



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali. Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI
XXXII CICLO

**Preziosità e fede.
Identità religiosa e pratiche devozionali nel gioiello
cinquecentesco e nelle sue rappresentazioni**

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Federica Toniolo

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Giovanna Baldissin Molli

Dottorando : Serena Franzon

INDICE

INTRODUZIONE	p. 7
NOTA SUI CRITERI REDAZIONALI	p. 11
CAPITOLO 1. IL GIOIELLO DEVOZIONALE ALL'INCROCIO TRA LUSO, ARTE E FEDE	p. 12
<i>1.1 Definizione dell'oggetto della ricerca: riflessioni su produzione, fruizione e aspetti simbolici del monile.</i>	p. 12
1.1.1 Delimitazione dell'ambito del gioiello devozionale.	p. 14
1.1.2 Messaggi preziosi: il ruolo dei gioielli nella comunicazione di istanze politiche, sentimentali e religiose.	p. 25
1.1.3 Il monile come forma d'arte: aspetti della committenza e della produzione.	p. 39
1.1.4 I domini veneziani nel XVI secolo tra il commercio di preziosi e inquietudini religiose.	p. 45
<i>1.2 Gioielli e religione nel Rinascimento. Lo stato dell'arte.</i>	p. 50
1.2.1 I gioielli rinascimentali come argomento d'indagine.	p. 51
1.2.2 Il ruolo dei monili nelle pratiche di culto.	p. 56
1.2.3 Collocare l'ornamento prezioso nella temperie culturale cinquecentesca: un approccio interdisciplinare.	p. 58
CAPITOLO 2. FONTI E METODOLOGIE PER LO STUDIO DEI GIOIELLI	p. 61
<i>2.1 L'analisi diretta dei manufatti aurificiari.</i>	p. 63
2.1.1 L'identificazione delle diverse tipologie di gioielli.	p. 66
2.1.2 Alcune considerazioni sull'analisi stilistica e sulla tecnica produttiva.	p. 69

2.1.3 Studio iconografico e iconologico dei gioielli.	p. 71
<i>2.2 Parole preziose. I gioielli nelle fonti d'archivio e nei testi a stampa.</i>	p. 79
2.2.1 Gli inventari come fonte d'informazioni sui gioielli rinascimentali.	p. 79
2.2.2 Esame del contesto culturale attraverso le fonti scritte: alcune note metodologiche.	p. 82
<i>2.3 Rappresentazioni di gioielli nelle arti figurative. L'utilizzo delle fonti iconografiche per la ricerca sul monile.</i>	p. 85
2.3.1 Cogliere i monili nel loro contesto di utilizzo: i dipinti.	p. 86
2.3.2 Altre fonti iconografiche per l'indagine sui monili.	p. 93
<i>2.4 Criticità incontrate nel corso della ricerca e possibili correttivi.</i>	p. 95
2.4.1 Difficoltà di datazione e attribuzione dei pezzi.	p. 95
2.4.2 Limiti riscontrati nell'utilizzo delle fonti scritte e iconografiche.	p. 96
2.4.3 Alcune proposte per l'analisi gemmologica e chimico-fisica sui gioielli.	p. 98
 CAPITOLO 3. I GIOIELLI E LA RELIGIONE: TIPOLOGIE, ASPETTI PRODUTTIVI E MODALITÀ D'UTILIZZO	 p. 100
<i>3.1 Materiali e forme della devozione: le diverse tipologie di gioielli devozionali.</i>	p. 100
3.1.1 Il ritmo della preghiera: rosari e corde da <i>paternostri</i> .	p. 101
3.1.2 Teche per <i>Agnus Dei</i> .	p. 125
3.1.3 Croci gemmate e crocifissi.	p. 132
3.1.4 Strumenti di meditazione sulla Passione e sulla morte. Simboli cristologici e <i>memento mori</i> .	p. 139
3.1.5 <i>Souvenir</i> di pellegrinaggio	p. 146
3.1.6 <i>Enseignes</i> , opere di glittica e altri gioielli figurati.	p. 152
<i>3.2 Il monile come forma di ex voto.</i>	p. 166
3.2.1 Le offerte preziose nel contesto delle chiese venete.	p. 167
3.2.2 L'inventario degli <i>ex voto</i> nell'Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio.	p. 173

CAPITOLO 4. IDENTITÀ A CONFRONTO: I GIOIELLI NELLA CULTURA PROTESTANTE E IN QUELLA CATTOLICA	p. 180
<i>4.1 Quali monili per la devozione protestante?</i>	p. 181
4.1.1 La situazione negli stati protestanti d'oltralpe.	p. 181
4.1.2 Protestantesimo nei territori veneti tra iconoclastia, nicodemismo e gioielli devozionali.	p. 193
<i>4.2 Gioielli e identità cattolica. Alcuni spunti di riflessione sull'evoluzione stilistica e tipologica.</i>	p. 199
4.2.1 Le risposte cattoliche alla Riforma.	p. 200
4.2.2 Gioielli per pregare, gioielli per ricordare.	p. 207
<i>4.3. Riferimenti alla religione in monili non devozionali.</i>	p. 216
4.3.1 Amuleti da indossare.	p. 216
4.3.2 Il caso particolare degli <i>sghiratti</i> . <i>Status symbol</i> o elemento apotropaico?	p. 220
APPENDICE. CASI DI STUDIO	p. 227
BIBLIOGRAFIA	p. 267
REFERENZE FOTOGRAFICHE	p. 299
ABSTRACT	p. 301

INTRODUZIONE

Nella generale considerazione verso il sistema vestimentario come portatore di significato, il gioiello rappresenta un campo di difficile analisi e di controversa delimitazione. Persino la definizione di cosa sia un gioiello resta tuttora sfuggente, e si identifica, a seconda dei casi con il manufatto prezioso o con quello indossabile, con l'ornamento alla moda o con l'oggetto capace di evocare ricordi, con il simbolo di appartenenza e di *status*, con l'opera d'arte e con l'oggetto funzionale.

L'ambito del monile, meno indagato rispetto a quelli, per esempio, di pittura e scultura, risulta quindi ancora tutto da esplorare, e le questioni legate alla metodologia d'indagine sono tuttora dibattute. Il primo compito di questa ricerca è stato perciò quello di riflettere su tale aspetto, per fornire delle proposte di definizione e di studio rigoroso e scientifico per quest'affascinante forma d'arte.

I vari filoni metodologici sono stati discussi e sottoposti a un attento vaglio scientifico, con la volontà di porre le basi per una discussione sul metodo che si spera possa proseguire all'interno della comunità accademica.

Il lavoro è stato in seguito concentrato su di un particolare aspetto: il legame tra i gioielli e la religione. Questa ricerca nasce infatti dopo una lunga frequentazione degli studi sul monile rinascimentale italiano, iniziata dieci anni fa, nel 2009, con la mia tesi di laurea triennale, dedicata ai gioielli raffigurati sul capo della Vergine Maria nei dipinti del Nord Italia. La tematica coinvolgeva già *in nuce* alcuni dei concetti fondativi di questo lavoro: il gioiello come elemento catalizzatore e accentratore di significati, l'indagine iconografica come fonte per lo studio dei monili e un legame tra gli oggetti preziosi e la devozione cristiana.

Proseguendo con la tesi magistrale, sempre incentrata sulle rappresentazioni pittoriche di gioielli durante il Rinascimento, è emerso come l'utilizzo dei monili all'interno delle pratiche di devozione privata sia stato rilevante per l'Età Moderna. Nel frattempo, un rinnovato interesse per la cultura materiale in relazione alle usanze religiose ha fatto sì che diverse pubblicazioni uscite negli ultimi anni sottolineassero

l'importanza dei monili nell'esternazione dell'identità religiosa di chi li indossa. È parso quindi significativo indagare il ruolo, più volte esaminato in maniera tangente dagli studiosi, ma bisognoso di uno studio monografico, dell'accessorio prezioso nei due vasti ambiti della devozione laica: quello pubblico, legato alla società, e quello privato, riconducibile all'intimità della casa. L'identità religiosa e le pratiche devozionali sono infatti due facce della stessa medaglia, che si mescolano con una miriade di altri aspetti legati al vissuto sociale e personale e che hanno dei riflessi ben precisamente intellegibili sulla produzione di oggetti.

Il XVI secolo è stato un secolo cruciale sia per la storia religiosa che per quella dell'oreficeria. Non è infatti un caso che questa ricerca sia stata concepita in anni vicini al cinquecentenario dell'avvio della Riforma protestante, proprio con lo scopo di indagare gli effetti degli sconvolgimenti religiosi sulla cultura materiale, e in particolare sul gioiello, forse l'oggetto più emblematico nell'affermare l'identità religiosa a sé stessi e agli altri.

Il Cinquecento è anche un periodo di forte elaborazione teorica e formale in relazione ai monili. Per esempio, nascono in vari regni d'Europa le prime leggi a tutela dei gioielli della corona e la figura del gioielliere viene definita nelle sue caratteristiche principali. Diversi aspetti tecnici dell'arte aurificaria, come l'applicazione dello smalto e il taglio delle pietre, vengono perfezionati, e si crea una nuova riorganizzazione della bottega orafa, con professionalità sempre più specializzate.

La scelta di concentrarsi su Venezia e sul suo *Stato da Terra*, un territorio che oggi corrisponde al Veneto e a parte della Lombardia, ha permesso di studiare particolarmente bene entrambi gli aspetti. Com'è infatti noto, Venezia fu nel XVI secolo un centro di commercio e produzione di fama internazionale per quanto concerne i beni di lusso, e fu proprio in questo torno d'anni che iniziò a emergere la fortuna del centro orafa di Vicenza, tuttora molto attivo nella realizzazione di gioielli. Importanti produzioni si registrarono anche nelle altre città del territorio della Serenissima. Nel contempo, si diffuse in quest'area in modo assai capillare il protestantesimo. Moltissimi cittadini si convertirono alle nuove fedi evangeliche in uno stato che però, per quanto in contrasto costante con il papato, rimase sempre fieramente legato al cattolicesimo. Questo particolare aspetto ha permesso di indagare anche le dinamiche che coinvolgono l'esternazione dell'identità protestante

in un luogo in cui essa era proibita e considerata eretica, e perciò non poteva essere mostrata apertamente senza rischi. Ho voluto nel contempo investigare anche i segni lasciati nella cultura materiale cattolica da parte dell'avvento del protestantesimo. Diverse evidenze mostrano infatti che tendenze e simboli preesistenti si consolidarono e si affermarono proprio in questo periodo, poiché adatti a identificare l'identità cattolica in risposta alle critiche protestanti. Il mio lavoro ha perciò voluto concentrarsi su come i gioielli fossero percepiti e utilizzati dalle persone del tempo. Per fare questo ho cercato di non trascurare che forma e tipologia, così come tecnica e significato, produzione e utilizzo, moda e funzione, sono elementi inscindibili e interconnessi, che si influenzano reciprocamente, e che vanno perciò indagati contemporaneamente. L'indagine è stata dunque basata su tre cardini principali: l'analisi diretta dei manufatti, lo studio delle fonti scritte e quello delle rappresentazioni di gioielli in pittura, secondo dei criteri che verranno esposti nella sezione dedicata al metodo.

Nonostante si parli di gioielli e il titolo stesso di questo lavoro menzioni la preziosità, la tesi analizza oggetti sia di lusso sia di valore relativamente modesto, sulla base del criterio comune dell'indossabilità. Come si vedrà nel corso della trattazione, la preziosità di questi monili risiedeva però anche nel loro ruolo: oggetti anche di modesta fattura potevano infatti assumere agli occhi dei fedeli poteri apotropaici e taumaturgici. È anche questo un aspetto strettamente connesso con la religione ufficiale dell'epoca, e che sarà motivo di controversie tra cattolici e protestanti.

Nel complesso, da questa ricerca emerge un quadro estremamente sfaccettato, ma molto riconoscibile in alcuni aspetti. È stato quindi possibile dividere i gioielli in tipologie distinte e ben individuabili e rintracciare degli schemi ricorrenti e densi di significato. Questo studio ha inoltre permesso di riscoprire alcuni gioielli inediti o poco conosciuti, conservati nei depositi dei musei, e nel contempo di formulare nuove ipotesi su alcuni pezzi più noti. La tesi raccoglie anche diversi documenti coevi, di cui alcuni inediti, in grado di gettare nuova luce sui gioielli devozionali usati in Veneto, e in particolare sulla pratica di donare i preziosi come offerte votive. Nel contempo, sono discussi numerosi casi di rappresentazioni di monili nei dipinti, e in particolare nei ritratti, che hanno fornito la possibilità di dare interpretazioni nuove e più precise delle diverse tipologie di gioielli e di come esse fossero utilizzate.

Con questa ricerca ho avuto la ferma volontà di restituire lo spessore artistico e contenutistico di questi piccoli oggetti, che, lungi dall' essere accessori privi di significato, giocarono un ruolo cruciale nel contesto religioso, sociale e artistico dell'Era Moderna.

Desidero ringraziare la professoressa Giovanna Baldissin Molli, che ha seguito l'intero svolgersi di questo lavoro e la professoressa Nirit Ben-Aryeh Debby che lo ha supervisionato durante il mio periodo di ricerca alla Ben Gurion University of the Negev.

Un sentito ringraziamento va a tutti gli enti che hanno sostenuto finanziariamente la mia ricerca e la mia partecipazione a convegni internazionali: l'Ateneo di Padova, il programma europeo Erasmus+ Oltre l'Europa, la Renaissance Society of America, la Society for Renaissance Art History (South Central Renaissance Conference), la Società Internazionale di Studi Francescani e l'Istituto Superiore di Studi Religiosi di Gazzada Schianno.

Molti sono i debiti di riconoscenza che ho maturato nei confronti di specialisti del settore, per le informazioni fornitemi, per la disponibilità accordatami nel vedere le opere e i documenti e per i numerosi consigli e pareri. Vorrei in particolare ringraziare: Andrea Bellieni, Valeria Cafà, Andrea di Lorenzo, Federica Manoli, Elda Martellozzo Forin, Anastazja Buttitta, Hazel Forsyth, Andrea Savio, Federico Bauce, Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, Mauro Stocco, Chiara Squarcina, Wolfram Koeppe, Ana Matisse Donefer-Hickie, Salvatore Ciriaco, Eva Lenhart, Franz Kirchweger, Jordan Famularo, Sophie Ong, Mattea Gazzola, Errica De Fulgentiis, Ekaterina Abramova, Svetlana Kokareva, Francesco Maria Vianello, Simona Tozzo, Dora Thornton, Chiara Dal Porto, Maria Luigia De Gregorio, Deborah Howard, Irene Galandra Cooper, Giulio Biondi, Elisa Tosi Brandi, Maria Giuseppina Muzzarelli, Valentina Cantone. Il loro apporto è stato essenziale per lo sviluppo di questa ricerca. Un ringraziamento particolare va infine, oltre a tutta la mia famiglia, a Piero Morosinotto, che con competenza e disponibilità ha revisionato tutti i testi in lingua straniera che ho prodotto nel corso di questi tre anni, e quasi tutti quelli in italiano.

NOTA SUI CRITERI REDAZIONALI

Fonti d'archivio: riportano la dicitura dell'archivio abbreviata, la serie, la busta, il nome del documento e, ove presente, il riferimento della relativa carta.

Sono state adoperate le seguenti abbreviazioni:

- Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio: ArA
- Archivio di Stato di Vicenza: AsVi
- Archivio di Stato di Padova: ASP
- carta: c.
- *recto*: r
- *verso*: v

Casi di studio: I singoli casi di studio, sono indicati con la dicitura *cat.* e discussi in appendice. Le figure in catalogo non sono numerate.

Bibliografia: Nella bibliografia finale le voci sono riportate in ordine cronologico. Le opere riportano l'anno dell'edizione consultata e, nel caso di edizioni antiche, l'anno della prima edizione tra parentesi, qualora diverso dalla versione consultata. In caso di scritti antichi riproposti con curatela in edizioni recenti è riportata solo la data dell'edizione recente. La sitografia è presentata in ordine alfabetico. Qualora la pagina sia priva di titolo, la voce è introdotta da una didascalia esplicativa e ordinata alfabeticamente per parole chiave. I contributi con data reperiti online sono presenti sia nella sitografia che nella bibliografia. Tutti i siti sono stati consultati tra l'anno 2016 e il 2019.

CAPITOLO 1

IL GIOIELLO DEVOZIONALE ALL'INCROCIO TRA LUSO, ARTE E FEDE

Che il gioiello sia, e sia stato, molto più che un mero ornamento è un assunto più volte discusso, approvato e condiviso dagli studi che, a vario titolo, si sono occupati dell'ambito aurificiario. Sotto il profilo storico, antropologico, sociologico e artistico il gioiello è stato individuato come un elemento capace di incarnare in sé una sfaccettata polisemia, facendosi portavoce di messaggi talvolta espliciti, talora volutamente criptici.

Al di fuori da una ristretta cerchia di specialisti, il tema rimane tuttavia ancora poco noto. Proprio perché si tratta di un argomento complesso e indagato da punti di vista di volta in volta diversi, permane il rischio di addentrarsi in un ambito non circoscrivibile univocamente. La sola definizione dell'oggetto di ricerca e delle metodologie applicate per indagarlo non sono infatti delle questioni scontate.

Perciò, prima di esporre lo stato dell'arte su questo argomento, mi è parso necessario definire con precisione i criteri utilizzati per stabilire l'oggetto della presente ricerca, fissando innanzitutto i confini tra cosa sia stato definito come gioiello e cosa invece no, oltre a chiarire quali tipi di manufatti rientrino nella specifica categoria dei monili devozionali.

