

ano esse stesse a parlare direttamente al lettore moderno. Non minore, da parte di Jeusset, è il ricorso alle fonti iconografiche nelle quali viene effigiato il momento dell'incontro tra il poverello d'Assisi e il nipote del Saladino. Il volume di Gwennolé Jeusset si snoda attraverso un percorso che, partendo dalla Prima Crociata, si sviluppa poi attorno ai temi e agli eventi della Quinta Crociata, della vita e della personalità di Francesco, dei rapporti fra Occidente e Oriente nei primi anni del Duecento. Largo spazio, ovviamente, viene conferito alla narrazione dell'incontro tra Francesco e al-Malik-al-Kamil, con un particolare risalto dato al motivo della 'cortesia' di quest'ultimo (è il cap. centrale del volume, il VII. *Analisi di un incontro molto originale*, pp. 87-94), e allo svolgimento della battaglia di Damietta all'interno della quale si situa tale episodio (capp.V. *Sotto le mura di Damietta*, pp. 65-74; e IX. *La battaglia di Damietta: continuazione e fine*, pp. 101-109). La seconda parte del volume è poi dedicata al racconto del ritorno di Francesco e, quindi, dei tentativi, dopo la sua morte e da parte di alcuni dei suoi seguaci, di stabilire un sia pur labile rapporto di fratellanza e di comunione tra Cristianesimo e Islam.

Quando fu scritto, come si diceva, nel 1996, il volume di Jeusset – oltre alla ricostruzione e alla narrazione della celebre missione francescana presso il sultano – si proponeva di mostrare come questo “faccia a faccia” dovesse essere considerato come un evento fondante nelle relazioni fra le due religioni, la cristiana e la musulmana, e come esso potesse altresì permetterci di riconoscere la “cortesia di Dio” e di reinventare una civile e pacifica convivenza fra Cristianesimo e Islam. Il 1996, però, è anteriore all'attacco alle Torri Gemelle del 2001 ed è anteriore, altresì, agli innumerevoli attentati dell'Isis che hanno funestato questi ultimi anni. Onde le pagine di Gwennolé Jeusset – che dedica l'ultima sezione del suo libro proprio al tema della speranza di una pacifica convivenza, nel mondo contemporaneo, fra cristiani e musulmani – lasciano in me, lettore del 2016, un forte sentore d'amaro in bocca, come sempre quando ci si trova di fronte alla frustrazione di uno splendido progetto o a una magnifica occasione parzialmente perduta. In ogni modo, però, e ciò a onta di quanto successo in questi ultimi quindici anni, il messaggio veicolato da Francesco e ripercorso da Jeusset nel suo volume continua a parlare a noi moderni e a darci il conforto e la speranza che esso possa, un giorno, essere pienamente realizzato.

ARMANDO BISANTI

Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception, sous la direction de ÉLISABETH ANTOINE-KÖNIG et MICHELE TOMASI, Roma, Viella, 2016, pp. v-304, 84 fig. in b/n + 21 tavv. a col. (I Libri di Viella. Arte / Études lausannoises d'histoire de l'art collection dirigée par Serena Romano, 21).

Il volume in questione raccoglie alcuni dei contributi che vennero presentati al convegno tenutosi nel 2014 a Losanna [*Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, colloquio internazionale (Losanna, UNIL, 27-28 marzo 2014)].

Come ben esplicitato dai curatori, Élisabeth Antoine-König e Michele Tomasi (pp. 7-11), l'oreficeria medievale ha beneficiato negli ultimi anni di un rinnovato interesse, anche se oggetti come i reliquiari hanno da sempre goduto di un interesse particolare. Tuttavia l'attenzione recente verso questa forma di arte 'minore' si è spesso concretata in sedi – come le schede di catalogo – che non consentono il sorgere di un dibattito su ampia scala. I contributi delle giornate di Losanna, che abbracciano un arco di tempo dall'inizio del XIII al XVI secolo ed esplorano ambiti geografici diversi, dall'Italia a Cipro, passando per Francia, Spagna e Inghilterra, sono impostati con uno spirito volutamente multidisciplinare, sulla scorta degli insegnamenti di Enrico Castelnuovo, uno dei rappresentanti più rilevanti di questo tipo di approccio storico-artistico. I testi sono divisi in tre sezioni: *Des orfèvres dans la ville*, *Orfèvres et orfèvres dans les cours* e infine *Dans l'intimité de l'atelier: œuvres, maîtres, procédés de fabrication*. Chiudono il volume gli *abstract* in francese degli interventi e brevi profili biografici degli studiosi.

