



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Funzione e significato delle gemme e delle montature dal Medioevo al Rinascimento

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Funzione e significato delle gemme e delle montature dal Medioevo al Rinascimento / D. Liscia. - STAMPA.
- (2003), pp. 321-341.

Availability:

This version is available at: 2158/775354 since:

Publisher:

Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze
(<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

Estratto da

CRISTALLI E GEMME

REALTÀ FISICA E IMMAGINARIO
SIMBOLOGIA, TECNICHE E ARTE

Atti del Convegno di studio promosso
dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
(Venezia 28, 29 e 30 aprile 1999)

Venezia 2003

ISTITUTO VENETO DI SCIENZE LETTERE ED ARTI
CAMPO S. STEFANO, 2945 (PALAZZO LOREDAN)
TEL. 041.2407711 - FAX 041.5210598
ivsla@unive.it - www.istitutoveneto.it
30124 VENEZIA

DORA LISCIA BEMPORAD*

FUNZIONE E SIGNIFICATO DELLE GEMME E DELLE MONTATURE DAL MEDIOEVO AL RINASCIMENTO

Il linguaggio dell'ornamento ha parlato all'umanità fin dal suo nascente, ma solo ora gli studiosi cominciano a riscoprirlo e a ricostruire i nessi, talvolta astrusi, altri chiari ed espliciti intercorsi tra gioielli e il mondo circostante. Solo ora cominciamo, ad esempio, ad avere molto chiaro che, in base al modo in cui questi interferivano con le vesti, cambiava il loro significato simbolico e il loro carattere stilistico; che il portato in termini di ricchezza e di quantità andava al di là della semplice definizione dello status symbol del possessore per identificare, invece, la sua posizione sociale; che, infine, dal punto di vista economico erano una voce importante nel panorama produttivo di ogni città, tanto da richiedere leggi emanate al fine di controllarne la qualità e le caratteristiche.

In questo panorama, certamente ampio e sfaccettato, è necessario fare un'ulteriore osservazione che può aggiungere elementi di grande interesse alla storia del gioiello occidentale: la funzione che hanno avuto le montature nel contesto dell'ornamentazione maschile e femminile.

Le generalizzazioni sono sempre erranee e approssimative, ma nel caso delle gemme e delle loro montature è possibile distinguere facilmente due periodi abbastanza ben delimitati tra di loro: un primo periodo, estremamente ampio, ha valorizzato le pietre per il loro significato, in base al colore, la disposizione sull'oggetto, il rapporto con gli astri e per la rarità; un secondo periodo, che possiamo dire tipico dell'età moderna e contemporanea, ha usato le pietre semplicemente come strumento di ostensione di ricchezza, dove il virtuosismo tecnico del tagliatore e la purezza della gemma diventano gli elementi discriminanti nella valutazione di un gioiello. In quest'ultimo caso la montatura è il mero supporto per la pietra fino a scomparire del tutto, come è accaduto in alcuni gioielli degli anni venti del Novecento.

* Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento.

Naturalmente ci occuperemo, in questa occasione, del primo periodo e solo in un particolare aspetto: il legame inscindibile tra montatura e pietra, il valore simbolico che quest'ultima assume in rapporto al supporto metallico, il differente valore estetico che il castone può conferire a gemme di identico tipo e colore.

È ovvio che dovremo procedere per esempi tratti da periodi storico-artistici molto differenti e molto lontani tra di loro, dal momento che si tratta di una materia vastissima e ancora, almeno in questa particolare ottica, quasi del tutto insondata. È bene precisare (anche se ogni studioso di storia del gioiello ne è perfettamente consapevole) che le pietre fino al XVIII secolo erano incastonate 'a notte', vale a dire con la parte inferiore dell'alveolo, in cui erano accolte, chiuso dalla lamina metallica. Questo impediva alla luce di filtrare e di valorizzare le qualità di luminosità e di colore dei cristalli, anche i più preziosi e perfetti. Si aggiunge, poi, che fino al Trecento, tranne alcuni rari casi, almeno in Occidente, queste erano semplicemente tagliate a cabochon, spesso seguendo nel processo di levigatura e lucidatura le irregolarità del minerale. Appare evidente, dopo questa breve premessa, che il significato estetico e simbolico che l'orafo del Medioevo e del Rinascimento conferiva alla pietra era sostanzialmente diverso da quello basato sul valore intrinseco esaltato dal taglio e dalla purezza che vi scorge il gioielliere moderno. Fino a tempi recenti una mitologia fantasiosa caricava queste pietre di ulteriore mistero accresciuto dalla difficoltà di reperimento e dalla lontananza dei paesi da cui provenivano¹.

Nonostante questo, è bene anche aggiungere che già a partire dall'epoca in cui i barbari, invadendo l'Europa, portarono uno stile nel gioiello basato su forti timbri cromatici, si cominciò, nel rapporto con l'oggetto, a differenziare leggermente le montature per mezzo di forme il cui significato in molti casi deve essere ancora approfonditamente studiato. La mancanza di una tecnica raffinata, per valorizzare le doti intrinseche delle pietre più preziose, permetteva di avere anche una maggiore disinvoltura nella costruzione delle montature, le quali venivano scelte in base a criteri totalmente diversi da quelli odierni. La loro forma dipendeva, infatti, dal significato che si voleva conferire loro, in un rapporto organico con la pietra, dal suo colore e dalla posizione all'interno dell'oggetto.

