolavoro”, in: *Prospettiva*, 167/168 (2017), pp. 3–41.

¹²⁶ Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, a cura di Julius von Schlosser, Berlino 1912, I, pp. 43sg., cit. a p. 43.

altresì al bisogno di individuare le conseguenze che un *transfert* di opere o di maestranze era in grado di generare. Il fatto che reliquiari con angeli di produzione italiana, talora espressioni di botteghe molto prestigiose, continuassero a riproporre un modello di importazione indica quanto vitali fossero gli effetti generati da tali scambi; la ricostruzione di questi effetti restituisce, oggi, una parte della complessità

delle relazioni artistiche alla luce di una delle arti guida del Medioevo.

Aiuti e facilitazioni si devono a don Simone Amidei, padre Paolo M. Bocci, Fabrizio Crivello, Rolf De Kegel, Paolo Parmiggiani, padre Angelo Piagno, Richard Schuler, Clara Seghesio. Un ringraziamento va inoltre ai redattori delle Mitteilungen, Ortensia Martinez Fucini e Samuel Vitali.

Figures of angels in precious metal carrying crystal vessels are a common type of reliquary in medieval France and in the neighbouring regions between the thirteenth and fourteenth centuries. Used early on at the royal court for the veneration of the Holy Thorn and Saint Louis' relics, reliquaries of this type were produced in great number by Parisian goldsmiths. Based on both extant artworks and documentary sources – some of which are neglected or little known –, this study explores the development and the dynamics of transmission of this reliquary type from France to Italy during the fourteenth and fifteenth centuries, in terms of circulation of objects and models. Special attention is paid to the papal court in Avignon and its central role in this transmission throughout the Trecento. This article also offers new insights into the long-term impact of this model in fifteenth-century Italy, especially at Naples and Florence. The remarkable reliquary of San Jacopo in Pistoia cathedral, attributed to Lorenzo Ghiberti, is also discussed from this point of view.

Foto Metilene Studio, Pistoia: figg. 1, 24 – Bildarchiv Foto Marburg, Marburg: fig. 2. – *The Metropolitan Museum of Art, New York: fig. 3.* – *Musée Départemental de l'Oise, Beauvais: fig. 4.* – *Pascal Lemaître/CMN Dist. Scala, Firenze: fig. 5.* – *Historisches Museum, Basilea (foto A. Seiler): fig. 6.* – *The Morgan Library & Museum, New York: fig. 7.* – *Studio fotografico Domenico Oddi, Ascoli Piceno: fig. 8.* – *Autore: figg. 9, 10.* – *RMN-Grand Palais, Musée du Louvre, Parigi (foto Jean-Gilles Berizzi): figg. 11, 14.* – *Paolo Parmiggiani, Firenze: fig. 12.* – *Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Parigi: fig. 13.* – *Cabinetto Fotografico/Gallerie degli Uffizi, Firenze: fig. 15.* – *KIK-IRPA, Bruxelles: fig. 16.* – *Stiftsarchiv, Engelberg: fig. 17.* – *Bildarchiv Foto Marburg, Marburg (foto Albert Hirmer/Irmgard Ernstmeier-Hirmer): fig. 18.* – *Institute of Arts Museum, Detroit: fig. 19.* – *Da Catello/Catello (nota 101): fig. 20.* – *ICCD-Cabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, Roma (inv. E025855; divieto di ulteriore riproduzione e/o duplicazione con qualsiasi mezzo): fig. 21.* – *Lorenzo Gori, Pistoia: fig. 22.* – *Archivio Fotografico Basilica Santa Croce, Firenze: fig. 23.*

Umschlagbild | Copertina:

Romolo di Sennuccio, Reliquiar des Heiligen Kreuzes (heute des Schleiers
der Jungfrau) | reliquiario della Vera Croce (oggi del velo della Vergine).
Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno
(Detail aus S. 317, Abb. 22 | particolare di p. 317, fig. 22)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
aprile 2022