La prima parte è dedicata a inchieste di carattere storico e documentario sulle corporazioni degli orafi, nel tentativo di fare luce su aspetti come l'organizzazione del mestiere, eventuali collaborazioni tra maestri, e ancora la rilevanza sociale di questi artisti rispetto ad altri colleghi, come pittori o scultori. Alla realtà senese, una delle più note anche ai non addetti ai lavori, sono dedicati due interessanti contributi, il primo dei quali scritto da Glyn Davies (pp. 13-29). Le più antiche informazioni sull'esistenza di una corporazione si datano intorno al 1231-1262, ma è solo dalla fine del XIII secolo che le informazioni in essi contenute permettono di fare considerazioni più ampie. Da questi testi apprendiamo infatti il titolo dei metalli, le modalità di svolgimento del lavoro, il tipo di infrazioni e le rispettive multe, l'aspetto che il negozio di un orafo doveva avere, forse molto simile alla tavola di Taddeo Gaddi con sant'Eligio (MADRID, Museo Nacional del Prado, 1360 circa), l'ubicazione all'interno della città. Secondo gli studi di Davies, le botteghe si ereditavano di padre in figlio oppure venivano acquistate da *compagnie*, società raramente normate e formate da un orafo e un investitore. Né deve apparire sporadico il caso di subappalti di commissioni a terzi, come testimoniano i registri del 1354-1367 dell'orafo lucchese Fornaino Frediani, che in più di un caso ricorre all'aiuto di altri per ultimare opere commissionate a lui. Questo tipo di pratica deve far pensare nel momento in cui ci accostiamo alle sottoscrizioni: la presenza dei soli nomi di committente e maestro su oggetti come reliquiari e calici non sempre corrisponde alla circostanza per cui un solo artista eseguì la progettazione ed esecuzione dell'opera.

Le firme di questi maestri sono invece l'argomento del saggio di Stefano Riccioni (pp. 31-50), che analizza aspetti morfologici e funzionali delle sottoscrizioni d'artista, peraltro già oggetto di un importante *corpus* (M. M. Donato - S. Riccioni - M. Tomasi, *Opere firmate dell'arte italiana/ Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri e orafi*, Roma, 2013, pp. 402, numerose ill. a colori). Le firme dei senesi, rivendicazioni orgogliose del proprio mestiere che si possono equiparare alla funzione delle scritte esposte, hanno il valore di un marchio di fabbrica¹,

1. G. PREVITALI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, in *Prospettiva*, 79 (1995), p. 2.

poiché le opere erano di norma frutto dell'assemblaggio del lavoro di molti. La formula base delle iscrizioni prevede il nome del maestro, quello del committente, la provenienza dell'artefice, il verbo *facere* in terza persona singolare, il nome dell'oggetto o il pronome personale *me*; più rari la datazione e l'epiteto *orafa* o *aurifaber*. La lingua scelta è di norma un miscuglio tra latino e volgare, mentre la forma scrittoria più usata è la maiuscola gotica, molto nota a Siena alla fine del Duecento in ambito librario – si pensi ai *tituli* nei manoscritti – e ampiamente utilizzata fino alla fine del XIV secolo, quando venne progressivamente sostituita da una variante geometrizzante. Opere come il calice per Niccolò IV eseguito da Guccio di Mannaia (ASSISI, Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro, 1288-1292) rappresentano un ottimo esempio del tipo di scrittura e interpunzione usate dagli orafi e dai pittori; la disposizione dinamica del testo imponeva poi all'osservatore di girare attorno al manufatto, catalizzandone l'attenzione.