- 1) Tra gli studi più completi in questo campo citerò semplicemente di C. MEIER, *Gemma spiritalis*, München 1977, dove è segnalata una vastissima bibliografia, e di G. FRIESS, *Edelstein im Mittelalter*, Hildesheim 1980. Per quanto riguarda l'Italia di P. CASTELLI, *La virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche*, in *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, 1977), a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, Firenze 1977, pp. 309-361.

Non sempre la montatura era protagonista. Spesso la pietra affermava la sua funzione in base al colore. In questo l'oreficeria ha saputo esprimersi molto meglio di altre manifestazioni artistiche che dovevano basarsi sulla monocromia, se non interveniva l'uomo con altre sostanze a trasformarne la superficie, come avveniva, ad esempio, nella scultura. D'altra parte l'arte barbarica aveva insegnato all'Occidente che si poteva parlare senza immagini o addirittura con le immagini che divenivano funzionali al colore. Mi riferisco, ad esempio, alle fibule barbariche gotiche a forma di aquila le quali, tuttora, riescono a comunicare il loro messaggio più con il colore rosso dei granati e delle paste vitree, che attraverso la allusione naturalistica all'animale. La disposizione delle pietre veniva percepita in funzione del significato che il gioiello doveva assumere, e non in virtù della sua bellezza, anche se in molti casi le due cose coincidevano.

Il doppio binario che ha imboccato l'arte longobarda, trasferitasi sul suolo italico, è un altro esempio eclatante di questa teoria. Nella maggior parte dei casi si sono avuti arredi che su di un lato esprimevano il concetto attraverso le immagini, sull'altro attraverso le pietre, la loro disposizione e la montatura. Lo splendido reliquiario del dente di San Giovanni (Figg. 1-2), eseguito all'inizio del IX secolo, ora conservato nel Tesoro del Duomo di Monza, può valere da esempio. Da un lato vi è la scena della Crocifissione realizzata attraverso una sottile puntinatura che delimita il contorno delle figure; dall'altra una *crux* gemmata e raggiata ottenuta con pietre di vario colore. La presenza, in questo tipo di croci, di pietre azzurre alle estremità dei bracci e al centro – là dove lo zaffiro assume il valore di purezza, più volte rimarcato nei lapidari antichi – è la dimostrazione di come la disposizione non fosse assolutamente casuale.

Un'altra osservazione diventa d'obbligo su quella che è una costante nell'arte di questi primi secoli del Medioevo: che non è affatto detto, seguendo una logica moderna, che il recto sia la parte figurata; anzi, era più facile allora leggere messaggi simbolici trasmessi attraverso le pietre che attraverso le immagini.

Il problema del significato, conferito alle pietre in base al colore e alla posizione entro l'oggetto, è tema vasto, già ampiamente affrontato e non da approfondire in questa sede. È invece significativo che sia Marbodo² che Alberto Magno³ ritengano che il potere del diamante venga aumentato se è montato in oro, argento o acciaio, così come il cri-

2) MARBODUS EPISCOPUS REDONENSIS, *Liber Lapidum*, in J. P. MIGNÉ, *Patrologiae, Cursus Completus*, CLXXI, Paris 1893, pp.1762-63.

3) ALBERTO MAGNO, *De la Virtù de le herbe e animali et pietre preciose*, Venezia 1537.

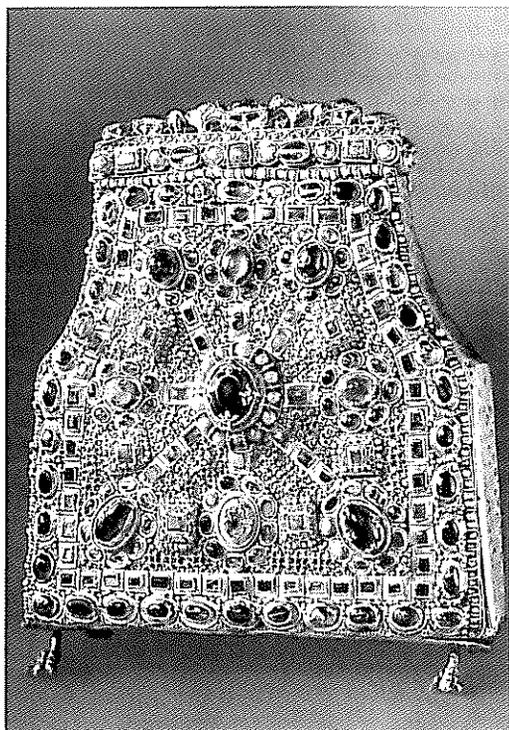


Fig. 1 - Arte Carolingia, *Reliquario del dente di San Giovanni* (recto), (inizio IX secolo). Monza, Tesoro del Duomo.

Fig. 2 - Arte Carolingia, *Reliquario del dente di San Giovanni* (verso), (inizio IX secolo). Monza, Tesoro del Duomo.

solito che, se è legato in oro, fa l'uomo savio. A questo punto si può a buon diritto concludere che questa variabile non è assolutamente da trascurare nell'esaminare una pietra e il suo contesto. Si deve presumere piuttosto che le montature non servissero semplicemente per fermare le gemme ma per accrescerne il valore simbolico e il significato. Non a caso le graffe che fermano la grande pietra rossa, simbolo del sangue di Cristo, al centro del già citato reliquiario del dente di San Giovanni sono a forma di giglio e non a fascia come nelle altre pietre. L'orafo o il committente, oppure entrambi, hanno voluto deliberatamente lasciare più luminosa la pietra al centro della croce raggiata, caricata dall'ulteriore significato del fiore.