1.1 Definizione dell'oggetto della ricerca: riflessioni su produzione, fruizione e aspetti simbolici del monile.

Il concetto di gioiello come ornamento della persona viene da molto lontano. I monili furono già in tempi antichi indossati nelle zone del corpo ritenute più vulnerabili perché aperte all'esterno o non protette dagli abiti, come per esempio le orecchie,

oppure nelle aree in corrispondenza dei punti vitali come i polsi, il collo e il cuore¹. Essendo solitamente indossato in zone non coperte dalle vesti, il monile si connota fin da subito come un elemento visibile, posto in stretta relazione alla persona che lo porta.

Sorta di "tatuaggio mobile", proprio in virtù della sua visibilità e del suo contatto con il corpo, il gioiello ricopre un ruolo simile a quello dei decori permanenti². Come i tatuaggi, i monili possono essere celati o esibiti e convogliano significati talora facilmente intellegibili e talaltra riservati a un gruppo di persone molto ristretto. Non a caso il gioiello è stato definito, nell'ambito degli studi psicologici e sociologici, come un oggetto in grado di sintetizzare e comunicare valori culturali legati all'identità della persona³.

Se questo è un aspetto riscontrato universalmente, all'interno dei più disparati contesti cronologici ed etnologici, si può nel contempo constatare come le implicazioni comunicative legate ai monili varino in base all'ambiente culturale⁴. In altre parole, anche i gioielli possono parlare tramite diversi linguaggi, formati ed evolutisi all'interno di ambienti culturali differenti, che di conseguenza non appaiono immediatamente intellegibili se si proviene da un diverso contesto.

L'intento di questo primo capitolo è quindi quello di chiarire che cosa sia un gioiello nel contesto qui analizzato, e nel contempo presentare gli elementi di base tramite i quali esso può connotarsi come un oggetto d'arte, uno strumento a servizio della fede e un mezzo di comunicazione.

La presente ricerca, incentrata sul contesto dei domini veneziani nel XVI secolo, ha dovuto tuttavia tener conto di alcune tendenze sviluppatesi all'interno del più vasto bacino della produzione aurificaria europea tra XIII e XVI secolo. Tale periodo, come si dirà nel corso del capitolo, è risultato essere peculiare per l'importanza

¹ P. VENTURELLI, *I gioielli e l'abito tra Medioevo e Liberty in Storia d'Italia, Annali. La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, vol. 19, Torino 2003, p. 85.

² F. RIGON, *Gioiello, feticcio, amuleto*, in *Ritratti di dame fra Parmigianino e Veronese*, catalogo della mostra a cura di F. Rigon, Vicenza (4 dicembre 2010-6 febbraio 2011), Vicenza 2010, p. 71.

³ E. BORDON, F. NOBILE, *The jewel: an accessory that synthesizes culture and identity*, in *Psychological values around the world*, atti del convegno a cura di A. L. Comunian, A. O'Roark, L.F. Lowenstein Chicago-Melbourne-Padova, (2010), Padova 2012, pp. 187-199. M. EHALA, *Signs of identity. The anatomy of belonging*, Abingdon 2017.

⁴ P. BURKE, *Renaissance Jewels in their Social Setting*, in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*, catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 8-11.

riconosciuta al sistema vestimentario che, rispetto alle epoche precedenti e successive, è stato utilizzato con più consapevolezza allo scopo di rappresentare l'identità della persona all'interno della società. Come segnalato da Dora Liscia Bemporad, questo accadde per precisi cambiamenti nell'assetto sociale, e in particolare con l'affermarsi del ceto mercantile⁵. Perciò, sebbene questo studio sia principalmente rivolto ai gioielli rinascimentali, in più di un'occasione è parso opportuno rivolgere l'attenzione anche a pezzi realizzati precedentemente. Quando mi riferisco genericamente a gioielli medievali e rinascimentali - o di Età Moderna - assieme, intendo perciò segnalare alcune caratteristiche riscontrate ampiamente nei pezzi databili tra Duecento e Cinquecento. In ogni caso, l'evoluzione tecnica e stilistica dei monili, e di conseguenza l'assegnazione ai diversi ambiti storici, spesso non coincide esattamente con quella riservata ad altre forme d'arte. Deve essere per esempio ricordato che il gioiello ha mantenuto un aspetto legato allo stile gotico fino almeno al primo decennio del XVI secolo, e che quindi i pezzi a cavallo del 1500 possono essere a ragione inseriti nell'ambito della produzione medievale⁶. Aldilà delle diverse etichette, dunque, è parso opportuno porre l'accento su alcuni elementi che hanno caratterizzato la produzione di questi oggetti sul lungo periodo, per comprendere appieno gli aspetti di continuità e di novità riscontrabili nei monili veneti cinquecenteschi.

1.1.1 Delimitazione dell'ambito del gioiello devozionale.

I gioielli, per quanto noti principalmente come accessori complementari alle vesti, non sono inseriti univocamente nella categoria degli oggetti nati per essere portati sul corpo, come accade invece per quanto concerne i vestiti, ma neppure in quella dei manufatti non indossabili, com'è invece nel caso dei quadri o delle sculture. Esistono infatti delle opere, definite gioielli in virtù dell'utilizzo di materiali preziosi nella loro fabbricazione, che non nascono per essere indossate. Tra i casi più noti agli studiosi

⁵ D. LISCIA BEMPORAD, *Il gioiello gotico nell'Italia centro settentrionale*, in *Dalla testa ai piedi: costume e moda in età gotica*, atti del convegno a cura di L. Dal Prà, P. Baldi, Trento (7-8 ottobre 2002), Trento 2006, p. 563.

⁶ D. LISCIA BEMPORAD, *Il gioiello al tempo di Piero*, in *Con gli occhi di Piero, Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di M.G. Ciardi Duprè, G. Chesne, D. Griffo, Arezzo (11 luglio-31 ottobre 1992), Venezia 1992, pp. 80-87.

di oreficeria, i *grand joyaux* di XIV e XV secolo decorati con smalti *en ronde-bosse* costituirono un importante esempio di questo tipo di produzione di lusso⁷. Ascrivibili invece al periodo della presente trattazione sono alcuni dei manufatti aurificiari che ancor oggi possiamo ammirare al Museo degli argenti di Palazzo Pitti, che erano stati commissionati con il preciso scopo di essere esposti all'interno di teche, come lussuosi oggetti da collezione.

Considerando per esempio lo sfarzosissimo struzzo ingioiellato conservato in tale sede, è possibile notare come i materiali, ovvero perle, smalti e pietre preziose, siano quelli utilizzati tipicamente anche per quei monili destinati all'ornamento del corpo, così come analoghe sono le tecniche di lavorazione (fig. 1). Nonostante le piccole dimensioni (5,5 x 3, 2 cm), la presenza di un piedistallo, così come l'assenza di elementi di sospensione, o di applicazioni che renderebbero l'oggetto appuntabile alle vesti, rendono però da subito chiaro come non si tratti di un oggetto nato per essere indossato, ma piuttosto creato già in origine con lo scopo di essere esibito in una *Wunderkammer*.

Fig. 1. Bottega orafa fiamminga, *Soprammobile a forma di struzzo*, seconda metà del XVI secolo, Firenze, Museo degli argenti.

⁷ Si veda la bibliografia alla nota 19 del secondo capitolo. Si consulti inoltre: *Splendida Minima. Piccole sculture preziose nelle collezioni medicee dalla Tribuna di Francesco I al tesoro granducale*, catalogo della mostra a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, F. Paolucci Firenze (21 giugno-2 novembre 2016), Livorno 2016.

Similmente, oggetti di devozione privata come le paci, passati dall'ambito liturgico a quello della preghiera domestica, potevano essere prodotti con materiali preziosi, ma risultavano privi, per il solo fatto di non essere indossabili, di alcune connotazioni cruciali ai fini di questa ricerca. Come è già stato sottolineato, infatti, un accessorio, nel momento in cui viene portato sul corpo, acquista una serie di specifiche caratteristiche, in connessione alla persona che lo indossa⁸.

I sentimenti di appartenenza religiosa possono, com'è noto, essere comunicati attraverso diversi elementi del sistema vestimentario, tra cui rientrano anche i gioielli. Un pendente a forma di croce può identificare per esempio una persona di fede cristiana, e ciò accade con implicazioni in parte diverse dagli altri accessori del costume portati per motivi religiosi. Se si considera per esempio il velo islamico - ma il discorso è analogo per quanto riguarda i veli di monache e suore - esistono precise prescrizioni; queste risultano invece assenti, se si considera l'ambito cristiano, per quanto riguarda l'uso dei gioielli⁹. Quindi, l'atto di indossare o meno uno specifico monile si presenta in stretta dipendenza con la scelta personale del singolo, in particolar modo se si considera un periodo come il Rinascimento, in cui la produzione aurificaria era spesso realizzata su commissione. Non a caso, come è già stato fatto notare, i gioielli prodotti tra Medioevo ed Età Moderna, hanno rappresentato nel contesto cristiano la parte probabilmente più significativa a livello personale nelle modalità di espressione della propria fede religiosa¹⁰.

Per questo motivo la presente ricerca è stata indirizzata in modo privilegiato ai monili realizzati per essere indossati sul corpo. Oltre all'analisi degli aspetti stilistici e produttivi, è stato così possibile ricavare anche alcune informazioni sulle circostanze legate alla fruizione di essi, in un periodo, il Cinquecento, in cui la rapidissima

⁸ *Il vestito dell'altro*, a cura di G. Franci, M. G. Muzzarelli, Milano 2005. Un esempio utile a comprendere la complessità semantica e artistica delle paci è ben descritto in: C. Di FABIO, *La "pace" di San Lorenzo di Portovenere, il maresciallo di Boucicaut e Pedro de Luna. Un promemoria per la storia della cultura figurativa a Genova nell' "autunno del Medioevo"*, in *Studi di oreficeria*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, supplemento a "Bollettino d'Arte", 95, 1996, pp. 137-148.

⁹ L'obbligo del velo fu del resto a lungo imposto per legge anche alle donne cristiane: *Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo. Tardo Medioevo - prima Età moderna*, a cura di M. G. Muzzarelli, M. G. Nico Ottaviani, G. Zarri, Bologna 2014.

¹⁰ "Objects of personal adornment [...] represent a signal part of Christian material religion and perhaps the most personally significant part of religious expression". La citazione è tratta da *The thing of mine I have loved the best. Meaningful jewels*, a cura di C. Hahn, B. Chadour-Sampson, London 2018, p. 11.

diffusione della religione protestante rese la manifestazione delle proprie idee religiose una questione tutt'altro che irrilevante e scontata.

Allo stesso modo, tutt'altro che scontata è la considerazione del gioiello al di fuori dello specifico compartimento dei beni di lusso. Riprendendo l'esempio del velo islamico, è possibile, oggi come nel periodo rinascimentale, distinguere all'interno di questa tipologia di accessorio vestimentario una gamma vastissima di materiali e lavorazioni, che permettono di collocarlo di volta in volta all'interno dell'infinita gamma di livelli di qualità individuabile tra l'oggetto di fattura scadente e il bene di lusso¹¹.

Nel gioiello questa accezione è meno immediata, poiché si tende a considerare i monili come una categoria di manufatti collocabile naturalmente nel novero degli oggetti di lusso. È tuttavia necessario ricordare che i monili di "bigiotteria", nell'accezione di accessori realizzati con materiali non costosi, non sono in realtà un'invenzione dei nostri giorni, e che sono sempre esistiti gioielli di produzione corrente e di prezzo relativamente basso.

Nel porre l'accento sulla preziosità come criterio di discriminazione per definire il concetto di gioiello, si rischia inoltre di riscontrare un'altra problematica: il pregio riconosciuto a un determinato manufatto non può infatti essere definito in modo proporzionale e univoco rispetto al materiale che lo compone e alla lavorazione impiegata¹². Se consideriamo per esempio un monile contenente frammenti della veste di un santo, la preziosità attribuita a esso è, nell'ambito cattolico, legata alla presenza della reliquia, anche qualora essa non sia composta di materiali di pregio. Va inoltre ricordato che materiali ai giorni nostri considerati di scarso valore, come per esempio il cristallo di rocca, rappresentavano nel contesto d'indagine materie prime costosissime, che venivano destinate esclusivamente a produzioni di lusso.

Per le ragioni fin qui esposte, la presente ricerca è stata rivolta a tutti quei gioielli in cui fosse presente la caratteristica dell'indossabilità, anche qualora siano stati realizzati con materiali non preziosi¹³.

¹¹ *Il velo in area mediterranea...*2014.

¹² Si prenda per esempio il caso delle perle di vetro veneziane, viste come prodotti relativamente economici nel luogo di produzione, ma come beni di lusso nei paesi africani. C. DEL MARE, *Le relazioni e gli scambi di preziosi con l'Oriente tra XV e XVIII secolo*, in *Le vie dell'oro. Vicenza, la Serenissima e l'Oriente*, catalogo della mostra a cura di M. L. De Toni, C. Del Mare, Vicenza (11 gennaio-31 marzo 2004), Vicenza 2004, p. 26.

¹³ I criteri utilizzati per definire quando un oggetto sia nato come - o sia in seguito divenuto - un oggetto indossabile sono definiti nel secondo capitolo.

Un gioiello in questo senso si potrebbe dunque definire come un oggetto, utilizzato come accessorio complementare del sistema vestimentario, talvolta funzionale a quest'ultimo; generalmente reso prezioso per l'utilizzo di determinati materiali, specifiche lavorazioni orafe o l'inclusione di elementi significativi per la cultura in cui viene prodotto, può però talora declinarsi in monile di minor valore pur mantenendo alcune delle sue caratteristiche.

Facendo un ulteriore passaggio, quando si può definire un gioiello come appartenente alla categoria dei monili devozionali? La definizione adottata per questo studio è la più ampia e inclusiva possibile, e comprende qualsiasi gioiello, inteso come elemento racchiudente le caratteristiche sopraccitate, che presenta almeno un elemento di connessione con la religione. In particolare, visto il contesto più ristretto al Veneto cinquecentesco, e volendo indagare lo specifico caso della relazione tra cultura materiale cattolica e quella protestante, ho dato la priorità ai gioielli legati alla religione cristiana, con occasionali incursioni nel mondo ebraico.

Nel complesso, per questo lavoro sono state dunque prese in esame diverse categorie di monili, e più oltre nel corso della trattazione saranno chiariti gli specifici segnali che pongono i diversi manufatti in connessione con la fede cristiana nelle sue diverse declinazioni. Si vedrà dunque come alcuni gioielli presentassero iconografie o iscrizioni legate ai santi e a episodi biblici, come potessero avere un ruolo funzionale durante la preghiera, e come, talvolta, siano diventati oggetti devozionali anche gioielli nati con scopi differenti.

Si consideri per esempio un oggetto devozionale ancora utilizzato come il rosario, una corda da preghiera composta da grani, realizzabili in un'infinita varietà di materiali, adoperata per contare le preghiere da recitare. Il rosario è un tipico monile devozionale, in quanto può essere indossato sia come una collana, sia appeso alla cintura. Utilizzato almeno dal primo Quattrocento, è un monile che si può presentare con molte varianti, sia nel numero dei grani che nella disposizione degli stessi, ed è particolarmente legato alla devozione alla Vergine Maria (figg. 2, 3)¹⁴.

Il *Rosario di Langdale*, è un prezioso gioiello realizzato interamente in oro, reso ancora più esclusivo da una lavorazione minuziosa che coinvolge tutti i grani.

¹⁴ Si consulti il paragrafo 3.1.1 Il ritmo della preghiera: rosari e corde da *paternostri*.

Ognuno di essi è infatti inciso e smaltato in entrambi i versi, a rappresentare figure di santi ed episodi della vita di Cristo e della Vergine.

Un secondo esempio di rosario è invece realizzato in legno di palma, materiale che anche all'epoca era considerato piuttosto umile. Il possessore, Stephan Praun (1544-1591), lo aveva probabilmente acquistato a Gerusalemme, dove fu ordinato cavaliere nel 1585¹⁵. Entrambi gli oggetti sono composti da serie di dieci grani più piccoli, per la ripetizione della preghiera dell'*Ave Maria*, intervallati da uno più grande, per il *Padre Nostro*. Eccetto per il diverso numero di decine, cinque nel primo esempio e sei nel secondo, essi presentano la stessa destinazione d'uso di aiuto mnemonico nel corso della recita delle preghiere. Indipendentemente dalla preziosità del materiale utilizzato, i due monili fanno sempre parte della categoria dei rosari e, anche se il secondo oggetto appare di minor pregio, è possibile ipotizzare che avesse un alto valore affettivo ed evocativo a causa del luogo di provenienza.

Fig. 2. Manifattura inglese, *Rosario di Langdale*, 1500-1530 circa, con due grani seicenteschi, Londra, Victoria & Albert Museum.

Fig. 3. Manifattura di Gerusalemme, *Corona da rosario di Stephan Praun*, nono decennio del XVI secolo, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

¹⁵ Informazioni su questo oggetto sono reperibili al link: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/KG303>.

Chiarita dunque la necessità di considerare i monili in base alla loro destinazione d'uso e non solo in base al pregio dei materiali utilizzati per produrli, non può tuttavia essere tralasciato di ricordare che i metalli nobili e le gemme ebbero un ruolo importante per la fede cristiana nel corso del Medioevo e del Rinascimento. Infatti, i materiali preziosi furono per secoli ritenuti il tramite tra il mondo sensibile e l'entità divina. Nell'ambito della produzione di gioielli devozionali, per quanto siano state utilizzate materie prime di diverso valore, questo aspetto risulta essere talora rilevante.

La concezione dei preziosi nel mondo cristiano è stata influenzata da alcuni passi della Bibbia, in cui gemme e metalli nobili sono citati come simbolo di preziosità, talvolta assumendo significati simbolici assai complessi da decodificare¹⁶.