Dana Stehlíková si è invece occupata della gilda degli orafi di Praga durante la reggenza dei Lussemburgo (1310-1419), analizzando documenti e statuti e correndo l'intervento di una tabella in cui sono indicate le informazioni reperite sui singoli maestri (pp. 51-77). La città era già famosa nel X-XI secolo proprio per i suoi atelier di lavorazione dei metalli preziosi, ma è con Venceslao II (1285-1305) che lo *status* degli orafi conosce un'elevazione notevole. Un esempio di questa trasformazione sociale potrebbe essere l'immagine di dedica del *Codex Manesse* (HEIDELBERG, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, Zurigo, 1300-1340 circa, f. 10r), in cui alla destra di re Venceslao l'uomo che offre un calice potrebbe essere l'orafa Corrado, attivo per la corte fino al 1318 e probabilmente autore della corona della regina Guta (ŚRODA ŚLĄSKA, Museo Regionale, 1297). Con l'ascesa della casata Lussemburgo, l'impulso dato all'attività orafa fu notevole; re Giovanni (1310-1346) si premurò di emanare nuovi ordinamenti e in ambito artistico aprì le porte alle influenze francesi, da lui molto apprezzate, attraverso l'introduzione a corte di maestri stranieri, che ebbero un ascendente importante sugli orafi boemi. Anche grazie a questi accorgimenti, nel 1378 venne creata una gilda, a cui potevano aderire anche vetrai o pittori.

La sezione è chiusa dall'intervento di Sophie Cassagnes-Brouquet, che, servendosi di fonti notarili databili tra 1320 e 1515, analizza diversi aspetti legati al gruppo degli orafi tolosani (pp. 79-93). I documenti dimostrano che maestri e aiuti provengono per lo più da Tolosa, ma alcuni di loro sono baschi, guasconi, dell'Auvergne e più raramente parigini, e risiedono, come nel caso di Siena e Praga, nel medesimo quartiere. Si sa inoltre che il monopolio dei laboratori e delle abitazioni stesse dei maestri era nelle mani di poche famiglie, come quella dei Bruxelles, che tendevano a imparentarsi tra di loro oppure a formare compagnie estemporanee. Gli statuti conservati del 1466 e 1487, redatti peraltro in latino e occitano, ricordano quelli di altre realtà europee, ma come in molti altri casi non offrono informazioni puntuali ad esempio sulla durata dell'apprendistato e sugli impegni effettivi degli aiuti. Altrettanto incerto era il modo in cui si poteva diventare maestri, ma vista la compattezza del gruppo, è probabile che questa prerogativa fosse garantita solo per via ereditaria. Nonostante le lacune, emerge con chiarezza nei confronti dei colleghi di altre città la chiusura degli

orafi tolosani, che per garantire l'integrità del mestiere si servivano anche di tre balii, eletti ogni anno.

Tra gli ambienti che maggiormente richiedevano prodotti in oreficeria non si può non citare la corte, regia o signorile che fosse. Il primo degli interventi dedicati a questo ambito è quello di Jörg Richter (pp. 95-110), che attraverso un attento riesame dei libri dei tirolesi ha ricostruito le specifiche del fabbisogno delle corti dei tre conti di Tirolo-Gorizia Ottone III (1265-1310), Luigi (?-1305) ed Enrico (1270-1335). Tale documentazione è sopravvissuta in venticinque volumi, che si datano a partire dal 1288, ovvero verso la fine del regno di Meinardo II (1258-1295), padre dei tre conti. Tra i prodotti maggiormente richiesti a corte spiccano gli articoli di abbigliamento e relativi ornamenti, come cinture e fermagli, seguiti da pietre preziose lavorate o semi-lavorate e spesso destinate a essere cucite sulle stoffe. I resoconti del 1298 e 1299 permettono di intuire il luogo di approvvigionamento di alcuni beni: le pellicce provenivano dall'Europa settentrionale, i panni da Ypres, Douai, Parigi e Milano, mentre per i gioielli, spesso molto elaborati e costosi, sembra possibile avanzare il nome di Venezia. La conclusione che si può trarre da questi dispendiosi acquisti è che essi adempivano sia all'esigenza dei conti di manifestare il potere e la ricchezza della stirpe sia alla funzione d'investimento duraturo.