Lo stesso altare di Sant' Ambrogio, a Milano, uno dei capolavori dell'oreficeria carolingia, è una miniera di pietre e di montature diverse che sottolineano, non certo casualmente, colore e ruolo. In questo senso non sono d'accordo con Sandrina Bandera, autrice di un bel saggio all'interno del recente libro sull'altare, la quale dice che vi è uno straordinario uso di "...filigrana, non tanto come riempitivo di campiture, come era tipico della produzione barbarica..., quanto per definire i contorni e per nascondere le irregolarità inevitabili negli sbalzi delle cornicette, con una funzione non decorativa ma pratica e strutturale"⁴ (Fig. 3). La capacità tecnica mostrata nella realizzazione sia delle formelle che delle cornici smentisce immediatamente tale proposta.

L'immagine di Cristo in trono, nella parte dell'altare rivolta verso il pubblico (fig. 4), riprende la descrizione offertaci nell'Apocalisse di San Giovanni e indica il cielo con mezze perle, simbolo di Cristo stesso, circondate da un castone a stella. Lo stesso testo, la cui influenza sull'arte carolingia e ottoniana fu enorme, accentuando l'enfasi sulle pietre e il loro significato in rapporto alla Gerusalemme Nuova, ispirò senza dubbio gli orafi medievali: "Di diaspro era la struttura delle sue mura, mentre la città era di oro puro simile a vetro limpido. Le fondamenta delle mura della città sono ornate di ogni sorta di gemme preziose. Il primo fondamento è diaspro, il secondo è zaffiro, il terzo è calcedonio, il quarto è smeraldo, il quinto è sardonico, il sesto è corniola, il settimo è crisolito, l'ottavo è berillio, il nono è topazio, il decimo è crisopraso, l'undicesimo è giacinto e il dodicesimo è ametista. I dodici portali poi sono dodici perle e ognuno dei portali era di una sola perla. La piazza della città è di oro fino quale vetro limpido". A questo proposito è bene sottolineare come il rapporto tra le varie parti della Gerusalemme Celeste con

4) S. BANDERA, *L'altare di Sant'Ambrogio: indagine storico artistica*, in *L'altare di Sant'Ambrogio*, a cura di C. Capponi, Milano 1996, p. 98.

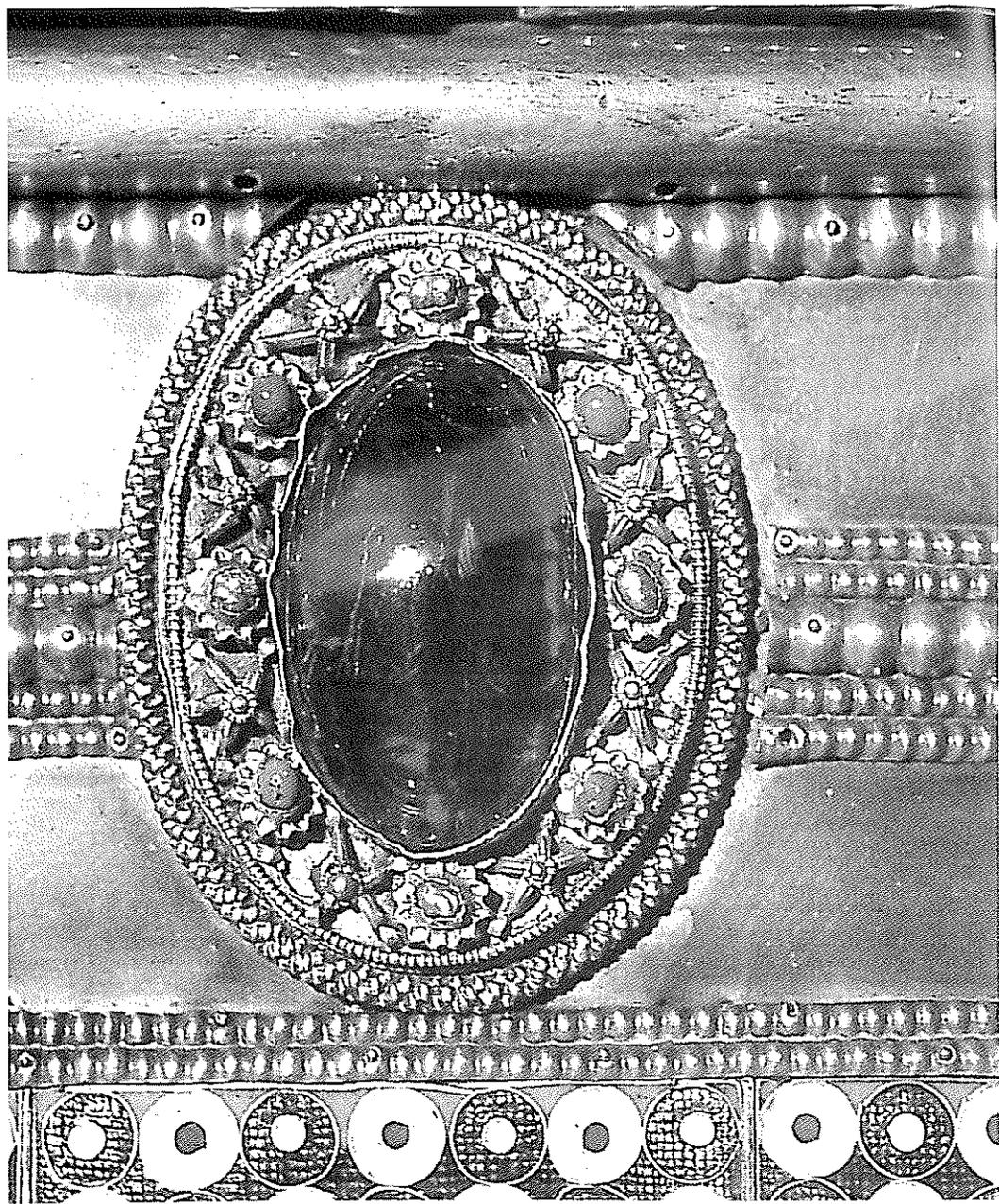


Fig. 3 - Maestro ignoto, *Altare di Sant' Ambrogio (part. con pietra incastonata)*, (835-842). Milano, Sant' Ambrogio.