Un passo in particolare ha probabilmente ispirato l'idea che i materiali preziosi possano rappresentare l'elemento di raccordo tra uomo e Dio, la descrizione della Gerusalemme celeste fornita nell'Apocalisse:

"Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di sarda, il settimo di crisolito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undecimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. E le dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta è formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente"¹⁷.

Per quanto il brano non sia univocamente interpretabile, è innegabile l'importanza data alla preziosità dei materiali nel descrivere la città ultraterrena. Che l'interesse verso le gemme possa essere legato a istanze religiose, lo testimonia anche un passaggio tratto dal libro dell'Esodo, che qui si riporta poiché, pur al di fuori dal contesto cristiano, è utile per capire come le pietre preziose possano essere investite di un significato devozionale una volta indossate:

¹⁶ Come per esempio nel caso di Matteo 13, 45-46: "Il regno dei cieli è simile a un mercante che va in cerca di perle preziose; trovata una perla di grande valore, va, vende tutti i suoi averi e la compra". A riguardo si veda anche T. ASSIRELLI, *C'era una volta l'oro. L'arte degli orefici a Vicenza e nel Veneto dalle origini all'Ottocento*, Vicenza 1986, pp. 30-33.

¹⁷ Apocalisse 21, 18-21.

"Farai il pettorale del giudizio, lavoro da ricamatore, di fattura uguale a quella dell'efod; lo farai con oro, porpora viola e rossa, scarlatto e bisso ritorto. Sarà quadrato e doppio, lungo una spanna e largo una spanna. Lo riempirai con quattro file di pietre: un rubino, un topazio ed uno smeraldo nella prima fila; una malachite, uno zaffiro ed un diamante nella seconda fila; un'agata, un giacinto ed un'ametista nella terza fila; un crisolito, un onice ed un diaspro nella quarta fila. Saranno incastonati in castoni d'oro. Le pietre corrisponderanno al numero dei nomi dei Figli d'Israele. Saranno dodici secondo i loro nomi e saranno incise come i sigilli"¹⁸.

Il pettorale gemmato, elemento del vestiario denso di rimandi simbolici, essendo prerogativa esclusiva del sommo sacerdote, era anche ciò che, assieme alle vesti, lo rendeva identificabile nel suo ruolo sociale e religioso una volta indossato¹⁹.

Oltre al testo biblico, il Medioevo e l'Età Moderna conobbero una continua elaborazione teorica sui poteri curativi e apotropaici attribuiti alle pietre preziose che, diversamente da quanto si potrebbe pensare ai nostri giorni, è anch'essa riconducibile a un profondo sentimento religioso. Non è infatti un caso che personalità riconosciute come sante dalla chiesa di Roma, come Ildegarda di Bingen o Alberto Magno si siano occupate nei loro scritti anche delle pietre preziose e di come utilizzarle per curare diverse malattie²⁰. Infatti, secondo la concezione medievale, le virtù delle pietre preziose derivavano da un'influenza diretta degli astri su di esse. Le gemme potevano così essere utilizzate per gli scopi più disparati: proteggere dall'avvelenamento, favorire il parto, garantire una parlata fluente e persino facilitare i furti, secondo un sapere codificato e tramandato attraverso i lapidari, trattati che si occupavano specificamente dei poteri delle gemme. Tali incredibili poteri, come i lapidari ripetono più volte, rimangono sempre subordinati alla

¹⁸ Esodo 28, 15-21.

¹⁹ J. E. HARRELL, J. K. HOFFMEIER, K. F. WILLIAMS, *Hebrew Gemstones in the Old Testament: A Lexical, Geological, and Archaeological Analysis*, "Bulletin for Biblical Research", 27, 1 (2017), pp. 1-52.

²⁰ P. CASTELLI, *Le virtù delle gemme*, in *L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze 1977, pp. 307-364. C. A. PATITUCCI, *La fortuna del gioiello magico e terapeutico in Italia*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad, Valenza (7-8 ottobre 2000), Venezia 2001, pp.27-39. D. LISCIA BEMPORAD, *Funzione e significato delle gemme e delle montature dal Medioevo al Rinascimento in Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e arte*, atti del convegno di studio a cura di B. Zanettin, Venezia (28-30 aprile 1999), Venezia 2003, pp. 321-341. Va comunque detto che, in realtà, l'utilizzo di pietre preziose a scopi curativi risale a tempi molto precedenti, e già Dioscoride lo raccomandava nel I secolo d. C.: *The thing of mine...*2018, p. 25.

volontà di Dio, che ha predisposto la struttura dei cieli in modo da inviare ben precise influenze nel mondo terreno, riservando alle gemme e all'oro il ruolo di elementi terreni più puri e più vicini alla realtà ultramondana²¹. Vale la pena qui ricordare che nel XVI secolo i lapidari conobbero un momento di grandissima fortuna, specie con la stampa a Venezia prima dell'opera di Camillo Leonardi, e poi della relativa versione italiana di Ludovico Dolce²².

Per comprendere il ruolo giocato dai materiali preziosi nell'arte sacra tra Medioevo ed Età Moderna, è necessario considerare anche un ulteriore aspetto, assai distante dalle odierne concezioni in materia artistica: il concetto di decoro. Infatti, se ai nostri giorni questo può far pensare a una connotazione frivola e accessoria, all'epoca esso possedeva un significato diametralmente opposto, e particolarmente rilevante per quanto concerne l'arte devozionale.

Come ha puntualizzato Giovanna Baldissin Molli:

"La parola latina *decor* vuol dire "bello" ed è della stessa famiglia di *decet* (ciò che conviene). Il decorativo è perciò una certa convenienza in una ornamentazione estetica o sensibile in un oggetto o in una immagine, in ragione della sua dignità, del suo senso, della sua funzione e della sua collocazione. Questa convenienza deve essere pensata in connessione con l'importanza che nel Medioevo ha la nozione polivalente di *ordo*. La parola *ornatus* è considerata anche come la traduzione latina del greco *cosmos* e designa precisamente l'ordine e quindi la bellezza immessa da Dio nella creazione. Quanto al termine *ornamentum* nel Medioevo è percepito come l'insieme di ciò che serve al buon funzionamento di una cosa (come le vele di una

²¹ La derivazione astrologica dei poteri delle pietre è stata variamente discussa nel corso del Medioevo e del Rinascimento, a partire dalle riflessioni di Aristotele e altri filosofi dell'antichità classica. Si veda per esempio: ALBERTO MAGNO, *Books of minerals*, a cura di D. Wyckoff, Oxford 1967, consultato nella versione digitale <https://archive.org/details/308059821ALBERTUSMAGNUSTheBookOfMinerals>, in particolare pp. 54-67. Mi sembra che un brano tratto dalla poesia *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guido Guinizzelli sintetizzi in modo molto efficace il meccanismo tramite il quale le pietre preziose acquisiscono dagli astri i poteri ad esse attribuiti: "Foco d'amore in gentil cor s'aprende / come vertute in petra preziosa, / che da la stella valor no i discende / anti che 'l sol la faccia gentil cosa; / poi che n'ha tratto fòre / per sua forza lo sol ciò che li è vile, / stella li dà valore: / così lo cor ch'è fatto da natura / asletto, pur, gentile, / donna a guisa di stella lo 'nnamora."

²² C. LEONARDI, *Speculum lapidum clarissimi artium et medicinae*, Venezia 1502, versione digitalizzata consultata al link <https://archive.org/details/SpeculumLapidumClarissimiArtiumEtMedicinaeDoctorisCamilliLeonardi/page/n4>. L. DOLCE, *Libri tre di m. Lodovico Dolce; ne i quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza, et virtù loro*, In Venetia, Appresso Gio. Battista, Marchio Sessa et fratelli 1565, versione digitalizzata consultata al link <https://archive.org/details/libritredimlodov00leon>.

imbarcazione, a esempio). Non è dunque la nostra idea moderna di un'aggiunta superflua, quanto invece quella di un complemento necessario al buon svolgimento di una operazione, di un rito liturgico a esempio. Dunque la bellezza di una ornamentazione serve a celebrare la natura o le qualità degli esseri (o delle cose) che riveste"²³.

Il modo in cui i materiali preziosi vengono citati nelle Sacre Scritture, la complessa concezione astrologica alla base dei lapidari e il concetto di decoro necessario sono i punti di partenza per poter comprendere tutta la produzione aurificaria medievale e rinascimentale. Per fare un esempio tanto celebre quanto emblematico basti pensare agli scritti di Suger (1081-1151), abate di Saint Denis tra 1127 e 1140. Suger diede un grandissimo impulso alla produzione artistica nell'abbazia parigina, ed ebbe un ruolo fondamentale nell'elaborazione delle teorie artistiche medievali. La possibilità di ascendere dal mondo materiale a quello immateriale sono dall'abate descritte in questo modo:

"Quando – con mio grande diletto nella bellezza della casa di Dio – l'incanto delle pietre multicolori mi ha strappato alle cure esterne e una degna meditazione mi ha indotto a riflettere, trasferendo ciò che è materiale a ciò che è immateriale, sulla diversità delle sacre virtù: allora mi sembra di trovarmi, per così dire, in una strana regione dell'universo che non sta del tutto chiusa nel fango della terra né è del tutto librata nella purezza del Cielo; e mi sembra che, per grazia di Dio, io possa essere trasportato da questo mondo inferiore a quello superiore e per una via anagogica"²⁴.

Ispirandosi agli scritti dello Pseudo Dionigi, attribuiti erroneamente al leggendario fondatore dell'abbazia, Suger elabora una concezione artistica volta a valorizzare e richiamare continuamente l'elemento luminoso. Sulla base di questo pensiero le opere di oreficeria, capaci per lo splendore del materiale di catturare più di tutte le altre i bagliori della luce solare, divengono di fatto una via privilegiata per arrivare alla contemplazione divina; tali teorie saranno in grado di influenzare in maniera molto

²³ G. BALDISSIN MOLLI, *La cappella degli Scrovegni tra devozione privata e culto cittadino*, in *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Padova (21-22 giugno 2016), Roma 2018, pp. 86-87.

²⁴ La citazione è tratta da F. RAIMONDO, *Le ragioni della forma*, Pescara 2007, p. 64.

pregnante la produzione successiva di arte sacra, arrivando ad avere influssi anche sulla rappresentazione di oreficerie all'interno di dipinti e miniature²⁵.

Per converso, ebbero nel contempo grande influenza anche i movimenti pauperistici che vedevano nella lotta agli oggetti di lusso un efficace strumento di repressione degli sprechi e della vanità. Questo tipo di pensiero ebbe un peso rilevante più sull'utilizzo di vesti e accessori preziosi che su quello di oreficerie liturgiche, poiché la celebre attività di predicazione avviata nel Tardo Medioevo per persuadere i fedeli all'abbandono dei lussuosi ornamenti, procedette di pari passo con l'emanazione continua e serrata di leggi suntuarie, volta a contrastare principalmente quei beni di lusso che potevano essere indossati²⁶.

In tutto ciò è possibile riconoscere un'ispirazione di natura devozionale, talora resa esplicita anche nei provvedimenti legislativi. Proprio a Venezia, le leggi del 1463 miravano infatti a limitare le *inconvenientissime pompe*, poiché ritenute offensive per il Signore, e il concetto ritorna ripetuto in termini quasi identici pochi anni dopo²⁷.

Per quanto prediche e leggi dimostrarono di avere qualche effetto sul consumo di prodotti di lusso, donne e uomini avviarono una forte resistenza alle imposizioni di rinuncia nei confronti dei beni suntuari, e questo, per quanto testimoniano le fonti dell'epoca, veniva giustificato con la volontà di non privarsi di efficaci strumenti di affermazione sociale²⁸. La capacità dei diversi elementi del costume di comunicare visivamente una serie di significati era perciò ben riconosciuta e tenuta in considerazione. Nel prossimo paragrafo saranno dunque presi in esame i messaggi che venivano veicolati attraverso i monili nella società del tempo.

²⁵ S. FRANZON, *Il gusto per l'oreficeria dipinta nella decorazione libraria di XV e XVI secolo. Affinità e differenze tra miniature italiane e di area fiamminga*, "Rivista di Storia della Miniatura", 21 (2017), pp. 139-148. S. FRANZON, *Gioie dipinte in Italia e nelle Fiandre. Mode aurificiarie e significati simbolici nella pittura e nella miniatura tra Quattrocento e Cinquecento*, Università di Padova, Relatore: Prof.ssa Giovanna Baldissin Molli, Anno Accademico 2014-2015.

²⁶ M. G. MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996.

²⁷ G. BISTORT, *Il lusso nella vita e nelle leggi. Il Magistrato delle Pompe nella Repubblica di Venezia*, Bologna 1969, pp. 174-175. G. BIONDI, *Il lusso regolato. Legislazione suntuaria a Venezia dal XIII al XV secolo*, tesi di laurea, relatore: prof.ssa M. G. Muzzarelli, Università degli Studi di Bologna, Anno Accademico 2013-2014. Il concetto torna nel 1476 in termini molto simili: "chon grande offension del nostro Signore Dio". Ringrazio Giulio Biondi per le trascrizioni dei documenti e per il fruttuoso scambio di opinioni sull'argomento.

²⁸ D. OWEN HUGHES, *Le mode femminili e il loro controllo*, in *Il medioevo*, a cura di C. Klapisch Zuber, *Storia delle donne in Occidente*, a cura di G. Duby, M. Perrot, Roma 1998, vol. II, pp. 166-194, in particolare pp. 185-190.

1.1.2 Messaggi preziosi: il ruolo dei gioielli nella comunicazione di istanze politiche, sentimentali e religiose.

Che gli uomini e le donne vissuti tra tardo Medioevo ed Età Moderna riconoscessero gli elementi del sistema vestimentario come uno strumento di affermazione sociale è suggerito non solo dalle proteste contro le leggi suntuarie, ma anche da testimonianze coeve di altra natura.

Significativo a questo proposito è uno studio di Evelyn Welch, che dimostra attraverso fonti epistolari come diversi segnali di appartenenza politica e alleanze strategiche potessero essere consapevolmente esplicitati persino attraverso il modo di acconciare i capelli²⁹.

Nel saggio si insiste molto sul fatto che i segni codificati del sistema vestimentario siano efficaci nel trasmettere messaggi proprio perché nascono per essere utilizzati in un contesto pubblico, e perciò non solo sono in grado di comunicare informazioni sull'identità della persona che li indossa, ma anche danno un contributo alla creazione di tale identità. Scorrendo la corrispondenza tra Eleonora Rusca e Isabella d'Este, sembra apparire chiaramente come dietro a questa "costruzione" dell'identità potesse esserci una volontà deliberata³⁰. Eleonora, contessa di Correggio, scrive infatti per chiedere il permesso di indossare un nuovo tipo di velo, che Isabella usava portare sul capo, specificando che il motivo della richiesta è la volontà di figurare nel novero dei dignitari legati alla marchesa di Mantova. La richiesta è motivata da ragioni politiche tutt'altro che frivole. Eleonora, infatti, con questo gesto si schierava pubblicamente a favore della politica mantovana, dichiaratamente antifrancese. Considerato che in quegli anni la realtà politica lombarda era sovrastata dalla

²⁹ E. WELCH, *Art on the Edge: hair and hands in Renaissance Italy*, "Renaissance Studies", 23-3 (2008), pp. 241-268, con esaustiva bibliografia relativa ai precedenti studi. Riporto da pagina 241 un passo che mi sembra significativo: "Anthropologists have long argued for the importance of examining all aspects of bodily display. For scholars such as Edmund Leach and Raymond Firth, complex headdresses, beards, hair (long, short, washed and unwashed) offered essential mechanisms for displaying status and position, both sacred and secular. Other items of material culture designed to be worn or carried such as umbrellas, flywhisks, or buttons have similarly been investigated for their ritual and personal meanings in periods as diverse as Ming China and contemporary America. At the same time, specialists in contemporary fashion have stressed the ease with which accessories such as shoes, handbags or sunglasses can convey social identities while women's veiling practices have also received renewed attention. Yet despite the increased interest in dress and the body, items broadly defined as accessories have received little attention within Renaissance studies".

³⁰ *Ivi*, pp. 250-252.

dominazione francese sul ducato di Milano, il gesto acquista un significato molto forte³¹.

È facile comprendere come un simile gesto possa portare con sé anche alcuni rischi. Comunicare apertamente la propria appartenenza a una minoranza, sia essa politica, etnica o religiosa, portava e porterà sempre dei pericoli, più o meno accentuati a seconda delle circostanze sociali, legati all'eventualità di esclusione e discriminazione, quando non di vera e propria aperta persecuzione. Alcuni studi di natura sociologica tendono a dimostrare che tuttavia, nelle alterne pulsioni tra il mostrare e il nascondere la propria identità, possono entrare in gioco una serie di meccanismi, volti a rendere ambiguo il messaggio convogliato, in modo che esso possa essere capito solo da alcune categorie di persone³². Uno degli scopi del presente studio è infatti quello di indagare questo tipo di meccanismi all'interno delle comunità di fede protestante in area veneta, che, pur essendo piuttosto rilevanti nel numero, essendo considerate eretiche si trovavano a professare in un regime di clandestinità.

L'acconciatura di Isabella d'Este può quindi essere a pieno titolo definita come un segno di identità, intendendo per segno un oggetto visibile che allude a un significato, e che perciò viene usato per veicolarlo³³. Del resto, il concetto di segno non era sconosciuto all'uomo medievale e rinascimentale; il tema dell'autodefinizione e della rappresentazione di sé attraverso gli oggetti fu infatti uno degli aspetti caratteristici del tardo Medioevo, che passò in maniera privilegiata tramite il *medium* degli accessori preziosi per il corpo³⁴.