Anche Anna Molina i Castellà si è interrogata sulle tipologie di oggetti più amati dalla corte di Pietro IV d'Aragona (1336-1387); indagando i consistenti registri dei conti, che recano memoria di numerose opere non più conservate, si possono trarre anche informazioni sugli artisti che lavorarono per la corona (pp. 111-124). Gli orefici provenivano perlopiù dalle grandi città del regno, ma anche da Strasburgo, Namur e Clermont-Ferrand, e rimanevano a corte per cinque o dieci anni. Solo uno di essi, Pere Bernés, restò alle dipendenze aragonesi per oltre quarant'anni. Di questo longevo artista, rimane solo una firma sul retablo della cattedrale di Girona, da lui assemblato (GIRONA, Cattedrale, Maestro Bartolomeu, Pere Roca, Pere Bernés, 1325-1357), ma i documenti parlano di oltre centoventi opere. Morto intorno al 1386, lavorò per clienti diversi servendosi probabilmente dell'aiuto di molti collaboratori, e ottenne una posizione non indifferente a corte, dato che viene nominato orefice della Casa del Re e consigliere/familiaris con funzioni di rappresentanza. I suoi primi incarichi constarono nell'esecuzione di piccole gioie per le coronate che si avvicendavano a corte, ma in seguito si occupò anche di ex-voto, come la navicella in argento che nel 1344 Pietro dona alla Vergine per la conquista di Maiorca, dei sigilli regi e dei dipinti per la cappella reale.

Le fonti documentarie, nello specifico le cronache, possono offrire allo storico dell'arte molte informazioni sul modo in cui venivano considerati gli oggetti d'oreficeria alla corte francese di Carlo V (1338-1380) e Carlo VI (1380-1422). Seguendo un sentiero poco battuto dagli studi francesi, Michele Tomasi analizza attraverso le cronache di Michel Pintoin (già nota come *Chronique du Religieux de Saint-Denys*), Jean Froissart (*Chroniques*) e le anonime *Grandes Chroniques de France*² l'atteggiamento di un'epoca nei confronti degli oggetti preziosi che

2. *Chronique du Religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI de 1380 à 1422*,

appartenevano al cerimoniale regio (pp. 125-141). Un aspetto che colpisce ad esempio nel racconto di Froissart sull'ingresso a Parigi di Isabella di Baviera nel 1389 è l'attenzione con cui vengono descritti in ordine gerarchico i doni in oreficeria e il cerimoniale con cui vengono presentati a Carlo VI, proprio perché è insita la consapevolezza della funzione sociale e rappresentativa di questo tipo di oggetti. Il loro possesso era infatti uno dei sintomi dell'*estat tenir*, ovvero del prestigio e del potere necessari per regnare. Dai testi si apprende inoltre come i cortigiani consigliassero i sovrani anche nella valutazione delle oreficerie: Christine de Pizan ricorda che Carlo V chiedeva opinioni a tal riguardo ai suoi *famuli* più fedeli nei giardini di Saint-Pol, dove godeva dell'*esbatement*, ovvero del tempo 'libero' da passare con famigliari e persone scelte. Questo momento dallo spiccato carattere sociale lascia intendere che esistessero individui in grado di apprezzare e giudicare le oreficerie, oltre a trarne piacere e soddisfazione, condizione comune anche ai tessuti operati ma apparentemente non estesa ad altre tecniche.