Fig. 4 - Maestro ignoto, *Altare di Sant'Ambrogio (part. con Cristo in Trono)*, (835-842). Milano, Sant'Ambrogio.



Fig. 5 - Maestro ottoniano, *Corona del Sacro Romano Impero*, (ultimo quarto sec. X). Wien, Schatzkammer, Kunsthistorisches Museum.

le pietre siano la naturale filiazione della descrizione biblica del pettorale del Gran Sacerdote, le cui gemme sono riferite alle dodici tribù d'Israele⁵.

Meno di due secoli più tardi, la croce di Lotario (Aquisgrana, Tesoro della Cattedrale), recando pietre incastonate su una struttura architettonica, spiega in maniera stupefacente questo percorso. Infatti le pietre sono montate su minuscoli edifici ovali o circolari, circondati da una serie di archi che simboleggiano la Gerusalemme celeste, secondo Jean Taralon⁶, più propriamente edifici battesimali, considerando il colore delle pietre e la loro posizione nel contesto generale. Lo stesso tipo di montatura è stata usata anche sulla legatura dell'Evangelionario di Saint Gauzlin (Nancy, Tesoro della Cattedrale), una delle più ricche e complesse di età ottoniana, essendo arricchita da un'iconografia simbolica costituita dalle innumerevoli pietre, ma anche da smalti decorativi e figurati, oltre che da figure incise sulle lastre metalliche. La precisione estrema con cui l'orafo ha disegnato in una sottile filigrana le arcatelle a tutto tondo, di chiaro richiamo classico, indica l'importanza, che veniva conferita alle montature, e la loro valenza simbolica. È interessante, poi, che tale forma sia riservata solo ad alcuni dei castoni e solo per pietre di determinati colori. La medesima pietra, montata diversamente, assumeva tutt'altro significato, dal momento che il colore rosso la identificava, nell'esempio qui citato, con il sangue dei martiri⁷.

Un altro caso è rappresentato dalla corona del Sacro Romano Impero (Fig. 5) (Wien, Shatzkammer). Gli studiosi hanno sempre trovato una grande difficoltà a collocarla stilisticamente, poiché le caratteristiche delle montature delle grosse pietre che la costellano e la struttura generale dello splendido pezzo non trovano riscontro in alcuna delle maggiori manifatture nel territorio dell'Impero ottoniano da cui forzosamente deve essere uscita. Probabilmente l'attribuzione diventa più facile se diamo un significato alle graffe che imprigionano le gemme e non le consideriamo semplicemente una cifra stilistica. Esse, infatti, sono a forma di zampa di rapace. Se risaliamo al significato che l'aquila assume all'interno del

5) Per maggiori notizie sull'Ephod e il pettorale cfr.: Z. ILANI - Y. GOLDBERG - J. WEINBERGER, *Diamonds and Gemstones in Judaica*, Ramat Gan, s. d. Di particolare interesse per l'argomento specifico è il capitolo VII (pp. 105-116). Il testo purtroppo è senza note e senza bibliografia. Quest'ultima è reperibile alle voci specifiche dell'*Encyclopaedia Judaica*, 16 voll., Jerusalem 1971-72.

6) J. TARALON, *Le arti sumuarie, in Il secolo dell'anno mille*, Milano 1973, p. 264 (ed. francese 1973).

7) L'abilità di incastonare le pietre preparando alveoli identici l'uno all'altro per le stesse pietre è già esaltata nella Bibbia. Per questo motivo fu scelto tra tutti l'orafo Bezalel ben Uri ben Hur (*Esodo*, 28:11 e 31: 3-5).

bestiario medievale può non sembrare una semplice coincidenza che essa sia identificata con l'ascesa al cielo e comunque con un potere ricevuto o esercitato da un'entità superiore⁸. Considerando che negli anni in cui la corona veniva eseguita si stava delineando lo scontro tra potere temporale e spirituale nella lotta per le investiture e comunque anche gli altri elementi costitutivi della corona, smalti, pietre e cresta, devono essere letti in tale direzione, possiamo capire che l'orafo ha usato questo originale accorgimento in maniera non casuale, come non casuali sono le altre soluzioni adottate nei messaggi impliciti ed espliciti accolti dal simbolo imperiale: la struttura articolata esemplata sulle mura di Gerusalemme, all'interno delle cui arcate sono rappresentati a smalto i re biblici, la cresta, simbolo della volta celeste, sulla quale è scritta con le perle la parola "Imperator", la croce affiancata ad essa, le pietre, alcune delle quali incise a linee simili a quelle delle graffe, sostenute da colonne doriche, come i templi classici. Interessante, e altrettanto non casuale, è l'osservazione che i castoni recano nella parte inferiore una apertura che permette alla luce di filtrare quanto più possibile, esaltando il colore e la valenza simbolica delle pietre.