³¹ *Ivi*, p. 251: "This letter makes it clear that the countess was not only interested in updating her wardrobe, she also wanted to make her allegiance to Isabella visible, a strategy that was more political than this letter suggests at first sight. In 1509, Milan was under the domination of King Louis XII of France; Isabella's nephew, Massimiliano Sforza was widely regarded as the legitimate heir and the 'faithful servants' were not only pro-d'Este, they were anti-French".

³² EHALA, *Signs of identity...*2017.

³³ Alla voce "segno" l'Enciclopedia Treccani riporta: "Fatto, manifestazione, fenomeno da cui si possono trarre indizi, deduzioni, conoscenze ecc. Qualsiasi oggetto o più spesso figura che sia convenzionalmente assunta come espressione e rappresentazione di un'altra cosa, più astratta, con cui abbia una connessione ontologica o semplicemente analogica". La voce è consultabile al link: www.treccani.it/enciclopedia/segno/.

³⁴ Si veda il manuale *Dress, Jewels, Arms and Coat of Arms: Material Culture and Self-Representation in the Late Middle Ages*, a cura del Department of Medieval Studies at Central European University, Budapest: reperibile integralmente al link <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/>.

Basti pensare alla novella denominata *De simplicitate* del lucchese Giovanni Sercambi (1348-1424), che è sembrato opportuno riportare integralmente qui di seguito³⁵.

"In nella città di Lucca in nella contrada di San Cristofano fu uno pellicciaio, omo materiale et grosso di pasta in tutti i suoi fatti, nomato Ganfo salvo che alla sua bottega assai guardingo e sottile. Divenne che il ditto Ganfo, infirmò d'alcuna malattia et fu dai medici lodato il bagno a Gorsena essergli utile, piuttosto che le medicine; di che disposto il ditto Ganfo d'andare al bagno, chiese alla moglie, nomata monna Teodora, denari per portarsi al bagno et vivere. La donna sua moglie gli die' dieci lire di sestini dicendogli: Fa piccole spese. Ganfo, messosi la via tra' pie et caminato pianamente, pervenne al bagno senza avere beute et mangiato altro che un poco di acqua et quella bevve alla Lima, che volendo passare la ditta acqua, non volendo montare in sul ponte, si mise per l'acqua. Et lui debile et l'acqua grossa, quasi ne affogò; et in questo modo Ganfo avea beute uno poco d'acqua.

Ganfo al bagno, andando a veder lui le persone si bagnavano, vedendovi dentro centinaia di omini nudi, disse fra sé medesimo: Or come mi conoscerò tra costoro? per certo io

mi smarrirò con costoro, se io non mi segno di qualche segno. Et pensò mettersi in sulla spalla ritta una croce di paglia, dicendo: Mentre io arò la croce in sulla spalla, io serò desso. Et come ordinò misse in effetto, che la mattina rinvegante il ditto Ganfo nudo colla croce in sulla spalla ritta entroe in nel bagno. Et quine stando, guardandosi la spalla et veduta la croce, dicea: Ben sono desso.

Dimorando alquanto et facendogli alle spalle freddo, et l'acqua galleggiava, tirandosi a basso, la croce della spalla se gli levò dalla spalla et a uno fiorentino che allato a lui era

presso, la ditta croce sulla spalla si puose. Ganfo, guardando sé et non vedendo la croce, voltandosi la vide a quel fiorentino; subito trasse a lui dicendo: Tu sei io et io son tu. Il fiorentino, non sapendo quello volesse dire, disse : Va via. Ganfo replicando disse: Tu sei io et io son tu. Lo fiorentino, parendogli costui fusse mentegatto, disse: Va via, tu se' morto.

³⁵ Le novelle sono interamente consultabili al link: https://archive.org/stream/novelleinedited02sercgoog/novelleinedited02sercgoog_djvu.txt.

Ganfo, come ode dire: Tu se' morto, subito uscio del bagno et missèsi i panni senza parlare né mangiare né bere [e prese] a caminare venendo verso Lucca. Et quantunqua ne scontrava che lui salutassero, a neuno rispondea. Venuto a Lucca et giunto alla sua casa, monna Teodora vedendolo disse: Ganfo, o tu se' si tosto tornato? Ganfo udendola disse: Teodora dolce, i' sono morto. Et gittatosi in sul letto senza aprir occhi né altro sentimento fare, dimostrando essere morto, che poco spirito avea, sì per la malattie avuta, sì per lo camminare senza aver mangiato né beute, sì per la paura, la donna giudicò esser morto.

Et subito gridando, scapigliandosi, diceva Ganfo suo marito esser morto. Li vicini traggono a confortare la sconsolata di sì buono marito, dando consiglio che Ganfo sia soppellito. Et cosie si misse in ordine. Tenutala bara et quine messo Ganfo, lui stando cheto ei come morto si lassa menare, la chiercia radunata et venuta colla croce a casa, et ricevuta la cera, andando con Ganfo alla chiesa per quello seppellire. Et mentre che Ganfo era così portato, una fantesca nomata Vetessa domandò quello era: fugli ditto che Ganfo era morto. Come Vetessa questo udio, incominciò a gridare et disse: Maledetta sia l'anima di Ganfo, che in quel maledetto punto gli diedi un mio pelliccione a racconciare, che mai non lo potei avere. Et questo dicea spesso. Ganfo, che più volte avea avuto parole con Vetessa, sentendola gridare, parendogli che Vetessa dicesse male, parlò alto e disse: Vetessa, Vetessa, s'io fusse vivo come son morto, io ti risponderei bene.

Alle quali parole quelli che portavano la bara lassaronla cadere in terra, dubitando fusse spirito fantasma, et tutto Ganfo si macolò. I chierici traendo a lui e le persone d'intorno vedendolo vivo disseno: che mala ventura hai tu, Ganfo, che ti volei far sotterrare vivo per morto? Ganfo, vedendosi intorno li parenti et vicini, disse loro la novella del bagno. Li preti se n'andarono colla cera auta et Ganfo fu rimenato in casa, confortato divenne sano e la sua arte esercitò."

I ragionamenti effettuati da Ganfo che, una volta trovatosi senza vestiti, riconosce di non avere nulla che lo renda distinguibile dalle altre persone, mi sembrano molto significativi. Fatto non di poco conto, il problema per il pellicciaio non riguarda primariamente la volontà di farsi riconoscere dagli altri, ma quella di rendersi riconoscibile a sé stesso. Sono anni in cui l'affermazione dell'identità passa principalmente dalla scelta degli oggetti indossati sul corpo, e il racconto gioca

proprio sull'esagerazione di questo concetto. La croce di paglia, dunque, parte dall'essere un simbolo identitario e finisce per coincidere con l'identità stessa dell'individuo. Non a caso la professione di Ganfo, quella di pellicciaio, lo colloca proprio tra chi si occupava di fabbricare gli *status symbol* dell'epoca, e che poteva quindi comprendere profondamente il ruolo dei segni esteriori nel creare ed esplicitare l'identità di chi li indossava.

Come segno dell'individualità Ganfo sceglie di utilizzare una croce, simbolo per eccellenza della fede cristiana, e, sebbene i motivi non siano specificati, appare sicuramente significativo che l'identità individuale sia accostata a un oggetto legato al mondo devozionale.

La scelta linguistica della parola *segno* sembra essere anch'essa non casuale, e presenta un parallelo interessante con una predica di Bernardino da Siena (1380-1444), che usa proprio i termini *insegne* e *segno* per rendere esplicito il ruolo simbolico e comunicativo che gli ornamenti potevano avere:

"non conoscete voi che quelle vanità che voi portate, so insegne del diavolo? [...] pone il segno del Thau ne la fronte tua, che è la croce di Jesu Cristo benedetto, e fa che ne levi il segno del diavolo, che sono le vanità che tu vi porti, e non ne levare mai più"³⁶.

Bernardino da Siena non fu del resto l'unico a scagliarsi contro le vanità e i lussi considerati superflui, tra i quali figuravano soprattutto le costose acconciature e i gioielli da capo³⁷. La diffusione dell'Osservanza francescana giocò infatti un ruolo importante in relazione all'emanazione delle leggi suntuarie, grazie ai continui richiami alla moderazione contenuti nei discorsi dei frati predicatori. Nel regolamentare e limitare il lusso, secondo il sentire religioso dell'epoca, più che un tentativo di attuare un livellamento sociale, si cercava in realtà di attuare una società

³⁶ L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010, p. 197. Il riferimento al *Tau* deriva dal libro di Ezechiele: "Il Signore gli disse: «Passa in mezzo alla città, in mezzo a Gerusalemme e segna un tau sulla fronte degli uomini che sospirano e piangono per tutti gli abomini che vi si compiono». Agli altri disse, in modo che io sentissi: «Seguitelo attraverso la città e colpite! Il vostro occhio non perdoni, non abbiate misericordia. Vecchi, giovani, ragazze, bambini e donne, ammazzate fino allo sterminio: solo non toccate chi abbia il tau in fronte; cominciate dal mio santuario!». Incominciarono dagli anziani che erano davanti al tempio" (Ezechiele, 9, 4-6.).

³⁷ M. G. MUZZARELLI, *Ma cosa avevano in testa? Copricapi femminili proibiti e consentiti fra Medioevo e Età moderna*, in *Un bazar di storie. A Giuseppe Olmi per il sessantesimo Genetliaco*, a cura di C. Pancino, R. G. Mazzolini, Trento 2006, pp. 13-20.

ordinata gerarchicamente anche dal punto di vista delle apparenze, dove il nobile non potesse vestire allo stesso modo del contadino, ed entrambi si presentassero riconoscibili a colpo d'occhio nella loro appartenenza di censo.

In queste leggi, indipendentemente dal luogo di emanazione, si possono riscontrare alcuni principi comuni. Il privilegio di utilizzo di determinati ornamenti, riservato alle élites cittadine, assieme all'obbligo di indossare segni distintivi ben codificati da parte delle persone di fede ebraica o delle prostitute, sono in questo senso degli esempi ricorrenti³⁸. In definitiva, regolamentare il sistema vestimentario non significava metterne a tacere il potenziale comunicativo, ma piuttosto spingerlo a esprimersi secondo un certo linguaggio, avendo cura di eliminare i possibili elementi sovversivi. Ciò accadde poiché, per essere perfettamente efficiente, l'ordine della società doveva essere sì gerarchico, ma anche intellegibile al primo sguardo. Da questo assunto deriva dunque l'obbligo di rendere riconoscibile attraverso vesti e accessori la propria collocazione all'interno del sistema sociale.

In questo contesto i monili, grazie alla loro evidenza visiva, hanno giocato un ruolo di assoluta importanza. Il gioiello, qualora realizzato con materiali e lavorazioni di pregio, si è per esempio connotato come *status symbol* dei ceti più ricchi e potenti. Basti pensare che persino il numero di anelli indossabili contemporaneamente in ogni mano poteva essere materia di regolamentazione legale, e che dunque, secondo le volontà delle amministrazioni comunali, sarebbe dovuto essere sufficiente contare gli anelli sulle dita di una persona per capire di che ceto essa facesse parte³⁹. Tuttavia, i gioielli potevano anche divenire uno strumento di emarginazione forzata, come nel caso degli orecchini, imposti per legge alle donne di fede ebraica come segno di riconoscimento rispetto a quelle cristiane⁴⁰.

Le frequenti multe dimostrano però che, per quanto zelanti fossero i legislatori, le leggi suntuarie siano state regolarmente infrante.

Sebbene pochi gioielli si siano conservati fino ai nostri giorni, vuoi perché distrutti per recuperarne i preziosi componenti, vuoi perché oggetti piccoli e perciò più soggetti al rischio di dispersione, il Medioevo e il Rinascimento hanno conosciuto una

³⁸ MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze...*1996.

³⁹ *Ivi*, pp. 114, 134, 142, 148, 151, 153.

⁴⁰ D. OWEN HUGES, *Distinguishing signs: Ear-rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City*, "Past & Present", 112 (1986), pp. 3-59.

produzione di monili importante sia sul piano artistico sia su quello dei volumi di mercato⁴¹.

Ciò è probabilmente dovuto anche al fatto che, specie quando realizzati su misura, oltre a comunicare benessere economico e il rango di chi li indossava, i gioielli avevano un ruolo di primo piano nella vita sociale delle persone, caricandosi di significati legati alla sfera politica, a quella devozionale e anche alla vita sentimentale⁴².

L'anello nuziale per esempio, oggetto capace ancor oggi di rendere evidente il legame matrimoniale, era generalmente ben identificabile e, secondo una tipologia di decorazione molto diffusa in Europa, veniva ornato con due piccole mani strette l'una sull'altra, accompagnate talvolta da simboli amorosi, come cuori o ritratti della persona amata (fig. 4)⁴³.

Dagli anni finali del Medioevo ci sono pervenuti però anche moltissimi altri gioielli in cui il valore sentimentale è reso manifesto dall'aspetto stesso del monile.

Gioielli a forma di cuore e con iscrizioni a carattere amoroso erano pegni d'affetto piuttosto comuni. In essi è possibile individuare talvolta riferimenti espliciti all'atto di donare il gioiello con la volontà di essere ricordati nei pensieri della persona amata, per tramite dell'oggetto prezioso.

⁴¹ Si vedano i riferimenti bibliografici in questo capitolo, alle note 102-118.

⁴² Altri studiosi hanno talvolta posto l'accento su criteri analoghi: P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda, 1450-1630*, Milano 1996. M. CAMPBELL, *Medieval Jewellery 1100-1500*, London 2009.

⁴³ P. LURATI, *Anello "mani in fede", seconda metà del XVI secolo*, scheda di catalogo in *Doni d'amore. Donne e rituali nel Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di P. Lurati, Rancate (12 ottobre 2014-11 gennaio 2015), Milano 2014, cat. 6, pp. 38-39. Sul sito del Victoria & Albert Museum possono essere visti altri esempi di questi anelli, inserendo i termini "fede ring" nella ricerca sulle collezioni: <http://collections.vam.ac.uk/>.

Fig. 4. Bottega orafa italiana, *Anello con mani in fede*, prima metà del xv secolo, Londra, Victoria & Albert Museum.

Fig. 5. Bottega orafa inglese, *Spilla a forma di cuore*, 1420 circa, Londra, British Museum.

Un esempio particolarmente adatto a illustrare questa tendenza è quello di una spilla a forma di cuore, emersa con il ritrovamento del cosiddetto *Fishpool Hoard* (fig. 5). Il piccolo fermaglio, realizzato in oro, che presenta sul davanti una decorazione a smalti bianchi e blu, appare qui di particolare interesse per le incisioni sul retro. Nonostante l'originale colorazione del verso sia andata quasi del tutto perduta, sono ancora ben visibili la scritta *je suy vostre sans de partier* (che può essere tradotta con "tuo per sempre"), e una decorazione floreale che, dal confronto con altri gioielli e con i veri fiori di *myosotis*, sembra rappresentare dei nontiscordardimé. Quest'ultimo dettaglio potrebbe perciò alludere al desiderio di rimanere nei pensieri di chi indossa il gioiello. Tale discorso appare tanto più pertinente se si considera che in questo caso esiste sì l'aspetto pubblico del gioiello, che veniva indossato sulle vesti, ma anche un livello di fruizione più privata, legata all'interazione tra il donatore e il ricevente, com'è anche suggerito dal fatto che la scritta fosse sul verso⁴⁴.

⁴⁴ Una spilla coeva, molto simile nella forma, presenta anch'essa una scritta di carattere amoroso sul retro *Vous estes ma ioy moundeine* (tu sei la mia gioia sulla terra). La spilla è conservata al British Museum ed è visibile al link: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online

Del resto, che i nontiscordardimé possedessero nel tardo Medioevo già la connotazione di fiore legato alla memoria, lo possono confermare proprio dei documenti legati ai gioielli. Enrico di Lancaster (1367-1413), prima ancora di divenire re con il nome di Enrico IV, aveva infatti scelto come emblema personale il fiore di myosotis, e il motto "*Souveigne-vous-de-moy*" (che vuol dire proprio "ricordati di me"), tanto da aver commissionato una collana con i fiori di nontiscordardimé alternati a decorazioni in forma di S⁴⁵. Ed è probabilmente proprio a partire da questo tipo di gioielli che è stato sviluppato il famoso *Collare delle S*: preziosa catena che Enrico aveva fatto produrre in più esemplari per farne dono ai suoi dignitari, e che anche i successori al trono continueranno a utilizzare nello stesso modo. Si sono infatti conservati alcuni esemplari di questo particolare tipo di collana, riferibili al XV e al XVI secolo, realizzati in oro, argento oppure, come nel caso qui riportato, in argento dorato (fig. 6)⁴⁶.

Questa tipologia di collana rientra nella più ampia categoria dei cosiddetti collari da livrea e, in senso più ampio, tra i gioielli donati dalle diverse personalità politiche ai propri dignitari.

Monili di questo tipo, di cui forse l'esempio più noto è il collare dell'Ordine del *Toson d'oro*, erano piuttosto diffusi tra Medioevo ed Età Moderna, pur restando simboli di prestigio ambitissimi, da mettere in mostra nei ritratti ufficiali⁴⁷. Anche qui, come nel caso dei gioielli "sentimentali" può essere riconosciuta l'importanza data all'atto del dono, poiché monili di questo tipo potevano essere ricevuti solamente in regalo, ed esclusivamente da parte di regnanti o nobili di particolare peso politico. Per quanto i gioielli da livrea fossero un riconoscimento estremamente ambito, il loro utilizzo prevedeva quindi anche l'assunzione di specifiche responsabilità politiche. Il caso è,

/collection_object_details.aspx?objectId=43614&partId=1. Un altro esemplare assai simile riporta invece "+l+h+de bon coer" sul *recto*: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=43890&partId=1&searchText=brooch+inscription&page=1. Esistono nello stesso museo altri fermagli, di fattura diversa, che recano messaggi amorosi sul verso; di seguito si riportano i numeri di inventario di alcuni tra essi: 1925,0611.1; AF.2698; 2010,8023.1.