Joan Domenge si è invece concentrato sugli ordini cavallereschi fondati intorno al 1400 nei regni ispanici e sulla simbologia, affidata a preziosi collari, che essi hanno adottato (pp. 143-172). Poiché questi oggetti in oreficeria non si sono conservati, lo studio incrociato di fonti e immagini appare fondamentale per ricostruirne la fisionomia. Se si prende l'ordine della doppia corona fondato nel 1392 da Giovanni I d'Aragona (1350 - 1396), l'aspetto del collare potrebbe richiamarsi a quello di una testa coronata nel *Giudizio finale* di Monaco (MONACO DI BAVIERA, Alte Pinakothek, attribuito a Gherardo Starnina, *Giudizio finale*, 1395-1410 circa). Negli anni successivi si diffuse invece l'emblema delle foglie di castagno, come dimostrano alcuni *gisants* di cortigiani (ad esempio, PAMPLONA, Cattedrale, *gisant di Pere Arnaut de Garro*, intorno al 1429). Contrariamente agli ordini che miravano a esibire ricchezza e sfarzo, Enrico III di Castiglia (1379-1406), figlio di Giovanni I, scelse un linguaggio molto dimesso e austero nell'atto della fondazione dell'ordine del cordone di san Francesco; questo ornamento spoglio, che rispecchiava le convinzioni religiose del regnante, compare addirittura alla base di una scultura sacra (BURGOS, Museo della Cattedrale, *Vergine con il Bambino*, entro il 1406?). Fernando I (1380-1416), rifiutando l'austerità del fratello, dette fondo all'*imagerie* simbolica con l'ordine della brocca e del grifo, testimonianza della sua devozione alla Vergine. Dopo l'ascesa al trono nel 1412, gli orefici vennero incaricati di eseguire un gran numero di spille con questi simboli, come dimostra il ritratto del poeta Oskar von Wolkestein (INNSBRUCK, Universitätsbibliothek, 1432 circa).

La sezione è chiusa dall'intervento di Élise Banjenec che si concentra sugli orafi citati almeno una volta nei conti di Filippo l'Ardito, duca di Borgogna (1419-1467) e grande amante delle arti minori (pp. 173-185). Durante il suo

édité par L.-F. BELLAGUET, 6 voll., Paris, 1994; J. FROISSART, *Chroniques. Livres I et II*, édité par P. AINSWORTH - G. T. DILLER, Paris, 2001; ID., *Chroniques. Livres III et IV*, édité par P. AINSWORTH - A. VARVARO, Paris, 2004; R. DELACHENAL, *Chronique des règnes de Jean II et de Charles V*, II, Paris, 1916.

regno, circa venti orafi di città diverse lavorano al suo servizio; dopo una prima fase di interesse verso Parigi e Bruges negli anni Venti, Filippo si slegò presto dalla grande metropoli per rivolgersi ai suoi domini, in particolare alle Fiandre, all'Artois, al Brabant e all'Hainaut. Le citazioni sporadiche legate a piccoli centri come Douai o all'unica città fuori del regno, Ginevra, si spiegano o per la produzione di oggetti di carattere ordinario oppure per la realizzazione di doni particolari: l'orafo Lyenart de Chambéry, che teneva bottega nella città elvetica, fu infatti chiamato nel 1433 per realizzare un oggetto da donare al duca Amedeo VIII di Savoia. Alcuni orafi eseguivano invece oggetti specifici, anche se non ne detenevano l'esclusiva: ad esempio il maestro Jean Peutin di Bruges venne incaricato tra il 1420 e il 1452 di realizzare i collari per l'ordine del Toson d'oro, oggetti a cui Filippo teneva molto per le opportunità politiche che creavano, mentre l'esecuzione degli accessori per gli amatissimi rapaci del duca venne affidata tra 1419 e 1438 preferibilmente a Jean de Zelande da Gand.