Se consideriamo vero quanto proposto in questa breve analisi, che cioè le montature non debbano essere lette in una chiave semplicemente stilistica, dobbiamo applicare l'assunto anche ai secoli successivi. Un altro caso è rappresentato dai supporti che vengono definiti gotici. Le strutture possono essere quadrate, a losanga, a forma di foglia. Generalmente sono tronco piramidali e la pietra, contenuta nell'alveolo sulla sommità, è fermata semplicemente da quattro graffe. La spiegazione di questa montatura così curiosa e così complessa è sempre stata fatta in chiave stilistica: in epoca gotica, quando il comune denominatore di ogni manufatto artistico era lo slancio ascensionale, soprattutto negli edifici, anche gli orafi si adeguarono a tali schemi trovando soluzioni adatte a questa particolare manifestazione creativa e inventando una struttura tridimensionale. È vero questo ma è vero anche altro. Dobbiamo ricordare che un elemento unificante dell'intendere il mondo gotico è la luce. Tutte le costruzioni religiose sono state fatte in funzione di una valorizzazione della luce che, battendo su superfici lucide, ne poneva in risalto i caratteri più significativi e che, filtrata ed esaltata dalle finestre e dalle vetrate per mezzo delle quali venivano narrate le Sacre Scritture, assumeva una funzione di medium tra la terra e il divino. Suger, abate di Saint Denis, fu il massimo teorico di questo programma portando agli estremi tali conclusioni. Queste, che partivano da un fondamento teolo-

8) G. DE CHAMPEAUX - S. STERCKS, *I simboli del Medioevo*, Milano 1988, p. 383 (ed. francese 1972).



Fig. 6 - Maestro Principale e Giampaolo Bonesecca, *Montatura della Pala d'Oro di San Marco*, (1345). Venezia, Basilica di San Marco.

gico, poiché identificavano in Cristo la vera luce, si estrinsecavano in una estrema valorizzazione di tutti quelle suppellettili che potevano dare il massimo risalto alla luminosità accentuandone i riflessi. Si privilegiavano, come è ovvio, i materiali in grado di sintetizzare meglio il concetto di splendore, in particolare nel campo dell'oreficeria.

Tra il XII e il XIV secolo gli studi sulle qualità e le caratteristiche dei raggi luminosi furono oggetto di ricerca da parte di studiosi e filosofi, i quali stimolarono gli artisti a trovare le soluzioni pratiche a tali teorie. Il plotinismo cristiano trovò nelle teorie di Roberto Grossatesta a Oxford il contraltare pseudoscientifico, essendo egli stato capace di sistematizzare una materia sostanzialmente disorganica⁹. In particolare l'interesse di Grossatesta per i rapporti tra geometria e matematica unitamente alla luce può forse trovare una concretizzazione in alcune soluzioni formali.

Considerando questo complesso di fattori già sviluppatosi nell'Occidente romanico, le montature "gotiche", tra cui spiccano quelle della cornice primotrecentesca della Pala d'oro di San Marco a Venezia (Fig. 6) e quella di molte altre opere contemporanee, compresi i gioielli, possono essere lette come il tentativo che si andava sperimentando, anche nel campo dell'oreficeria maggiore, per valorizzare la luce e per esaltarne le qualità in termini di intensità e di colore.

Non bisogna dimenticare che, diversamente da quanto si crede, si cominciò proprio a cavallo tra Due e Trecento a sfaccettare le pietre e forse anche prima come alcune recenti ricerche, tra cui quelle del Lightbown, hanno evidenziato¹⁰. Si ritiene che molte delle pietre sfaccettate più antiche, tra cui quelle della cuffia di Costanza d'Aragona (Palermo, Tesoro del Duomo), databile al 1222, siano provenienti da paesi musulmani e che solo in epoca gotica anche lapicidi occidentali siano stati capaci di seguirne le orme.

Dunque, la costruzione piramidale e sfaccettata delle montature gotiche è stata progettata espressamente per riflettere la luce. Ogni faccia è leggermente concava così da raccogliere i raggi luminosi e convogliarli verso le pietre incastonate sulla sommità. Diventano, in pratica, delle specie di specchi che attirano non solo la luce ma carpiscono le sfumature di colore circostanti esaltate a loro volta dalla luce naturale o da quella artificiale delle candele e delle torce. Tale osservazione, come già abbiamo detto, può essere valida anche per altri tipi di superfici, come quelle delle lastre, usate per lo più nei contemporanei reliquiari francesi e tedeschi, in cui è stato messo in atto quello che lo Steingraber ha definito "rilievo orafa sommerso"¹¹. Il bassissimo rilievo che spicca lucido

9) L. BAUR, *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, Münster 1912.

10) R. W. LIGHTBOWN, *Medieval European Jewellery*, London 1972, p. 12.

11) E. STEINGRÄBER, *Ein Reliquienkreuz im Domshatz von Savona und die Anfänge des versenkten Goldschmiedereiefs*, "Pantheon", 18 (1960), pp. 195-204.

sul fondo granito o percorso da una fitta zigrinatura, si anima riflettendo colori e luce e sostituendosi in modo più mobile e "naturalistico" agli smalti ad alveoli incavati, in uso ancora in quegli anni.

Le montature trecentesche sono comunque, al di là di ogni speculazione, nei confronti delle quali è possibile sollevare obiezioni, gli strumenti studiati dagli orafi per mettere in pratica gli ideali teorici del momento: superfici specchianti su strutture sfaccettate, simili a quelle delle pietre, capaci di esaltare i colori delle pietre stesse, sollevate e appena appoggiate sulla sommità¹².