⁴⁵ L. BONOLDI, M. CENTANNI, *Catena d'onore, catena d'amore: Baldassarre Castiglione; Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S'*, "Engramma", 128 (2015), consultato al link: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=622.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Tra i moltissimi esempi, si vedano il collare dell'Ordine dell'Ermellino e il simbolo dell'Ordine della Giarrettiera nel *Ritratto di Federico da Montefeltro con il figlio Guidobaldo* (Pedro Berreghete, 1475 circa, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), e il collare dell'Ordine di San Michele nel *Ritratto di Alfonso I d'Este* (Battista Dossi, 1530 circa, Modena, Galleria Estense).

se vogliamo, non troppo diverso da quello dell'acconciatura di Eleonora Rusca, di cui si è detto poco sopra. Indossare un accessorio legato a un determinato personaggio politico, era come schierarsi pubblicamente a suo favore, con tutte le implicazioni di obbligazione nei suoi confronti richieste dal caso.

Il dono prezioso aveva dunque una sua rilevanza sociale a livello sentimentale, politico e, venendo all'argomento specifico della trattazione, anche dal punto di vista devozionale. Il fatto che il monile sia un oggetto piccolo e facilmente trasportabile, ne ha di fatto anche garantito la tendenza a circolare facilmente: dato in pegno, rubato, commercializzato a livello internazionale o tramandato in eredità, uno dei principali veicoli di mobilità era per i preziosi proprio quello del dono⁴⁸. L'idea di dono prezioso trova una sua concretizzazione nelle offerte votive in forma di gioiello che, in tempi e contesti religiosi diversi, sono state donate ai luoghi di culto, e di questo aspetto all'interno del contesto cristiano si parlerà lungamente nei capitoli seguenti⁴⁹.

Ritornando al gioiello come elemento del sistema vestimentario, così come sono precisamente identificabili i monili che rimandano al contesto sentimentale e a quello politico, esistevano anche gioielli specificamente legati alla religione.

Secondo Cinthia Hann il gioiello devozionale, che inizialmente veniva indossato sotto le vesti, per rimanere a contatto con la pelle, acquista, almeno dal XIII secolo, l'accezione pubblica di segno religioso e viene perciò indossato sopra agli abiti⁵⁰. La studiosa riprende anche il paragone tra gioiello e tatuaggio, citando il caso del mistico medievale Heinrich Seuse (1255-1366) che aveva inciso sulla propria pelle il monogramma cristologico *IHS* e che lo vide trasformarsi miracolosamente in un prezioso gioiello a forma di croce⁵¹.

L'esempio è assai significativo del modo di intendere il gioiello devozionale nel Medioevo, come qualcosa di donato da Dio e capace talvolta di caricarsi di un potere miracoloso. I monili a forma di croce erano, come si dirà nei prossimi capitoli, una delle tipologie maggiormente diffuse di accessori preziosi.

⁴⁸ M. PROCTOR-TIFFANY, *Medieval art in motion. The inventory and gift giving of Queen Clémence de Hongrie*, Pennsylvania University Park, 2019.

⁴⁹ D. FERRARIS, *Ex voto. Tra arte e devozione*, Padova 2016. *Per grazia ricevuta. La devozione religiosa a Pompei antica e moderna*, catalogo della mostra a cura di F. Bunarelli, M. Osanna, L. Toniolo, Pompei (29 aprile-27 novembre 2016), Roma 2016.

⁵⁰ *The thing of mine...*2018, p. 15.

⁵¹ *Ivi*, pp. 12-13.

Tra i gioielli di questo tipo che si sono conservati fino ai nostri giorni c'è un pendente quattrocentesco attribuito a maestranze italiane, sul quale vorrei qui proporre alcune considerazioni (fig. 7).

Fig. 6. Bottega orafa inglese, *Collare delle S*, prima metà del XVI secolo, Londra, Victoria & Albert Museum.

Fig. 7. Bottega orafa italiana, *Croce pendente*, seconda metà del XV secolo, Londra, British Museum.

Fig. 8. Bottega orafa lombarda, *Enseigne con l'Annunciazione e santi*, 1490-1510 circa, New York, Metropolitan Museum, immagine specchiata.

Pendenti cruciformi con oro, pietre rosse e perle sono piuttosto ricorrenti nei documenti, come si dirà meglio in relazione all'area veneziana, e alcuni di essi, provenienti da aree diverse e ascrivibili al xv e xvi secolo, si sono conservati sino ai nostri giorni. L'impiego di pietre rosse sui bracci di tali croci è stato posto in relazione a una rappresentazione simbolica delle piaghe causate dai chiodi sul corpo di Cristo crocifisso, anche in relazione al culto, diffusissimo al tempo, delle stimmate⁵². Ritenute in grado di proteggere il devoto, non erano però l'unico elemento a carattere apotropaico presente nel gioiello in questione: sul retro si trova infatti l'iscrizione *Verbum caro* (il verbo [si fece] carne), tratta dall'*Incipit* del vangelo di Giovanni e testimoniata anche in altri gioielli, poiché ritenuta in grado di proteggere il corpo dalle malattie e dai pericoli incontrabili durante i viaggi⁵³.

La commistione tra devozione ed elementi amulettici è abbastanza comune nei gioielli devozionali ed è anche frequente che, come in questo caso, essa si accompagni alla presenza di iscrizioni tratte dai testi biblici⁵⁴. L'iscrizione è infatti un elemento costitutivo importante all'interno del comparto aurificiario, specie nel periodo qui preso in considerazione. In particolare, per quanto riguarda i gioielli, si tratta spesso di una sorta di dichiarazione di intenti del monile stesso, come nel caso appena considerato del fermaglio del *Fishpool hoard* o nei cosiddetti *posy rings*, anelli al cui interno erano iscritte delle brevi poesie, in genere a carattere amoroso (fig. 5)⁵⁵.

Tramite l'iscrizione, un gioiello devozionale può spiegare a chi lo usa il modo in cui deve essere utilizzato nel corso della preghiera e, nel caso degli amuleti, ciò che è scritto può connotarsi come una vera e propria formula magica, portatrice essa stessa di virtù curative e protettive⁵⁶.

⁵² M. A. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: the Case of Venice*, Tesi di Dottorato, Supervisore Anthony Colantuono, University of Maryland, Anno Accademico 2005-2006, pp. 249-250. J. CHERRY, *Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance*, "Renaissance Studies", 15,2 (2001), pp. 164-168.

⁵³ S. FRANZON, *Indossare la fede. Gioielli devozionali nel Quattrocento italiano. Atti del III ciclo di studi medievali*, a cura di Nume Nuovo Medioevo-Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino, Firenze (8-10 settembre 2017), Verona 2017, p. 50, note 11, 12.

⁵⁴ CHERRY, *Healing through faith...*2001, p. 160.

⁵⁵ J. EVANS, *English posies and posy rings: a catalogue with an introduction of Joan Evans*, Oxford 1931.

⁵⁶ D. C. SKEMER, *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania University Park 2006. J. MUSACCHIO, *Lambs, coral, teeth, and the intimate intersection of religion and magic in Renaissance Tuscany*, in *Images, Relics, and Devotional Practices in Late Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S. J. Cornelison, S. B. Montgomery, Tempe 2006, p. 154.

Quelli finora evidenziati sono solamente alcuni tra gli aspetti individuabili con una certa ricorrenza nei gioielli medievali e rinascimentali. Ma, a ulteriore riprova del fatto che il gioiello sia un oggetto estremamente complesso, e pur nel contempo assai comunicativo, va certamente ricordato che in esso possono anche convivere, intersecandosi e intrecciandosi, livelli di significato diversi. Può dunque essere talora rintracciabile anche una commistione tra messaggi amorosi, politici e religiosi all'interno dello stesso monile.

Del resto, diversi oggetti presentano una certa agilità nell'incarnare molteplici significati allo stesso tempo, o in momenti differenti, anche a seconda di chi li usa e di quando vengono utilizzati⁵⁷. Va inoltre ricordato che il ruolo di aiuto mnemonico che alcuni oggetti possono ricoprire, nel richiamare alla mente esempi di virtù che siano spunti per la meditazione, passa spesso attraverso una fruizione multisensoriale.

Gli studi di Mary Carruthers e Lina Bolzoni, per citare solo due nomi tra i più noti, hanno del resto dimostrato come l'aspetto mnemonico sia stato davvero fondativo per l'arte medievale e rinascimentale⁵⁸. Questo aspetto, ancora non molto indagato nell'ambito dei gioielli, è però in esso particolarmente rilevante, per alcune caratteristiche intrinseche che i monili hanno e che sono in genere meno pregnanti in altre forme d'arte.

Il gioiello è infatti, già dal momento in cui nasce, un oggetto di memoria. Ciò accade primariamente in virtù delle sue piccole dimensioni e della sua trasportabilità, che lo rendono particolarmente adatto a essere portato all'attenzione in qualsiasi momento, specie quando indossato. Come si vedrà nel corso della presente trattazione, l'aspetto splendente e variato, oltre che l'utilizzo di materiali durevoli e di diversa qualità tattile, sono inoltre particolarmente adatti a stimolare la memoria tramite la vista e il tatto. L'impiego di sostanze odorose nei monili, diffuso proprio nel corso del

⁵⁷ Questo tema è stato più volte toccato nel corso del 25th *International Medieval Congress* di Leeds (2-5 Luglio 2018). Ricordo in particolare la relazione di Anna Boeles Rowland: *Material Mnemonics in Later Medieval England*. La nota conclusiva a corredo dell'intervento mi sembra una sintesi calzante di questo concetto: "agility of objects to embody multiple meanings, simultaneously or depending on their use by different people at different times. Everyday objects as everyday sensory, visual, tactile and psychological mnemonics".

⁵⁸ *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna 1992. M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 2008. BOLZONI, *Il cuore di cristallo...* 2010.

periodo analizzato, aggiunge anche la possibilità, assai evocativa per la memoria, della stimolazione dell'odorato⁵⁹.

Un sistema di senso quello del gioiello che proprio per il suo essere così denso e articolato, e per l'essersi prestato a incarnare diversi significati, si è talvolta trovato, come già si è detto, a combinare elementi diversi contemporaneamente.

Uno degli esempi più pregnanti è in questo senso una lussuosa spilla da berretto conservata al Metropolitan Museum di New York (fig. 8)⁶⁰.

L'oggetto, in oro decorato con smalto di vari colori, presenta al centro un'edicola con i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena, posta su uno sfondo paesaggistico. Le figure dei santi, realizzate e smaltate a tutto tondo, invitano alla manipolazione dell'oggetto, che è infatti, per quanto concerne le nicchie centrali, apribile tramite delle ante. Una volta aperti tali minuscoli sportelli, il gioiello rivela una rappresentazione dell'Annunciazione, con le figure di Dio Padre, dell'angelo Gabriele e della Vergine realizzate in smalti *basse taille*. Al centro si vede invece il velo della Veronica, smaltato *en ronde-bosse*, come le figure esterne dei santi, con la rappresentazione del volto di Cristo in oro. La varietà di rimandi devozionali è notevole. Oltre all'Annunciazione e agli episodi della Passione, nel gioiello si allude al culto dei santi Giovanni, Maria Maddalena e Veronica, i cui nomi potevano essere di qualche rilevanza per il committente del gioiello.

Tutto ciò appare in combinazione con un'iscrizione di manifesta natura amorosa, che recita infatti *una sola amo con fede*. La commistione di aspetti devozionali e amorosi, così come nel caso di quelli politici e devozionali, o addirittura di tutti e tre contemporaneamente, non è nei gioielli così inusuale e, così come è stato possibile rintracciarla in questo caso, si vedrà nuovamente, nel corso del presente saggio, come tale incrocio di significati sia stato reso spesso ben visibile e intellegibile.

⁵⁹ R. KING, "The beads with which we pray are made from it". *Devotional ambers in Early Modern Italy*, in *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, a cura di W. de Boer, C. Göttler, Leiden 2012, pp. 153-175. Per il ruolo dell'odorato all'interno degli spazi liturgici: D. KARMON, C. ANDERSON, *Early Modern spaces and olfactory traces*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson, T. Hamling, D. Gaimster, Abingdon 2017, pp. 364-365.

⁶⁰ Y. HACKENBROCH, *Goldsmiths' work from Milan*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 7, 23 (1965), pp. 258-263.

1.1.3 Il monile come forma d'arte: aspetti della committenza e della produzione.

Si è visto come un gioiello possa essere un elemento del costume capace di convogliare molti significati diversi, talora in un complesso microcosmo di continui rimandi.

Una questione altrettanto importante riguarda perciò lo studio della realizzazione dei monili, sia come procedimento alla base del quale questi significati prendevano forma, sia per verificare le dinamiche di bottega e della produzione di pezzi unici o seriali.

La realtà polivalente delle botteghe rinascimentali è un fenomeno che è stato variamente indagato, e che a partire dal Quattrocento risulta essere particolarmente significativo. Non solo artisti con diverse specializzazioni potevano lavorare fianco a fianco all'interno dello stesso *atelier*, ma soprattutto non era infrequente che la stessa personalità si dedicasse contemporaneamente alla pittura, alla scultura e alle arti congeneri⁶¹. Non a caso ho qui optato per la definizione di matrice vasariana, che sottolinea come l'oreficeria e le altre arti applicate partecipino allo stesso clima artistico di pittura e scultura, perché accomunate nella comune matrice del disegno⁶². Se da una parte questa definizione apre la strada a una concezione gerarchica delle arti, partendo dal presupposto che il disegno fosse uno strumento proprio del pittore, essa pone in realtà le diverse tecniche artistiche su di una base comune.

L'accostamento all'applicazione pratica, presente in tutte quelle categorie artistiche riunite sotto la definizione di arti applicate, ha in seguito portato a una svalutazione di esse in quanto non svincolate dall'uso quotidiano, arrivando talora a estreme conseguenze, come l'inclusione dell'oreficeria all'interno del generico, e non troppo lusinghiero, contenitore dell'artigianato⁶³.

⁶¹ E. TOSI BRANDI, *Moda, arte, storia e società nei ritratti femminili di Piero del Pollaiuolo*, in *Antonio e Piero del Pollaiuolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo"*, catalogo della mostra a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2014-16 febbraio 2015, Milano 2014, p. 107. G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Padova 2006, pp. 11-21. G. BALDISSIN MOLLI, *La miniatura ingioiellata di Girolamo da Cremona*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo e G. Toscano, Milano, 2012, pp. 288-289.

⁶² L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Prolusioni*, in *Enciclopedia Tematica aperta, Arti minori*, vol. 24, Milano 2000, pp. 9-12.

⁶³ *Ibidem*.

Si potrebbe perciò pensare che l'oreficeria sia stata, nella cultura artistica rinascimentale, marginale rispetto ad altre forme d'arte. Tuttavia, come hanno sottolineato recenti studi, essa ebbe in tale contesto un ruolo tutt'altro che secondario⁶⁴.

Non va del resto dimenticato che nel XV e XVI secolo pittura e scultura conobbero un tipo di fruizione radicalmente diversa da quella odierna, presentandosi non come elementi di esclusiva contemplazione visiva, ma come oggetti da toccare, baciare e abbracciare durante la preghiera, e perciò vincolati da funzioni simili a quelle che ebbero gran parte dei gioielli devozionali⁶⁵.

Gli studi sulle interferenze tra le arti mostrano come l'oreficeria arrivò talvolta a ricoprire nel corso del Medioevo e dell'Età Moderna il ruolo di arte-guida, e che rimase sempre in continuo dialogo con le altre tecniche artistiche, dando luogo a un complesso tracciato di reciproche influenze⁶⁶. Del resto, il linguaggio dell'oreficeria è riuscito a condizionare in modo assai pregnante quelli della pittura e della miniatura, che dimostrano tra XV e XVI secolo un continuo interesse verso di esso⁶⁷. Inoltre, di artisti noti per le opere pittoriche o scultoree conosciamo per via documentaria la formazione orafa, e, come è stato più volte ribadito, in Italia i pittori formati come orafi solevano copiare dal vero i gioielli⁶⁸.

La figura di Benvenuto Cellini, probabilmente il più famoso orafo di tutto il Rinascimento, incarna perfettamente questo tipo di artista polivalente. Vale perciò la

⁶⁴ M. BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance. Burgundian arts across Europe*, Cambridge 2012. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra a cura di M. Natale, S. Romano, Milano, (12 marzo-28 giugno 2015), Milano 2015.

⁶⁵ G. CIAPPELLI, *La devozione domestica nelle ricordanze fiorentine (fine XIII - inizio XVI secolo)*, in *Religione domestica. Medioevo, età moderna*, Verona 2001, pp. 79-116. D. HOWARD, *Family life*, in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge, (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 10-11. C. M. SICCA, *Pregare in casa: devozione privata in Toscana fra Cinque e Settecento*, in *Statue vestite. Prospettive di ricerca*, Pisa 2017, pp. 19-41.

⁶⁶ A. DE MARCHI, *Interferenze possibili tra oreficeria e pittura nel Nord Italia, prima e dopo Gentile da Fabriano*, in *Smalti en ronde-bosse fra Italia ed Europa*, atti del convegno a cura di A. R. Calderoni Masetti, Pisa (20-21 maggio 2000), Pisa 2004, pp. 27-48. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza...2015, passim*.

⁶⁷ FRANZON, *Il gusto per l'oreficeria dipinta...2017*, pp. 139-148, con bibliografia sull'argomento.