L'ultima parte del volume, incentrata su diversi aspetti legati all'atelier, è aperta dal contributo di Élisabeth Antoine-König, che riflette sull'annosa questione dei modelli degli smalti limosini³. Sebbene le fonti figurative non sembrano provenire dalla scriptorium di Saint-Martial, che declina nella seconda metà del XII secolo, quindici anni prima che la produzione di smalti conosca il suo debutto, non si può escludere la produzione manoscritta a priori. Lo dimostra la somiglianza stringente tra una cassa con *l'Annuncio a pastori* (PARIGI, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, inv. n. OA 11349, Limoges, 1210-1225 circa) e un'immagine del perduto manoscritto dell'*Hortus deliciarum* di Herrada di Landsberg (f. 16v). Dato che il codice non ha mai lasciato l'Alsazia, bisogna supporre l'esistenza di libri di modelli che circolavano su ampia base tra XII e XIII secolo. Un altro aspetto legato alla diffusione dei modelli è l'eventuale reimpiego di figure a stampo, come emerge dalla *Presentazione al tempio* di due casse cronologicamente ma non stilisticamente affini (BERLINO, Kunstgewerbemuseum, inv. n. 17.99, Limoges, intorno al 1195-1200; già collezione Brummer, Limoges, verso il 1190-1200). Nonostante tali esempi, non è comunque semplice capire se ogni atelier avesse a disposizione modelli specifici o si servisse, a suo agio, di immagini che circolavano liberamente.

Argomento altrettanto spinoso è quello proposto da Christine Descatorie, che nel suo intervento si propone di analizzare due tipologie di oggetti che resero celebre tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo la Francia settentrionale: i reliquiari della Vera Croce e i filatteri (pp. 201-218). Entrambi sono accomunati dall'aspetto bifronte e presentano di norma una gamma di immagini caratteristiche. La produzione di stauroteche viene incrementata in seguito ai numerosi viaggi in Terrasanta, che portano all'invasione di reliquie della Vera Croce nel continente europeo. Non sembrano invece nascere per un tipo particolare di reliquia i filatteri, il cui compito, in analogia all'etimo – *φύλασσω*, io proteggo – era di conservare i sacri resti. Probabilmente essi venivano appesi in

3. *Corpus des émaux méridionaux*, II. *L'apogée 1190-1215*, édité par É. ANTOINE - D. GABORIT-CHOPIN, Paris, 2011.

diversi punti della chiesa oppure, come suggeriscono i piedi di alcuni esemplari, esposti sull'altare. I committenti delle stauroteche erano perlopiù abbazie, sebbene la già citata croce di Paraclét (AMIENS, Tesoro della Cattedrale, Amiens?, intorno al 1220) potrebbe essere stata commissionata da Enguerrand II di Boves, le cui figlie erano monache dell'abbazia; al contrario i filatteri erano spesso donati alla chiesa da privati. Difficilmente comprensibili sono però la questione dell'individuazione precisa del luogo di produzione e dell'atelier, poiché le informazioni a tal riguardo sono molto scarse.

Elisabetta Cioni affronta il problema dell'identificazione della bottega che lavorò a un oggetto straordinario, il cosiddetto reliquiario della Vergine (Salerno, Cattedrale, Tesoro, 1364-1378; pp. 219-238). Tra le botteghe italiane che avrebbero potuto realizzare l'opera quella senese dei Tondi, dal nome del fondatore Tondino di Guerrino, sembra la più probabile. Questo atelier era specializzato nella realizzazione di lavorazioni complesse, quali gli smalti traslucidi, e la sua attività si estende per tutto il XIV secolo; il motivo caratteristico delle opere eseguite nella seconda metà del Trecento sembra essere un tralcio di foglie d'edera, che non a caso compare sul reliquiario aniconico salernitano. Datato tra 1364 e 1378 per via degli stemmi del committente, l'arcivescovo Guglielmo III Sanseverino, esso si segnala per la sua elaborata conformazione. Escludendo l'ipotesi di orafi avignognesi per assenza di punzoni⁴, questa oreficeria straordinaria rimanda all'attività di un atelier abituato a lavorare materiali difficili e a conoscenza delle novità d'oltralpe. Nel panorama italiano del XIV secolo, i senesi sono gli unici maestri a padroneggiare tecniche complesse, come l'inserimento di vetri e cristalli di rocca nei reliquiari (PARIGI, Musée du Louvre, Lando di Pietro, *Braccio reliquiario di san Ludovico di Tolosa*, 1337-1338); ricondurre però con certezza l'opera ai Tondi non è facile, anche se altamente probabile.