In alcuni casi è possibile, risalendo alle teorie geometriche medievali e alla loro interpretazione simbolica, ipotizzare che la forma che unisce il quadrato al cerchio non sia solo una soluzione tecnica, ma risponda a precisi significati simbolici. Il quadrato rappresenta nell'universo simbolico medievale la terra e nell'Apocalisse con quella forma è immaginata la pianta di Gerusalemme; il cerchio è il cielo e l'universo¹³. Ecco, quindi, che il cerchio, costituito dalla pietra, e il quadrato, costituito dalla base della piramide, uniscono in estrema sintesi le due forme geometriche. A questo si aggiunge che la pietra preziosa, grezza e informe, può diventare levigata, lucida e trasparente, evocando in queste sue qualità la luce stessa.

Le montature, appartenenti ad una identica corrente stilistica, nata all'inizio del secolo XIV in Francia e diffusa nella maggior parte dell'Europa, che giocano sull'utilizzo di forme ispirate a foglie lanceolate o a petali di fiori, possono essere collegate ad una analoga lettura. Mi riferisco alle già citate montature della Pala d'oro di San Marco (Fig. 6), per altro utilissime per datare tutta una serie di pezzi ad essa accostabili, come la stessa corona della principessa Blanche, ora a Monaco (Fig. 7) (Shatzkammer), o la corona del fiorentino Museo del Bargello, dove le foglie che costituiscono i gigli del fastigio sono una chiara allusione al potere non solo temporale della corona stessa. Tuttavia altri gioielli presentano soluzioni simili e più vicine a quelle prima analizzate, come la fibula con la scena della Annunciazione di Oxford (Fig. 8), la fibula con l'aquila imperiale di Monaco (Shatzkammer) e le due fibule di Verona (Museo Civico), tra i pezzi più famosi della serie. Delle due gioie veronesi una è a forma di stella molto articolata, dove la struttura stessa dell'oggetto è esaltata dalle pietre incastonate sulla sommità di una piramide tronca sulla quale spiccano pietre policrome disposte

12) In uno studio di prossima pubblicazione sulla mitria del Duomo di Lublino, frutto della sua tesi di laurea, Andrea Pikulski ha sviluppato questi problemi unitamente a quelli sulla struttura geometrica delle montature stesse (A. PIKULSKI, *La mitria preziosa del Duomo di Lublino*, rel. M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, (anno accademico 1994-95).

13) DE CHAMPEAUX-S'FERCKS, *I simboli* cit., p. 28.

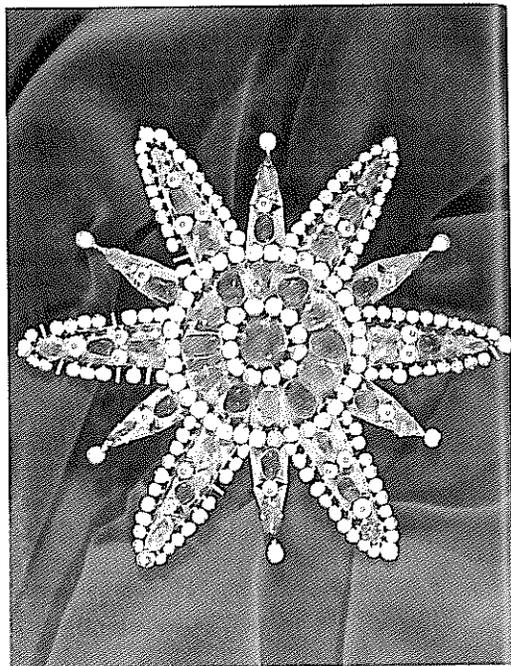
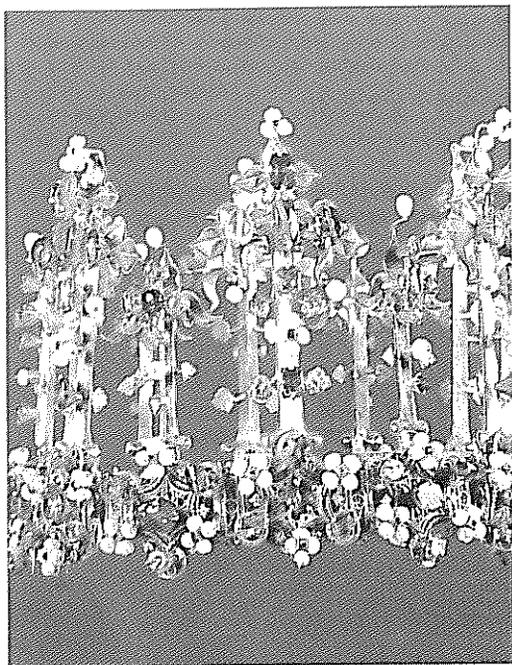


Fig. 7 - Orofo tedesco, *Corona della principessa Blanche*, (fine sec. XIV), München, Schatzkammer der Residenz.

Fig. 8 - Orofo veneziano, *Fibula a forma di stella*, (secondo quarto sec. XIV). Verona, Museo di Castelvecchio.

secondo un ordine preciso; l'altra è di forma rettangolare con castoni quadrati, sicuramente parte terminale di una cintura costellata di ornamenti analoghi¹⁴.