⁶⁸ TOSI BRANDI, *Moda, arte, storia...2014*, pp. 107-108. M. BELOZERSKAYA, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles, 2005, pp. 21-22. P. VENTURELLI, *Disegni e incisioni per gioielli durante il XVI secolo. Modelli e diffusione*, in *Il vestito e la sua immagine*, atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte a cura di J. Guerin Dalle Mese, Belluno (20-22 settembre 2001), Belluno 2002, p. 177.

pena di soffermarsi un poco sulla produzione celliniana di gioielli, emblematica per comprendere il valore artistico dei monili.

La pressoché totalità dei pezzi è tristemente perduta nonostante la fama dell'artista, pur tuttavia alcune considerazioni sono possibili sulla base di testimonianze indirette. Cellini cita infatti nella sua *Vita* i diversi aspetti della produzione di gioielli nella sua bottega, che metteva sul mercato sia oggetti di sua invenzione, sia preziosissimi pezzi realizzati su commissione⁶⁹.

Quello della committenza traspare da *La Vita* come un aspetto cruciale nella produzione aurificaria cinquecentesca. Secondo quanto narrato da Cellini, il committente dettava la presenza di alcuni elementi nell'iconografia, ma lasciava la composizione alla bravura dell'artista, che presentava un disegno o un modello in cera, per l'approvazione finale⁷⁰.

Per capire il livello di qualità che la produzione artistica aurificaria poteva raggiungere, basti considerare un pendente, non attribuibile con certezza a Benvenuto Cellini, ma convincentemente accostato allo stile celliniano del periodo di Fontainebleau (fig. 9)⁷¹.

Il pendente ha come fulcro ideale una perla scaramazza che, come accadeva spesso nell'oreficeria cinquecentesca, per le sue forme irregolari veniva scelta come punto di partenza per definire le restanti parti del monile. In questo caso le naturali irregolarità della perla sono sfruttate per rappresentare il torso e la spalla destra di una figura maschile barbata, finemente rifinita con il cesello, e identificabile come Ercole per la pelle leonina che poggia sul capo. L'eroe mitologico è rappresentato nell'atto di piantare una colonna, in relazione all'episodio che lo vede coinvolto nel segnare i limiti del mondo umano. Il verso del pendente presenta la stessa iconografia del *recto* ma in un disegno completamente bidimensionale, dettaglio che, come nel caso

⁶⁹ Si veda inoltre il disegno del fermaglio da piviale realizzato dal celebre orafo per Clemente VII. Immagini e bibliografia sono reperibili al link: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=cellini&ILINK|34484,|assetId=380765001&objectId=711794&partId=1.

⁷⁰ B. CELLINI, *La Vita di Benvenuto Cellini*, consultato da <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-c/benvenuto-cellini/la-vita/> edizione di riferimento a cura di G. Davico Bonino, Torino 1973, pp. 32-33, 83-84.

⁷¹ <http://www.getty.edu/art/collection/objects/1113/unknown-maker-french-hercules-pendant-french-about-1540/> con altre immagini e bibliografia. Il pendente non è citato nella vita di Cellini. La qualità artistica del pezzo, sul piano della composizione come su quello dell'esecuzione formale, rende davvero difficile parlare di arte minore in relazione a questo gioiello di squisita fattura.

di altri gioielli visti precedentemente, fa pensare alla volontà di andare incontro a esigenze legate alla portabilità dell'oggetto, che poteva così poggiare comodamente sulle vesti (figg. 5, 7, 9).

L'iconografia, non molto consueta, è stata legata al re Francesco I di Francia, motivo che, assieme alla qualità e al valore del pezzo, rafforza l'idea di una committenza reale pertinente a Fontainebleau⁷².

Fig. 9. Bottega orafa di Fontainebleau,
*Pendente con Ercole che pianta una
colonna*, 1540 circa, Los Angeles, J. Paul
Getty Museum.

Fig. 10. Bottega veneziana, *Collana*,
1490-1520 circa, Milano, Museo Poldi
Pezzoli, particolare.

Nei monili possono infatti essere talora identificati specifici riferimenti alla figura del committente, come accade anche nel più frequentato ambito della produzione medagliistica rinascimentale. Le medaglie infatti condensavano al loro interno una

⁷² Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewel*, Firenze 1996, pp. 40-44.

serie di elementi iconografici riferibili direttamente al committente: dal ritratto alla presenza di figure e motti, spesso ascrivibili nel novero degli emblemi veri e propri⁷³. Tuttavia, rispetto alle medaglie, dove l'aspetto seriale è rilevante anche nella produzione su commissione, nel caso di un gioiello commissionato possiamo parlare quasi sempre di un pezzo unico, nel quale possono essere sì compresi dettagli presenti in altri gioielli, ma che si distingue nettamente dalla produzione seriale sia nei processi produttivi, sia nell'utilizzo dei materiali.

Come è stato detto nel primo paragrafo, esistevano tuttavia anche gioielli destinati a un mercato meno elitario. Se infatti il monile prezioso si inserisce più generalmente nel novero dei beni di lusso, nel considerare gli oggetti arrivati ai nostri giorni, non va infatti dimenticato che per quanto Medioevo ed Età Moderna non conoscessero una produzione industrializzata, ciò non significa affatto che non fosse possibile trovare sul mercato anche produzioni di carattere seriale⁷⁴.

La differenza, se vogliamo, è un po' la stessa ancora presente tra un abito di sartoria e uno comprato ai grandi magazzini o tra un gioiello realizzato su richiesta e quello confezionato e già pronto per l'uso che si può acquistare in gioielleria. I primi potranno comunicare molto di più dell'acquirente, rispetto ai secondi, che possono tuttavia mantenere una forte carica comunicativa, fornendo informazioni importanti su mode e usanze al di fuori dal ristretto ambito delle élites.

All'interno di una produzione corrente è comunque possibile rintracciare oggetti con un diverso grado di qualità dei materiali usati e di meccanizzazione dei processi produttivi.

A esempio, alcune fonti iconografiche, in particolare dipinti e miniature fiamminghe, mostrano come fosse possibile, almeno dal Quattrocento, acquistare gioielli già pronti presso le botteghe degli orefici. Alcuni inventari di bottega dello stesso periodo tendono a confermare tale dato visivo⁷⁵. Si tratta in questo caso di oggetti realizzati in materiali preziosi, come quelli che possiamo osservare nel *Sant'Eligio con i fidanzati*

⁷³ S. K. SCHER, *An introduction to the Renaissance portrait medal*, in *Perspective on the Renaissance medal*, a cura di S. K. Scher, New York 2000, pp. 1-26.

⁷⁴ Sui beni di lusso e il loro significato nel contesto storico e culturale qui esaminato si consulti BELOZERSKAYA, *Luxury Arts of the Renaissance...*2005.

⁷⁵ M. ROSSETTI, *Gemme e metalli nobili nella pittura fiamminga del Quattrocento*, in *Ori nell'Arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, a cura di S. Macioce, Roma 2007, pp. 40-65. R. W. LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery. With a Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum*, London 1992, plate 3. Si veda anche la nota 80.

di Petrus Christus (1449, New York, Metropolitan Museum of Art), che dovevano essere almeno in parte personalizzabili e modificabili, per esempio con l'aggiunta di incisioni.

Esistevano però anche imitazioni di monili preziosi realizzate con materiali più economici, che, un po' come accade per l'odierna bigiotteria di design, acquisivano un certo valore monetario sia in virtù della specifica lavorazione, sia dal fatto di andare più o meno di moda. Un esempio, legato allo specifico ambito di studio, sono le corde da paternostri, stringhe di grani con funzione simile a quella del rosario, i cui elementi costitutivi erano realizzati a Venezia con paste di vetro che imitavano le diverse pietre preziose. Famose nella città lagunare erano le realizzazioni di Biagio Spina, più volte citate anche nei componimenti di Pietro Aretino⁷⁶. Si tratta in questo caso di un tipo di contraffazione legale, in cui la perizia nella confezione rendeva il prodotto pregiato e perciò assai richiesto. La qualità dell'oggetto restava dunque alta, anche grazie all'esistenza di maestranze altamente specializzate in questi processi produttivi, che rimanevano scarsamente riproducibili al di fuori di Venezia. La conseguenza di tutto ciò è che questo tipo di gioielli divenivano prodotti tipici locali, che potevano conoscere volumi d'esportazione considerevoli. Un esempio sono i vetri opachi con inclusioni metalliche, come il vetro avventurina o il vetro calcedonio, utilizzati nel XVI secolo anche per realizzare raffinato vasellame da tavola. La produzione di gemme con questo tipo di vetri era una specialità talmente apprezzata da essere richiesta persino nei paesi orientali⁷⁷. Altro caso non troppo dissimile è quello delle perle in vetro trasparente con inclusioni dorate, già attestante nel Cinquecento nel commercio con l'Africa, ma anche riportate nei documenti d'archivio come utilizzate a Venezia⁷⁸.

⁷⁶ Riporto alcuni passi tratti da L. SABBADIN, *Materiali per lo studio della produzione di beni suntuari documentati nelle opere letterarie di Pietro Aretino e „dintorni“*, Tesi di Dottorato, supervisore prof. A. Ballarin, Università di Padova, Anno Accademico 2012-2013, pp. 76, 204, 224: "Biagio Spina e di Giovanmaria Falago, muschiarì e inventori de le plasse, de le granate, de le turchesi, de i coralli e de i lapis e de l'agate"; "Ho veduto de i paternostri che dite, e non è gioielliere che gli conosca per finti, sì c'è egli dentro il sodo, il vivo e il lucente de le pietre fine"; "Penso, Viola, isparlare a quel Biasgio / che il fatto ritrovo e dei patranostri; / e s'egli non è gito a far suo asgio, / voglio che quei da l'amico mi mostri, / i quali comprò poi a bell'asgio".

⁷⁷ DEL MARE, *Le relazioni e gli scambi di preziosi...*2004, p. 26.

⁷⁸ A. PANINI, *Perle di vetro mediorientali e veneziane. VIII-XX secolo*, Milano 2007, pp. 141-282. I CHECCHINI, *A world of small objects. Probate inventories, pawns, and domestic life in Early Modern Venice, "Renaissance e Reformation"*, 35 (2012), p. 48.

Accanto a questi "falsi d'autore" ci sono anche gioielli destinati a ceti meno abbienti, manufatti di veloce e semplice realizzazione, che possono impiegare pietre semipreziose o materiali più poveri come il legno (fig. 3). Spesso si tratta di oggetti con una lavorazione minima, nei quali è possibile registrare la presenza di iconografie standardizzate, volte ad andare incontro a una domanda di gioielli che era comunque piuttosto alta e diffusa in tutte le classi sociali⁷⁹.

La lettura dei documenti e qualche raro pezzo conservatosi fino ai nostri giorni confermano inoltre come anche la contraffazione illegale di pietre preziose e le truffe volte a lucrare sulla lega dei metalli preziosi fossero in realtà una piaga assai diffusa⁸⁰.

Quel che è certo è che veri o falsi, commissionati o prodotti in serie, di alto pregio o di qualità scadente i gioielli furono un elemento assai presente nella cultura cinquecentesca. E ciò fu particolarmente sentito, come si dirà poco oltre, dai cittadini dei territori veneziani.

1.1.4 I domini veneziani nel XVI secolo tra il commercio di preziosi e inquietudini religiose.

La Repubblica di Venezia, dopo la grande espansione conosciuta nel XV secolo con l'annessione della Dalmazia, di Cipro e di un territorio corrispondente alle attuali regioni Veneto, Friuli e parte della Lombardia, si trovava nel Cinquecento al centro di una serie di conflitti, che non ne hanno tuttavia minato il ruolo di potenza commerciale sul Mediterraneo⁸¹.

Tra i vari beni commercializzati dai mercanti della Serenissima, vanno sicuramente citate le materie prime per i lavori aurificiari, in particolare perle, diamanti e pietre

⁷⁹ Interessante a questo proposito il caso di Laura, moglie dell'orafo Girolamo Trevisan, che sposando in seconde nozze lo speziale Costantino Clerici, portò in dote i beni ereditati dal primo marito, tra cui quindici *paternostri* semplici in argento e nove con cristalli: E. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine e dopo i santi: i quadri devozionali nelle case padovane*, in corso di stampa.

⁸⁰ Si veda a riguardo H. FORSYTH, *The Cheapside Hoard, London's lost jewels*, London 2013, pp. 68-76.

⁸¹ D. CALABI, *Il Rinascimento. Società ed economia - La città. La vita sociale: il rinnovamento urbano del primo Cinquecento*, online al link: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-il-rinnovamento-urbano-del-primo-cinquecento_%28Storia-di-Venezia%29/, con bibliografia.

preziose provenienti dalle piazze orientali e poi ridistribuite dai veneziani in tutta Europa⁸².

Francesco Sansovino, nella sua famosa opera dedicata alla città lagunare, nel descrivere le zone dedicate alle botteghe degli orefici e dei gioiellieri non manca infatti di sottolineare come la produzione aurificiaria non fosse destinata al solo mercato interno, ma che, al contrario, fosse tanto fiorente proprio grazie alle materie prime e alle opere esportate⁸³. Del resto, che Venezia fosse un ottimo luogo dove reperire sia pietre preziose che gioielli finiti, lo fanno capire anche le lettere di Albrecht Dürer, da cui si apprende quanto si trattasse però di un mercato in cui i meno esperti potevano facilmente incappare in truffe⁸⁴.

La corrispondenza dell'artista tedesco, così come anche *La Vita* di Cellini, fanno emergere soprattutto un interesse delle élites non tanto per le gioie preziose in generale, ma per i pezzi dalle caratteristiche uniche. Più che un gioiello rifulgente per il numero di diamanti impiegati per realizzarlo, sembra infatti che gli uomini cinquecenteschi fossero più interessati al gioiello creato intorno al diamante inestimabile, raro per grandezza e per qualità. Il prezzo di mercato seguiva a sua volta questa logica; a partire da una committenza che a inizio secolo riconosce grande importanza alla lavorazione aurificiaria, si arriva a cavallo del 1600 a invertire la tendenza, con un dominio assoluto della presenza di pietre preziose sul resto del gioiello.

Questo dato ha delle implicazioni sia a livello commerciale che sociale, poiché contribuì alla progressiva ascesa della figura professionale del gioielliere. Questi si connotava a Venezia come un incaricato di fiducia di nobili italiani ed esteri, che si occupava di scovare le migliori pietre preziose e i più abili artefici, di stimare materie prime e gioielli moderni, così come intagli e cammei antichi. Ciò implicava ovviamente, in un'epoca in cui la febbre per l'antico era in piena espansione, di possedere, oltre alle competenze gemmologiche, anche un'adeguata preparazione

⁸² Albrecht Dürer. *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Milano 2007. SABBADIN, *Materiali per lo studio...*2013. S. CIRIACONO, *Diamonds in early modern Venice: technology, products and international competition*, London 2015. B. DE MARIA, *Multifaceted Endeavors: Considerations on Gems and Jewelry in Early Modern Venice*, in *Reflections on Renaissance Venice. A celebration of Patricia Fortini Brown*, a cura di B. De Maria e M. E. Frank, Milano 2013, pp. 119-132.

⁸³ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, Venezia 1663 (1581), pp. 363-364. Consultato nella versione digitale reperibile in <https://books.google.it>.

⁸⁴ Albrecht Dürer...2007. B. CELLINI, *La Vita di Benvenuto Cellini...*1973, pp. 376-379.

antiquaria. Il ruolo principale del gioielliere era di garantire agli acquirenti non solo di non acquistare pietre di poco conto a prezzi esorbitanti e di tutelarsi dalla crescente piaga del falso, che a Venezia doveva essere particolarmente praticata, ma anche di accaparrarsi pezzi in linea con la potenza e il prestigio dei principi⁸⁵.

Nel corso del XVI secolo, accanto alla presenza delle botteghe polivalenti di quattrocentesca memoria, a Venezia come in altre città si registrava una massiccia attività da parte delle maestranze specializzate, che si dedicavano a un unico aspetto produttivo, come per esempio la lavorazione della madreperla o il taglio delle pietre preziose⁸⁶. In particolare a Venezia la presenza dei *diamanteri da duro*, coloro che si occupavano del taglio dei diamanti e di quelli *da tenero*, che eseguivano il taglio di tutte le altre gemme, fu particolarmente insistita, e la città si specializzò sempre di più nel commercio estero delle pietre preziose già tagliate⁸⁷. Altra produzione locale assai apprezzata era quella della filigrana d'oro, che prevedeva l'utilizzo di fili d'oro ritorti nella realizzazione dei gioielli, che risultavano essere così più leggeri, e quindi più economici, ma nel contempo assai scenografici. È il caso per esempio della splendida collana del Poldi Pezzoli, realizzata con 52 perle in filigrana d'oro lavorata a giorno, e impreziosita da smalti fitomorfi (fig. 10)⁸⁸.

La produzione di piccoli oggetti di lusso fu insistita nella città lagunare e molto apprezzata dai contemporanei, ma conobbe nel Cinquecento anche una notevole fortuna nelle città dello *Stato da Terra*⁸⁹. Sono per esempio noti i commerci di gioielli

⁸⁵ Le leggi suntuarie sono infatti molto precise nel definire cosa non potesse essere fatto, si veda per esempio la legge del 28 aprile 1487 citata in BIONDI, *Il lusso regolato...*2013: "Tanta è facta, et per zornata appar farse la multiplication de zioie de ogni sorte false in questa cita nostra et tante cativita si dentro come de fuora mediante quelle se commettono, per molti cativi et iniqui, che non attendano ad altre, cha al far et dispensar de quelle, cum vergonza et infamia de la terra et cum denigration et anichilation de quella vera et gloriosa fama, ch è in tuto el mondo che questa cita sia la piu copiosa de preciosissime zioie de ogni qualita, de alguna altra cita, chel se convegna al honor nostro devegnir a quelle prestissime, et valide provision, che siano ben expediente alla total extirpation et externation de tanto mal".