Spesso lo storico dell'arte si trova costretto a fare considerazioni su opere non più esistenti, una condizione che interessa più di un contributo del volume, tra cui quello di Philippe Trélat, dedicato all'oreficeria cipriota tra XII e XVI secolo (pp. 239-254). Solo in anni recenti l'attenzione degli studi si è rivolta all'oreficeria medievale, in gran parte distrutta [*Chypre entre Byzance et l'Occident IV^e-XVI^e siècle*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 28 ottobre 2012-28 gennaio 2013), a cura di J. DURAND - D. GIOVANNONI, Parigi, 2012, pp. 416, numerose ill. a col.]. Grazie allo studio delle icone e degli affreschi, si è potuto comprendere l'aspetto di alcuni oggetti liturgici, come il calice a due anse della Panagia Phorbiotissa ad Asinou (*Comunione degli Apostoli*, fine XIII secolo?, inizio XIV secolo?). Sappiamo che i maestri locali erano specializzati nella lavorazione a filo d'oro, impiegata nella realizzazione di tessuti liturgici esportati in tutta Europa e di vesti dei ricchi signori, nei rivestimenti delle icone detti a pastiglia e nell'esecuzione di contenitori di varie forme destinati a contenere essenze. Questi ultimi erano apprezzati anche da sovrani del calibro di Carlo V e Carlo VI di Francia, e da grandi personalità come Jean duca di Berry e Filippo

4. A. BRACA, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno, 2003, p. 292, nota 35.

di Borgogna: i loro inventari testimoniano la presenza cospicua di questi lussuosi oggetti. La produzione orafa cipriota era perciò destinata sia al mercato locale, come dimostrano le icone raffiguranti donne dell'aristocrazia (NICOSIA, Museo bizantino della fondazione Makarios III, *Icona funeraria con donatrice*, Cipro, 1356), sia a quello europeo, dove giungevano grazie ai mercanti, ai legami di sangue o di opportunità politica tra i sovrani o ancora tramite i pellegrini di ritorno dalla Terrasanta.

Uno degli ambiti in cui gli orafi erano attivi è quello della produzione delle matrici dei sigilli, come dimostra l'intervento di John Cherry (pp. 255-270). Nel XV secolo in Inghilterra vennero fondati tre illustri collegi, come All Souls di Oxford, voluto nel 1438 da Henry Chichele per ricordare le anime dei defunti durante le guerre contro la Francia. Destinato soprattutto a coloro che intendevano studiare teologia e legge, venne dotato da un orafo londinese tra il 1438 e il 1443 di una sua matrice, che raffigura la seconda venuta di Cristo tra Chichele e Enrico VI (1421-1471), con al di sotto le anime dei caduti in battaglia. Il sovrano inglese ritorna nelle fondazioni di due istituti, il celebre Eton nel 1440 e il King's College a Cambridge nel 1441; del primo non esiste più la matrice, ma si conservano due sigilli molto danneggiati, in cui si riconosce l'Assunzione di Maria e la piccola figura di Enrico, mentre lo stampo del 1443 del King's College ripropone la figura di Maria tra san Nicola e il sovrano. Secondo lo studioso, almeno due delle matrici dei tre collegi, forse in argento, potrebbero essere state eseguite da orafi londinesi, dato che essi erano strettamente legati al conio reale. Uno dei personaggi che avrebbe potuto eseguire l'incarico è John Orwell, capo della gilda per ben tre volte e già autore di sigilli di alcuni importanti maggiorenti del regno.