Già Hahnloser, in uno studio su questi stessi temi, esamina le pietre che ornano la Pala d'oro, e con esse le montature, e valuta l'insieme in un'ottica legata alla loro funzione oltre che al loro significato simbolico¹⁵. Identifica nella complessa costruzione ideata dai due maestri, il 'Maestro principale, come lo chiama, e Giampaolo Bonese¹⁶ una chiara eco delle descrizioni apocalittiche della Gerusalemme celeste, di cui i "quadrelli", costituiti dalle montature rettangolari, costituirebbero i mattoni, vere e proprie "pietre da costruzione"¹⁷. Altro significato dà invece alle montature lobate. Alcune sono poste a coronare alcune formelle di particolare importanza sia per posizione, all'interno della composizione generale, sia per l'immagine o la scena contenuta. Queste piccole costruzioni a diamante, sottolineate lungo il perimetro da cornici perlineate o da sottili cordoncini, sostengono in molti casi gemme di grandi dimensioni, in particolare zaffiri, le quali avrebbero la funzione di vere e proprie "pietre guida"¹⁸.

È chiaro che non è possibile interpretare tutte le gioie che utilizzano queste montature in chiave puramente simbolica, ma ritengo verosimile che dalle teorie scientifiche e filosofiche si sia arrivati da parte degli orafi a trovare in questa forma quella più adatta a svolgere i contenuti estetici. Da quel momento essi sarebbero stati in grado di applicarla anche ad oggetti profani, conciliando quindi le capacità delle forme sfaccettate di specchiare e riflettere la luce esaltando, in base alle risorse tecniche in loro possesso, le proprietà delle pietre preziose, con gli ideali stilistici dell'età gotica che voleva costruzioni non compatte ma tendenti verso l'alto e ricche di elementi capaci di giocare con i colori e con la luce. Anche le perle sono imperniate in maniera da farne risaltare l'opalescenza e nello stesso tempo la rotondità, essendo unite al perimetro degli

14) Per la storia e l'analisi stilistica dei gioielli veronesi cfr.: J. DE LUIGI, *I gioielli di Mastino II della Scala del museo di Castelvecchio di Verona*, in *Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese*, catalogo della mostra (Verona, 1983), a cura di L. Magagnato, Firenze 1983, pp. 269-277.

15) H. R. HAHNLOSER, *Le oreficerie della Pala d'oro*, in *La Pala d'oro. Il Tesoro di San Marco*, a cura di H. R. Hahnloser e R. Polacco, Venezia 1994. Si rimanda a questo testo per la bibliografia sulla pala e sui gioielli ad essa legati stilisticamente.

16) Secondo l'Hahnloser il Boninsegna, artista arcaizzante, avrebbe lavorato alla Pala dal 1342 al 1343; un altro orafo più moderno, per ora ignoto, che egli chiama 'Maestro principale', gli sarebbe succeduto dal 1343 al 1345, *ivi*, p. 89.

17) *Ivi*, p. 105.

18) *Ivi*, p. 102.

oggetti solamente per mezzo di un sottile filo rigido che le ferma tenendole a distanza e formando una sorta di aureola luminosa. Viene confermata all'osservazione che i gioiellieri cercassero soluzioni per porre in risalto le capacità dei materiali di riflettere ed esaltare la luce dalle aperture trilobate sul verso della fibula di Verona, che riprendono i motivi delle finestre ogivali delle cattedrali.

Solo comprendendo questo percorso interpretativo, possiamo concludere che in epoca immediatamente successiva le montature utilizzate tra la metà del quattrocento fino ai primi decenni del secolo successivo non possono essere assolutamente intese come una persistenza tardiva di uno spirito gotico di cui l'oreficeria, in genere, e il gioiello in particolare, non erano in grado di liberarsi. Le montature rinascimentali, come ben le ha delineate lo Steingraber, erano costituite da una pietra centrale di grandi dimensioni, ovale, tagliata a cabochon, o rettangolare, tagliata a tavola, inserita al centro di una struttura a lobi. I punti di tangenza dei semicerchi dei lobi sono anche le graffe che fermano la pietra¹⁹. Si otteneva, quindi, una forma quadriloba che spesso è stata interpretata come un'eredità gotica. Meraviglia che gli studiosi del settore non si siano chiesti perché non vi fosse stato da parte degli orafi alcun tentativo di applicare anche ai gioielli i principi propri del Rinascimento. Generalmente questo è stato attribuito ad un sostanziale conservatorismo da parte degli esecutori. Se un legame stretto con forme del secolo precedente è riscontrabile nell'oreficeria ecclesiastica, lo stesso non si può dire per quella profana. Dobbiamo considerare che si conoscevano ben pochi gioielli classici. Le grandi scoperte archeologiche hanno rivelato al mondo dell'arte tali suppellettili solo molto tempo dopo.

Si conoscevano soprattutto gemme incise e cammei, che rappresentavano un veicolo importante di iconografia e di stile romano. Tuttavia, ben pochi esempi di glittica furono montati per essere indossati. La pittura quattrocentesca documenta un numero esiguo di ritratti in cui siano raffigurati personaggi che recano al collo, come pendente, o sul cappello, come insegna, un cammeo²⁰. In pratica nel XV secolo gli artefici furono costretti in qualche maniera ad 'inventarsi' un gioiello classico, il quale doveva avere caratteristiche conformi alla tradizionale predilezione, in questo campo, per forme non eccentriche. A mio parere il gioiel-

19) E. STEINGRÄBER, *L'arte del gioiello in Europa dal Medioevo al Liberty*, Firenze 1965, p. 77.

20) D. LISCIA BEMPORAD, *Il gioiello al tempo di Piero*, in *Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Arezzo 1992), a cura di M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto e G. Chesne Dauphinè Griffo, Venezia 1992, p. 82; Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996.