⁸⁶ FORSYTH, *The Cheapside Hoard...*2013. Sulla pratica di bottega in Veneto si veda anche C. M. BROWN, *The archival scholarship of Antonino Bertolotti. A cautionary tale: the Galeazzo Mondella (Moderno) model for a diamond "saint George" brooch*, "Artibus et Historiae", 18, 35 (1997), pp. 65-71.

⁸⁷ P. PAZZI, *I gioielli nella civiltà veneziana*, Venezia 1995, pp. 43-46. L'inventore del taglio a brillante è del resto proprio un veneziano, Vincenzo Peruzzi, che mise a punto questo metodo di sfaccettatura verso il 1680: DEL MARE, *Le relazioni e gli scambi...*2004, pp. 24-25. Indizi di una produzione veneziana specializzata in alcuni tipi di smalti si hanno in I. BROOKE, *Pietro Bembo, the goldsmith Antonio da San Marino and designs by Raphael*, "The Burlington Magazine", vol. 153, 1300 (2011), pp. 452-457.

⁸⁸ *Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie*, a cura di G. Brusa, T. Tomba, Milano 1981, p. 279.

⁸⁹ G. BALDISSIN MOLLI, *L'aspetto "utopico" dei beni di lusso negli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, in *L'utopia di Cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso di Fratta nel Polesine*, atti

tra Brescia e il nord Europa, e le carte d'archivio testimoniano una produzione aurificiaria in ambito padovano e vicentino di non trascurabile entità⁹⁰.

L'entroterra veneto diede del resto alla luce le figure di due tra gli artisti più famosi del loro tempo: il vicentino Valerio Belli e il veronese Matteo del Nassaro⁹¹.

Entrambi intagliatori di pietre preziose, famosi sia per la perizia tecnica sia per la cultura antiquaria, essi furono protagonisti della cultura cinquecentesca delle corti, conoscendo una certa mobilità durante il corso della propria vita⁹².

La grande circolazione di orafi e oreficerie è del resto un punto molto importante per comprendere l'evoluzione dell'arte aurificiaria nel corso del Cinquecento. Fatto non certo esclusivo di questo secolo, la circolazione di modelli e manufatti conobbe in questo periodo un grande impulso sia per l'invenzione della stampa, e della conseguente nascita di un'editoria specializzata per orafi, sia a causa di un mercato sempre più internazionale, in cui gli orafi potevano spostarsi frequentemente da una città, o da una corte, all'altra⁹³.

del convegno a cura di A. Olivieri, M. Rinaldi, Rovigo (27-28 maggio 2010), Rovigo 2011, pp. 383-422. I. PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case. Abitare a Venezia nel Cinquecento*, Venezia 2013, pp. 140-141. Si veda anche la trattazione relativa agli *sghiratti* nel quarto capitolo.

⁹⁰ Si vedano le note 116-117 di questo capitolo, oltre a F. BAUCE, *Crescita e declino economico in una città di antico regime. Il caso di Brescia tra la fine del Quattrocento e la seconda metà del Cinquecento* Tesi di Dottorato, supervisor M. Pegrari, E. Demo, Università di Verona, Anno Accademico 2008-2009.

⁹¹ Sul Belli si consulti: M. COLLARETA, D. GASPAROTTO, H. BURNS, *Valerio Belli Vicentino, 1468 c.-1546*, Vicenza 2000. Su Matteo Del Nassaro si veda invece: G. BALDISSIN MOLLI, *Interrogativo (o punto fermo) per Matteo Dal Nassaro*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo, G. Tommasella, Treviso 2013, pp. 11-18, con bibliografia relativa. Altri nomi di intagliatori di gemme all'epoca famosi sono citati in SABBADIN, *Materiali per lo studio...*2013. In G. GUALDO, *1650. Giardino di Chà Gualdo*, a cura di L. Puppi, Firenze 1972, sono riportate alcune opere oltre che del Belli, anche del vicentino Giovanni Giorgio Capobianco, facente parte di una famosa famiglia di orafi.

⁹² Si noti che dalle opere di questi autori erano tratte copie in gesso e placchette, come testimoniano, oltre agli esemplari arrivati ai nostri giorni anche il testo vasariano in riferimento a Matteo: " Incavò parimenti molti cristalli, gl'esempi de' quali, in solfo e gesso, si veggono in molti luoghi, ma particolarmente in Verona", la citazione è tratta da G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, p. 289 consultabile al link https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Vasari_-_Le_vite_de%2%80%99_piu_eccellenti_pittori,_scultori,_et_architettori,_3-1,_1568.djvu/331.

⁹³ *Grafica per orafi. Modelli del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di A. Omodeo, Firenze, 21 giugno-21 luglio 1975, Firenze 1975. Per quanto concerne la situazione nel Quattrocento si veda S. FRANZON, *Il fermaglio con l'angelo nel Quattrocento: ricerche e confronti tra pittura e scultura*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 9 (2014), link http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1887 in corrispondenza delle note 16, 17. Per il Cinquecento: E. NARDINOCCHI, *Gioie, mirabilia e altre opere d'oreficeria tra Firenze e Mantova*, in *Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra a cura di O. Casazza, Mantova (12 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Milano 2008, pp. 93-101.

Se i gioielli si presentano all'inizio del XVI secolo in forme ancora molto legate alle produzioni tardogotiche, dalla fine del primo decennio del secolo si va sempre più verso l'affermarsi di uno stile internazionale in cui prevale la presenza di ornamentazioni di gusto antiquario e in cui innovazioni tecniche, specie nel campo degli smalti, portano a un rinnovamento delle forme assai radicale⁹⁴. Uno stile internazionale che si accompagna, come nel caso appena visto della filigrana, a produzioni localizzate e specializzate, che, per quanto oggi di difficile indagine, dovevano essere ben riconoscibili nella loro provenienza dagli uomini del tempo⁹⁵.

Nel generale aumento della domanda di beni artistici, il gioiello, per il suo alto valore monetario e per le caratteristiche evocative sopra esposte, inizia proprio nel XVI secolo a ricevere determinate tutele del suo status di elemento patrimoniale, non solo dal punto di vista economico, ma anche culturale. Si arriverà in diverse aree all'emanazione di specifiche leggi contro la dispersione dei "gioielli della corona", ovvero i preziosi di proprietà delle diverse case regnanti, intesi da questo momento come simbolo della cultura principesca, e perciò inalienabili⁹⁶. Si tratta di un'assoluta novità, di non poco conto se si considera la frequenza con la quale i regnanti erano soliti dare in pegno i propri monili preziosi.

Il Cinquecento che potrebbe quindi essere definito come il secolo d'oro dei gioielli, fu anche, come già è stato accennato nell'introduzione, il secolo della Riforma Protestante, i cui effetti furono tutt'altro che secondari all'interno dei domini veneziani. Considerato l'ampio spazio che avrà questo argomento all'interno della presente trattazione, sarà quindi opportuno riassumere di seguito alcuni punti chiave.

Già nel 1518, pochi mesi dopo quel 31 ottobre 1517, data tradizionalmente presa come punto d'origine del nuovo movimento religioso, a Venezia si leggevano gli scritti di Lutero. Anche grazie al forte peso che ebbe l'editoria nei territori della

⁹⁴ Come ho avuto in modo di puntualizzare già in passato, ciò è probabilmente anche dovuto a un'influenza dei gioielli rappresentati nei libri miniati, che anticipano in stile e decorazioni quelli reali: FRANZON, *Il gusto per l'oreficeria dipinta...*2017, p. 148, nota 60.

⁹⁵ PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, p. 69.

⁹⁶ A riguardo mi sembra rilevante la riflessione di Elda Martellozzo Forin, che puntualizza come il lusso nel Cinquecento venga sempre meno inteso come un peccato e sempre più come lecita espressione della magnificenza come virtù umanistica, MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa. Per il concetto di gioiello come patrimonio culturale si vedano A. G. SOMERS COCKS, *The status and making of jewellery, 1500-1650*, in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis Londra, (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 3-7. BURKE, *Renaissance Jewels in their Social Setting...*1980, pp. 8-11.

Serenissima, le idee eterodosse iniziarono presto a conoscere un'ampia diffusione. La presenza insistita di mercanti, sia stranieri, sia veneziani che commerciavano con l'estero, facilitò la propagazione di fedi riformate, non solo di matrice luterana, ma anche vicine ad altre correnti, con una presenza di anabattisti e calvinisti che divenne sempre crescente nella prima metà del secolo. Il fenomeno, che è stato possibile quantificare tramite gli atti dei processi dell'Inquisizione, conobbe una forte diffusione anche nell'entroterra veneto e nei territori lombardi della Serenissima⁹⁷. Considerato che una diffusione massiccia delle idee riformate è avvenuta a Venezia nell'ambito delle professioni orafe, con anche alcuni casi noti tra i ricchi committenti, la specificità di questo contesto ha creato le condizioni per poter concentrare la presente trattazione non solo sui monili devozionali ascrivibili alla cultura materiale cattolica, ma anche ad allargare l'indagine alla relazione tra gioiello e cultura protestante⁹⁸.

1.2 Gioielli e religione nel Rinascimento. Lo stato dell'arte.

Lo studio dei gioielli ha indubbiamente prodotto un minor numero di contributi rispetto a quelli dedicati ad altre forme di espressione artistica. I motivi sono molteplici e in parte debbono essere ricercati nel fatto che, come già si è detto, a questa particolare branca dell'oreficeria non sempre sia stato riconosciuto lo statuto di forma d'arte.

Va aggiunto che, specie per quanto concerne periodi precedenti a quello contemporaneo, la scarsità dei pezzi conservatisi ha reso assai più complicata la ricerca.

La dispersione dei monili più antichi spesso è dovuta ad aspetti intrinseci dei più preziosi tra essi, ovvero la mobilità e l'alto valore monetario, che hanno fatto sì che venissero impegnati o venduti per ragioni economiche. Proprio la preziosità dei materiali ha inoltre causato la frequente pratica dello smembramento dei gioielli e del

⁹⁷ G. MANTESE, *La famiglia Thiene e la Riforma protestante a Vicenza nella seconda metà del secolo XVI*, "Odeo olimpico", 8 (1970), pp. 81-186. A. OLIVIERI, *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, Roma 1992. J. MARTIN, *Venice's hidden enemies: Italian heretics in a Renaissance city*, Berkeley 1993. F. AMBROSINI, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, Milano 1999. F. AMBROSINI, *L'eresia di Isabella. Vita di Isabella da Passano, signora della Frattina (1542-1601)*, Milano 2005.

⁹⁸ E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000. M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2001.

reimpiego delle materie prime, sia per ottenerne denaro nei momenti di necessità, sia per ricavarne nuovi ornamenti, più adatti alle mode del momento.

Considerato dunque il numero molto basso di monili arrivati ai nostri giorni, lo studio sistematico dei manufatti si presenta complicato, e spesso, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, bisognoso di rifarsi a una serie di fonti secondarie come la pittura e i documenti d'archivio.

Ciò nonostante, è comunque possibile individuare alcuni filoni di ricerca che, con tagli tematici e metodologici diversi, si sono occupati di indagare sistematicamente e approfonditamente il mondo dei monili. In particolare, con riguardo all'argomento dalla presente trattazione, verranno di seguito brevemente ricordate sia ricerche specificamente dedicate ai gioielli europei di epoca moderna, sia studi che hanno analizzato i preziosi come un'espressione della cultura materiale, con particolare riguardo all'aspetto religioso a essi legato⁹⁹.

1.2.1 I gioielli rinascimentali come argomento d'indagine.

Pubblicazioni monografiche incentrate sull'arte del gioiello possono essere rintracciate già verso la fine del Ottocento, e diventano più frequenti nel corso del secolo successivo. Molte sono frutto di ricerche maturate nell'ambito anglosassone, che ricevettero grande impulso grazie ai lasciti di importanti collezionisti ad alcune sedi museali¹⁰⁰. Il gusto per gli oggetti rinascimentali ricercati e preziosi, molto in voga tra i collezionisti nell'Ottocento, ha infatti favorito il crearsi di cospicue collezioni di gioielli, che in seguito alle donazioni sono divenute accessibili agli studiosi.

Per quanto concerne la Gran Bretagna, un'ulteriore spinta allo studio delle arti congeneri venne dalla fondazione del Victoria & Albert Museum, che già nei primi anni di vita fu in grado di raccogliere una ricchissima collezione di gioielli rinascimentali, anche grazie a un'oculata campagna di acquisti. Basti qui citare il

⁹⁹ Sul concetto di cultura materiale e sul suo significato nell'età moderna si vedano: *The material Renaissance*, a cura di M. O'Malley, E. Welch, New York 2007. *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson, T. Hamling, D. Gaimster, Abingdon 2017.

¹⁰⁰ Tra essi vale la pena menzionare almeno il barone Ferdinand de Rothschild, oltre a William Thompson Walters e suo figlio Henry. D. THORNTON, *A Rothschild Renaissance. Treasure from the Waddesdon Bequest*, The British Museum Press, London 2015. *Jewelry: Ancient to Modern. The Walters Art Gallery*, Baltimore 1979.

caso dei gioielli cinquecenteschi e seicenteschi donati alla chiesa della *Virgen del Pilar*, a Saragozza, che furono alienati dal clero nel 1870 per finanziare una parziale ricostruzione del santuario. Quasi tutti i pezzi messi in vendita furono acquisiti dal museo londinese¹⁰¹. Alle collezioni di gioielli medievali del Victoria & Albert Museum è dedicato l'esauritivo volume di Ronald Lightbown che vale qui la pena ricordare poiché, oltre a riportare qualche pezzo di primo Cinquecento, fornisce molte informazioni necessarie a tracciare l'evoluzione stilistica e tipologica dei gioielli in età moderna¹⁰².

Nel 1980 il Victoria & Albert Museum fu inoltre teatro di un'importante esposizione, il cui catalogo resta ancora un punto di riferimento per gli studiosi del gioiello. Nel corso della mostra furono esposti al pubblico 126 gioielli, tutti databili tra il XVI e XVII secolo, posti a confronto con disegni e dipinti coevi¹⁰³.

Diverse altre sedi museali hanno ospitato simili iniziative, e hanno promosso la divulgazione scientifica dei monili conservati tra le loro collezioni¹⁰⁴. Per quanto concerne lo studio dei gioielli in area veneta, si ricorda in particolare il catalogo del 1981 del Museo Poldi Pezzoli di Milano, che contiene un numero cospicuo di gioielli rinascimentali attribuiti a manifatture veneziane¹⁰⁵.

Opere monografiche sui gioielli si sono susseguite con tagli metodologici e tematici molto vari. Tra i contributi ottocenteschi si ricorda quello di William Jones del 1877, interamente dedicato agli anelli¹⁰⁶. L'opera prende in analisi vari pezzi provenienti da diverse epoche, discutendo lungamente anche della loro funzione sociale¹⁰⁷. I capitoli seguono una divisione tematica e i gioielli analizzati non sono presentati in

¹⁰¹ C. OMAN, *The Jewels of our Lady of the Pillar at Saragozza*, "Apollo", 5 (1967), pp. 400-406.

¹⁰² LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery...* 1992.

¹⁰³ *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980.

¹⁰⁴ A. SOMERS COCKS, C. TRUMAN, *Renaissance jewels, gold boxes and objets de vertu. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1984. S. MCCONNELL, *Metropolitan Jewelry*, New York 1991. E.

POSSÉMÉ, D. FOREST, *La collection de bijoux du Musée des Arts décoratifs à Paris*, Paris 2002. *The Robert Lehman Collection. European and Asian Decorative Arts*, a cura di W. Koeppe, 15 voll, vol. xv, New York 2012. FORSYTH, *The Cheapside Hoard...* 2013. *Jewelry: Ancient to Modern...* 1979.

¹⁰⁵ *Museo Poldi Pezzoli...* 1981, pp. 265-435, in particolare pp. 276-299.

¹⁰⁶ W. JONES, *Finger ring lore. Historical, legendary, anecdotal*, London 1877, versione digitalizzata consultata al link <https://archive.org/details/fingerringlorehi00jonerich>. Si segnala inoltre: W. JONES, *Crown and coronations*, London 1883.

¹⁰⁷ JONES, *Finger ring lore...* 1877. Si veda in particolare il capitolo *Ring superstitions* pp. 91-176, e le pagine 248-274 del capitolo *Rings in ecclesiastical usage*. L'ambito ecclesiastico, di cui Jones parla diffusamente, è stato invece escluso dalla presente trattazione perché non direttamente in connessione con il culto o con pratiche religiose, ma piuttosto con la rappresentazione del potere spirituale.

ordine cronologico, ma all'interno della trattazione è possibile trovare diversi anelli ascrivibili al Cinquecento.

Diverso è l'approccio di Joan Evans, che pubblica nel 1953 una storia del gioiello in ordine cronologico, scegliendo come estremi il 1100 e 1870, e trattando perciò ampiamente anche di gioielli rinascimentali¹⁰⁸. La pubblicazione privilegia in questo caso una divisione per periodi storici e non per tematiche, prestando inoltre attenzione all'attribuzione dei pezzi a diverse aree di produzione.

Di gioie cinquecentesche si sono occupate anche altre pubblicazioni di vasto respiro cronologico, nate con lo scopo di indagare l'evoluzione dell'ornamento prezioso, o di particolari tipologie di monili, attraverso i secoli¹⁰⁹.