Il volume è chiuso dall'inchiesta di Clario Di Fabio, dedicata a un riesame dell'arca processionale di san Giovanni Battista a Genova (Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, 1433-1441; pp. 270-294). Oggetto complesso, commissionato nel 1433 da Filippo Maria Visconti, duca di Milano e signore di Genova, e dal Senato della città per celebrare la ritrovata concordia civica, esso reca nell'iscrizione cita il solo nome di Teramo Danieli, la cui carriera si sviluppò nel fervido clima culturale del governatorato francese – in cui spicca la figura del maresciallo di Boucicaut. In realtà lo studioso ritiene che l'arca sia il frutto del lavoro di diversi artisti. In una lettera del 1441, l'orafo Simone Caldera chiede l'esenzione delle tasse per un certo periodo, che aveva trascorso fuori dalla città, ma anche come ricompensa per esservi tornato a ultimare il reliquiario del Battista. Poiché egli lavorò all'arca, è probabile che i perduti smalti traslucidi che ricoprivano l'opera, per farla assomigliare ai celebri smalti *en ronde bosse* molto amati a Parigi, si possano attribuire a Caldera, che dopo il 1441 si mise in società con l'antiquario Eliano Spinola e compì viaggi all'estero, in particolare nell'Europa settentrionale. Ma una terza mano sembra emergere dall'analisi, come ben dimostra la figura del san Giorgio; lo studioso ritiene che l'artista in questione possa essere il milanese Beltramino de Zuttis, che il Danieli potrebbe avere conosciuto grazie ai suoi legami con la famiglia Visconti. In conclusione l'arca del Battista di Genova non è da attribuire al solo Danieli, ma

all'intervento di almeno altri due maestri – Caldera e de Zuttis –, più forse un anonimo maestro borgognone.

FRANCESCA SOFFIENTINO

ALESSIO SOPRACASA, *Venezia e l'Egitto alla fine del Medioevo. Le tariffe di Alessandria, Venezia-Alexandrie*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti-Centre d'Études Alexandrines, 2013, pp. 852 (Études Alexandrines, 29. Alexandrie médiévale, 5).

Grazie al lavoro di Alessio Sopracasa la storia della Repubblica di Venezia, in particolare quella economica e commerciale, si impreziosisce di un ulteriore ed importante tassello in grado di trasmettere un quadro ricco e in gran parte fino ad ora inedito, della presenza della Serenissima in Egitto, in un periodo che va dalla fine del Quattrocento all'inizio del secolo successivo, quando gli Stati nazionali ed i rapporti politici e diplomatici fra gli stessi stavano compiendo il passaggio, lento e sicuramente inconsapevole ma inesorabile, dal Medioevo all'Età Moderna.

Anche se il testo si presenta a prima vista essenzialmente come un'edizione di documenti, esso in realtà offre una grande varietà di spunti e di analisi messe in risalto dall'ampiezza che l'autore ha voluto dare al commento che accompagna i dati desunti dai testi antichi manoscritti. Vari elementi differenti ma complementari tra loro, una volta riuniti assieme nel lavoro di ricerca storica e di analisi dei dati, trasmettono un quadro completo ed omogeneo del periodo storico indagato. Per lo studio delle tariffe alessandrine l'autore ha considerato tre testimoni: il primo è il codice *It. VII 545 (7530)* conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, il secondo è dato dal materiale documentario conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia nella prima serie del fondo *Cinque Savi alla Mercanzia*, precisamente le carte custodite nella busta 868, dei quali la ricerca fornisce l'edizione completa, mentre il terzo testimone conservato presso la Bibliothèque Nationale de France è presente nella pubblicazione soltanto con le varianti sostanziali in nota al secondo. Ai documenti alessandrini, l'autore aggiunge anche una "pratica di mercatura" veneziana che occupa la seconda parte del codice marciano, la pubblicazione della quale permette di fornire una maggiore consistenza alla tradizione della manualistica commerciale veneziana. Altre due tariffe alessandrine più brevi sono infine state aggiunte data la loro importanza per la storia di questa specifica tipologia documentaria.

I documenti indagati nelle ricerche e poi pubblicati si collocano al culmine di una plurisecolare tradizione nei rapporti commerciali tra Venezia e l'Egitto, in modo particolare con la città di Alessandria il cui primo vescovo cristiano fu l'evangelista Marco. Venezia ha legato fin dalle sue origini quasi leggendarie il suo nome a quello di Marco, che alcune tradizioni vogliono essere stato il fondatore del cristianesimo nella città di Aquileia, allora metropoli della *X Regio*,