Fig. 9 - Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, (1488). Lugano, Collezione Thyssen Bornemisza.

lo quattrocentesco con la montatura lobata rappresenta, trasferito nel campo del monile, una sorta di struttura a pianta centrale, il cui polo d'attrazione è costituito dalla pietra centrale, per lo più colorata e tagliata a tavola. Il gioiello, così concepito, rispondeva all'idea di armonia che informava tutta l'arte del quattrocento, riuscendo a conciliare il tondo e il quadrato con una struttura che poteva essere dilatata e accresciuta all'infinito esattamente come negli edifici ideali del Rinascimento. Nello stesso tempo si intensificava, in una sorta di operazione subliminale, la presenza della croce, letta in diversi elementi costitutivi, che poteva avere sì un valore religioso, ma rispondere anche ad una forma che bloccasse la struttura in un modello compatto e simmetrico. La rispondenza e il rapporto con i disegni di edifici eseguiti da architetti del Rinascimento sono davvero stupefacenti. L'unica concessione all'asimmetria era dato dalle tre perle appese alla parte inferiore del pendente, le quali servivano ad accentuare l'orientamento del gioiello e il suo senso gravitazionale. Le testimonianze sono ricchissime e numerose, più frequenti nelle opere di quei pittori che sono stati anche orafi (Fig. 9), come ad esempio il Ghirlandaio e il Pollaiuolo, per restare legati a Firenze.

La forma centrica ebbe un notevole successo fino in pratica agli anni quaranta del XVI secolo. Tuttavia quell'impostazione a pianta centrale, come ho voluto chiamarla, perde quasi completamente il suo significato se gli elementi compositivi cambiano anche di poco (Fig. 10). Basti pensare al ritratto di Maddalena Doni (Firenze, Galleria Palatina), eseguito da Raffaello nel 1506, dove, invece della consueta pietra centrale, ve ne sono due, leggermente divaricate e di dimensioni sproporzionate alla legatura. Qui, nonostante che il gioielliere abbia adottato una soluzione simile, il risultato è totalmente diverso. Si comincia a percorrere, proprio con questo gioiello, una strada che troverà un suo punto di arrivo cinquant'anni più tardi. A poca distanza di tempo e con passaggi relativamente gradualmente, si arriva ai così detti gioielli figurati, generalmente situati poco dopo la metà del secolo XVI. È interessante che tali gioielli siano nati probabilmente in Spagna e qualche decennio prima delle date generalmente accolte. Infatti, i *Llibres de Passanties*, la raccolta delle prove di esame compiute dai candidati a diventare maestri orafi della città di Barcellona, documentano già a partire dalla prima metà del secolo XVI tale uso²¹. I gioielli figurati giocano sulla forma bizzarra della perla sca-

21) Alcuni dei disegni sono stati pubblicati in: Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*, London & Munich 1979, pp. 309-343. I primi tre volumi dei *Llibres* sono stati oggetto di studio in una tesi di laurea di prossima pubblicazione (N. GIANNONI, *I Llibres de Passanties: disegni di gioielli spagnoli 1500-1629*, rel. D. Liscia Bemporad, (anno accademico 1997-98).





Fig. 11 - Gioielliere italiano (?), *Pendente 'Canning'*, (c. 1580). London, Victoria, and Albert Museum.

ramazza da cui l'orafa ha tratto spunto per costruire delle figure complesse, mitologiche e d'invenzione (Fig. 11). Spesso vi sono incastonate pietre preziosissime compresi diamanti, lasciati nella forma cristallina del tetraedro. Molte, in special modo i rubini, forse importati dall'India, sono tagliate a cuscino e incisi a raggiera. La ricchezza di questi gioielli è notevolissima, essendo la struttura in oro smaltato, ma le pietre non vengono percepite come elementi centrali attorno alle quali ruota tutto il pezzo, ma parti accessorie o semplicemente integranti una composizione che riveste un significato formale del tutto diverso rispetto all'idea tradizionale di gioiello. In questo contesto la presenza delle tre perle ha un carattere diverso da quello rivestito nei gioielli quattrocenteschi, dal momento che servono semplicemente per riequilibrare forme sostanzialmente asimmetriche e per concludere in una sorta di cerchio immaginario il disegno. Già la Hackenbroch aveva messo in risalto come la Spagna avesse accentuato i toni del mostruoso e dell'esotico nei suoi gioielli a seguito della conoscenza della flora e della fauna delle nuove terre scoperte nelle Americhe e in Africa²², ma è probabile anche che la Spagna fosse stata più disponibile di altri paesi europei ad accogliere le novità provenienti da mondi sconosciuti proprio per la sua particolare posizione geografica, tangente a culture totalmente diverse, e per l'assenza di una tradizione orafa proiettata verso le novità rinascimentali.

Quando con il Seicento si tornò ad un'attenzione per le pietre preziose, questa volta lavorate secondo tagli vicini a quelli moderni, si mutò la concezione generale della loro funzione e del loro uso. La montatura, invece di essere un'entità fondamentale e che si integrava, non solo per quanto riguarda la funzione ma anche per il significato formale, con le pietre, divenne semplicemente un meccanismo attraverso il quale era possibile ancorare delle gemme più o meno preziose ad un supporto, fino a farlo passare del tutto in secondo piano. Non a caso si fa nascere nella prima metà del secolo XVII la nascita del gioiello moderno, strada da cui si è scostato il fantasioso gruppo degli ottocenteschi gioielli art nouveau. Da essi viene reinventata l'idea di ornamento, che diventa protagonista secondo un canone competentemente diverso dal passato, e che daranno l'inizio ad una ulteriore fase in cui nascerà l'orafa/artista, protagonista di una stagione non ancora conclusa.

22) HACKENBROCH, *Renaissance* cit.