Interamente incentrati sui monili rinascimentali sono invece due approfonditi volumi di Yvonne Hackenbroch, studiosa che ha dedicato gran parte della sua vita proprio all'indagine sui gioielli prodotti tra XV e XVII secolo¹¹⁰. Hackenbroch suddivide le diverse sezioni non solo su base cronologica, ma, compiendo un grande sforzo attributivo, individua una serie di macroaree, all'interno delle quali identifica i centri di produzione aurificaria più importanti, operando numerosi e utilissimi confronti tra gioielli, dipinti e disegni.

Sebbene lo studio dei gioielli in altri ambiti geografici sia stato probabilmente più insistito, non sono mancate diverse investigazioni dedicate ai monili rinascimentali in Italia¹¹¹.

Gli studiosi italiani hanno investigato soprattutto la produzione di gioie nelle diverse aree della penisola, individuando le peculiarità delle varie produzioni locali e

¹⁰⁸ J. EVANS, *A History of jewellery, 1100-1870*, New York 1953, in particolare pp. 68-125. Si ricorda anche J. EVANS, *English posies...* 1931.

¹⁰⁹ *Jewelry: Ancient to Modern...* 1979. H. TAIT, *7000 years of jewellery*, London 1986. D. SCARISBRICK, *Rings. Symbols of Wealth, Power and Affection*, London 1993. S. ALBERSMEIER, *Bedazzled. 5000 years of jewelry*, Baltimore 2005. D. SCARISBRICK, *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*, London 2011.

¹¹⁰ Y. HACKENBROCH, *Renaissance jewellery*, London 1979. Y. HACKENBROCH, *Jewels of the Renaissance*, London 2015.

¹¹¹ Si ricordano per l'area inglese: D. SCARISBRICK, *Tudor and Jacobean Jewellery*, London 1995. Per quella spagnola: P. E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York 1972. Nel sito della *Society of Jewellery Historians* è presente inoltre una pagina bibliografica dedicata alle ricerche sul gioiello: https://www.societyofjewelleryhistorians.ac.uk/jewellery_books_archive.

mettendo a disposizione molto materiale d'archivio, soprattutto per quanto concerne gli inventari che riportano descrizioni di gioielli¹¹².

Si citano a titolo di esempio le pubblicazioni riguardanti i monili utilizzati in Liguria e in Sardegna, i cataloghi delle esposizioni dedicate all'arte del gioiello nelle corti italiane, e diversi articoli usciti sulla Rivista *Oadi - Osservatorio per le arti decorative in Italia*, specializzata nello studio delle arti congeneri¹¹³.

Una menzione a parte va fatta per i contributi sull'area lombarda di Paola Venturelli, così come per quelli di Dora Liscia Bemporad per l'Italia centrale e di Maria Concetta di Natale per l'ambito siciliano¹¹⁴. Le tre studiose hanno dedicato molte approfondite ricerche al gioiello rinascimentale, discutendo e perfezionando l'approccio metodologico a questo tipo di forma d'arte, ed esaminando aspetti molto vari in relazione al gioiello: lo stile, le diverse tipologie di monile, ma anche il ruolo sociale, sentimentale e devozionale.

Il gioiello è stato in questo senso indagato come un oggetto complesso e che, come già si è detto in precedenza, per essere correttamente interpretato necessita di

¹¹² Sebbene non specificamente incentrato sullo studio del monile, non si può tralasciare di menzionare il lavoro di ricerca sull'oreficeria italiana effettuato da Costantino Bulgari: L. SCIPIONI, L. GUIDARELLI, P. TORRITI, I. PUGI, *L'archivio di Costantino Bulgari: quarant'anni di ricerche su orafi e argentieri italiani, 1947-1987*, mostra e catalogo a cura del Laboratorio di storia e tecnica dell'oreficeria, università degli studi di Siena, Dipartimento di scienze della formazione, scienze umane e della comunicazione interculturale, Arezzo, con la collaborazione di Giovanni Raspini, Certaldo 2013. L'Archivio Bulgari è consultabile online al link: <http://bulgari.sba.unisi.it/fmi/iwp/cgi?-db=bulgari&-loadframes>. Una menzione a parte va fatta anche per il catalogo sui libri di modelli per orafi, curato da Anna Omodeo: *Grafica per orafi...1975*.

¹¹³ *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001. *I gioielli dei Medici: dal vero e in ritratto*, catalogo della mostra cura di M. Sframeli, Firenze (12 settembre 2003-2 febbraio 2004), Livorno 2003. Per l'ambito fiorentino si ricorda anche *L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze 1977. *I gusti collezionistici di Leonello d'Este: gioielli e smalti en ronde bosse a corte*, catalogo della mostra a cura di F. Trevisani, Modena (20 dicembre 2003-16 marzo 2004), Modena 2003. *Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, a cura di P. Piquerdu, Nuoro 2005. *Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra a cura di O. Casazza, Mantova (12 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Milano 2008. Sul sito internet della rivista *Oadi - Osservatorio per le arti decorative in Italia* sono disponibili gratuitamente tutti gli articoli in essa pubblicati: <http://www1.unipa.it/oadi/rivista/>. Tra essi si segnala B. MONTEVECCHI, *Gioielli devozionali per i santi protettori di Montefiascone*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 4 (2011). Il sito dell'Osservatorio presenta inoltre una sezione bibliografica: <http://www.oadi.it/category/bibliografie/>.

¹¹⁴ LISCIA BEMPORAD, *Il gioiello al tempo di Piero...*1992, pp. 80-87. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi...*1996. P. VENTURELLI, *Smalto, oro e preziosi. Oreficerie e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003. LISCIA BEMPORAD, *Il gioiello gotico...*2006, pp. 561-570. P. VENTURELLI, *Gioielli dei Visconti (1387-1403)*, in *Dalla testa ai piedi: costume e moda in età gotica*, atti del convegno a cura di L. Dal Prà, P. Baldi, Trento (7-8 ottobre 2002), Trento 2006, pp.547-560. M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008.

un'analisi che tenga conto di tutti i diversi aspetti riconducibili a esso. Scrive infatti Maria Concetta di Natale:

"Il gioiello, metallo e gemma, materia e luce, arte e tecnica, il gioiello è tutte queste cose, magia e tradizione, piacere e decoro, invenzione e lusso, il gioiello è pure la commistione di tutte queste cose, simbolo e religione, storia e potere, amuleto e medicamento, il gioiello è anche più di tutte queste cose, il gioiello è un segno di privilegio, un linguaggio di bagliori, uno strumento di comunicazione, immediato, costante e insostituibile [...] Il gioiello è dunque elemento di assoluta efficacia nel porsi validamente in relazione con l'individuo e nel porre in relazione questi con sé stesso, ora con gli altri ora con il gruppo di appartenenza, favorendone vari momenti identificativi"¹¹⁵.

Passando a considerare lo specifico ambito veneto, oltre al libro *L'Oro di Vicenza*, che con prospettiva cronologica esplora la produzione vicentina dall'antichità ai nostri giorni, una mostra nel 2004 è stata dedicata al gioiello rinascimentale vicentino a confronto con l'attuale produzione orafa nella città¹¹⁶.

Gli studi di Giovanna Baldissin Molli, incentrati soprattutto sull'ambito padovano, pongono particolare attenzione alla tematica della rappresentazione di gioielli all'interno dei dipinti, e alle attestazioni di gioielli nei documenti d'archivio¹¹⁷.

Venezia come importante centro di produzione di monili è invece l'argomento al centro dei contributi di Piero Pazzi e Anastazja Buttitta, volti soprattutto a indagare i caratteri stilistici e le tipologie di gioiello che più contraddistinguono la produzione veneziana¹¹⁸.

¹¹⁵ DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*...2008, pp. 7-8.

¹¹⁶ G. COZZI, C. DEL MARE, *L'oro di Vicenza*, Verona 1994. *Le vie dell'oro. Vicenza, la Serenissima e l'Oriente*, catalogo della mostra a cura di M. L. De Toni, C. Del Mare, Vicenza, (11 gennaio-31 marzo 2004), Vicenza 2004.

¹¹⁷ BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò*...2006. BALDISSIN MOLLI, *L'aspetto "utopico"*...2011, pp. 383-422. BALDISSIN MOLLI, *La miniatura ingioiellata*...2012, pp. 285-291. Di gioielli dipinti in ambito veneziano si è invece occupata Letizia Caselli: L. CASELLI, *Gioielli dipinti, gioielli e dipinti*, in *La pittura nel Veneto – Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano, 2004, pp. 309–325.

¹¹⁸ PAZZI, *I gioielli nella civiltà veneziana*...1995. A. BUTTITTA, *La nascita di un gioiello, il Moretto veneziano*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 17 (2018), http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=3127. A. BUTTITTA, *The Ship Pendant in Early Modern Venice: A Symbol of the Serenissima and the Stato da Mar*, in *La joia en l'art i l'art en la joia. 3r Congrès Europeu de Joieria*, atti del convegno, Barcellona (17-18 novembre 2016), Barcelona 2018, pp. 309-318. Si veda inoltre DE MARIA, *Multifaceted Endeavors*...2013, pp. 119-132.

1.2.2 Il ruolo dei monili nelle pratiche di culto.

In anni molto recenti il gioiello come oggetto religioso ha conosciuto crescente attenzione da parte della ricerca, ed è stato per questo ampiamente investigato anche dagli studiosi che si sono occupati di cultura materiale della religione. In particolare, considerato l'ambito di questo lavoro, mi concentrerò qui sulle pubblicazioni dedicate prevalentemente al contesto cristiano¹¹⁹.

Emblematico in questo senso è un articolo di John Cherry, che tratta dei poteri taumaturgici e apotropaici attribuiti ai gioielli devozionali¹²⁰. Tale aspetto ritorna in maniera ricorrente all'interno delle trattazioni dedicate a questo tipo di preziosi, e fu uno dei punti di maggior scontro tra cattolici, che ritenevano questo tipo di pratiche perfettamente in linea con l'ortodossia, e protestanti, che le ritenevano superstiziose¹²¹.

Come i contributi realizzati nell'ambito del progetto *Domestic Devotions* dell'Università di Cambridge tendono a sottolineare, l'attribuzione di poteri miracolosi ai gioielli devozionali fu proprio uno dei motivi dell'enorme diffusione di questi oggetti, che, oltre a essere usati per pregare, avevano acquisito la connotazione di potenti amuleti¹²². Questa non fu certamente l'unica ragione: come *l'icona domestica [...]* rispondeva alla finalità primaria di rendere visibile l'invisibile il gioiello lo rendeva anche indossabile e manipolabile, e si mostrava perciò particolarmente appropriato a favorire un'interazione personale con la sfera del divino¹²³. Il recentissimo contributo

¹¹⁹ C. WALKER BYNUM, *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Brooklyn 2011. S. IVANIČ, *Early modern religious objects and materialities of belief*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson, T. Hamling, D. Gaimster, Abingdon 2017, pp. 322-337.

¹²⁰ CHERRY, *Healing through faith...*2001, pp. 154-171. Si segnala anche J. CHERRY, *Containers for Agnus Dei*, in *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology, presented to David Buckton*, a cura di C. Entwistle, D. Buckton, Oxford 2003, pp. 171-183.

¹²¹ MUSACCHIO, *Lambs, coral, teeth...*2006, pp. 139-156. S. HICKSON, *Diplomazia e pellicce nella Mantova del Rinascimento, "Civiltà mantovana"*,129, XLV (2010), pp. 93-106.

¹²² Il progetto è stato interamente dedicato al Rinascimento italiano: *Domestic Devotions. The Place of Piety in the Italian Renaissance Home, 1400-1600*. Su di esso sono reperibili più informazioni al link: <http://domesticdevotions.lib.cam.ac.uk/>. Tra i contributi prodotti nell'ambito di esso si segnalano: I. GALANDRA COOPER, M. LAVEN, *The material culture of piety in the Italian Renaissance: re-touching the rosary*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson, T. Hamling, D. Gaimster, Abingdon 2017, pp. 338-353. *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017. *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di M. Corry, M. Faini, A. Meneghin, Leiden 2018.

¹²³ La citazione è tratta da: MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa.

di Cynthia Hahn e Beatriz Chadour-Sampson, tutto incentrato su amuleti e gioielli devozionali, pone infatti particolare enfasi sul fatto che di questi oggetti si potesse avere una fruizione multisensoriale¹²⁴. Il libro si sofferma inoltre lungamente sul legame tra monili e identità religiosa, oltre che sul grande significato attribuito a essi da chi li possedeva.

La connessione tra i monili e la sfera del sacro era del resto già stata al centro di un convegno nel 2000, volto a indagare lo specifico contesto italiano¹²⁵. Tale legame tra ornamenti preziosi e religione emerge però anche dalla ricerca dedicata agli *ex voto* e alle statue vestite all'interno delle chiese¹²⁶. Infatti, tutti i gioielli donati ai santuari, che fossero stati concepiti in origine come gioielli devozionali o no, si caricavano di una connotazione religiosa al momento del dono.

Per quanto concerne gli studi sui documenti veneti, devono essere menzionati la ricerca di Elda Martellozzo Forin sugli oggetti devozionali posseduti dai padovani, e quella di Margaret Morse sulla religione domestica veneziana, che hanno discusso tra le altre cose anche un grande numero di gioielli¹²⁷.

Vale la pena infine di ricordare la presenza di numerosi studi sui souvenir di pellegrinaggio, piccoli oggetti acquistati dai pellegrini nei luoghi sacri visitati, normalmente muniti di occhielli per essere cuciti sul cappello o sulle vesti (fig. 11)¹²⁸.

¹²⁴ *The thing of mine...*2018.

¹²⁵ *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad, Valenza (7-8 ottobre 2000), Venezia 2001. Si vedano inoltre: *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e arte*, atti del convegno di studio a cura di B. Zanettin, Venezia (28-30 aprile 1999), Venezia 2003. *Pregare in casa, Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Padova (21-22 giugno 2016), Roma 2018.

¹²⁶ G. P. GRI, *Ori e Madonne*, in *Donne Madonne Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, a cura di R. Pagnozzato, Padova 2003, pp. 67-97. P. PAZZI, *Tesori del Montenegro, 3. Gioielli di Perasto, Dobrota, Scagliari e Perzagno nelle Bocche di Cattaro (secoli 16°-19°). Con brevi cenni sulla catena "manin"*, Venezia 2010. D. LISCIA, *I donativi di Cristina di Lorena all'Annunziata*, in *Studi sulla santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm. Non est in tota sanctorum urbe locus*, a cura di L. Crociani, D. Liscia, Firenze 2014, pp. 131-154. *Statue vestite. Prospettive di ricerca*, a cura di A. Capitanio, Pisa 2017.

¹²⁷ MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005. M. A. MORSE, *Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa*, "Renaissance Studies", 21-2 (2007), pp. 151-184. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa.

¹²⁸ D. BRUNA, *Enseignes de pelerinage et enseignes profane*, Paris 1996. J. KODELVEIJ, *The wearing of significative badges. Religious and secular: the social meaning of a behavioural pattern*, in *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, a cura di W. Blockmans, A. Janse, Turnhout 1999, pp. 307-328. Si segnalano inoltre due siti, dedicati interamente a ricerche su questo tipo di manufatti: <http://www.medievalbadges.org> e <http://www.kunera.nl/Default.aspx>.

1.2.3 Collocare l'ornamento prezioso nella temperie culturale cinquecentesca: un approccio interdisciplinare.

Proprio a partire dalle piccole placchette in peltro acquistate come spille dai pellegrini, si è sviluppata nel Cinquecento una nuova tipologia di gioiello, l'*enseigne*, che dà modo di introdurre un terzo filone di studi, volto a indagare alcuni aspetti culturali in relazione ai gioielli rinascimentali, con particolare riguardo per il XVI secolo.

L'*enseigne* è infatti forse il gioiello che più emblematicamente racchiude e rappresenta le istanze della cultura cinquecentesca. Si tratta infatti di una spilla, normalmente appuntata al berretto, che rappresentava una scena o una figura, spesso corredata da un'iscrizione (fig.12).

Sulle *enseignes* si faceva sentire particolarmente il peso della committenza, poiché esse si ponevano, come sottolineato nell'approfondito saggio di Yvonne Hackenbroch, come un elemento rappresentativo di chi la indossava, recando per questo una serie di caratteristiche proprie dell'emblema, e richiamando spesso episodi e simboli religiosi¹²⁹. Alcune pubblicazioni dedicate al clima culturale cinquecentesco si sono occupate dell'influenza della cultura dell'emblema sui preziosi, oltre che della capacità del gioiello di fungere da sorta di *rebus*, in grado di comunicare significati differenti in relazione al suo possessore¹³⁰.

Di monili si parla diffusamente anche in alcune indagini riguardanti la domanda e l'offerta di oggetti di lusso nel corso del Rinascimento, sia dal punto di vista della storia economica, sia da quello dell'indagine su idee, stili di vita, usi e costumi¹³¹. Si sono occupati di ornamenti preziosi anche tutti quegli studi che, pur trattando di altre

¹²⁹ HACKENBROCH, *Enseignes...*1996.

¹³⁰ A. R. JONES, P. STALLYBRASS, *Renaissance clothing and the materials of memory*, Cambridge 2000. BOLZONI, *Il cuore di cristallo...*2010, in particolare pp. 100-108, 126-129, 184-224, 258-260. F. QUIVIGER, *The sensory world of Italian Renaissance art*, Chicago 2010. Per un discorso più generale sul significato del sistema vestimentario in relazione alla cultura cinquecentesca si veda: A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Vicenza 2007.

¹³¹ F. BRUNELLO, *Gli orefici di Vicenza nella storia*, Vicenza 1971. ASSIRELLI, *C'era una volta l'oro...*1986. P. PAZZI, *I diamanti nel commercio, nell'arte e nelle vicende storiche di Venezia*, Venezia 1986. BISTORT, *Il lusso nella vita...*1969. BELOZERSKAYA, *Luxury Arts...*2005. BAUCE, *Crescita e declino economico...*2008-2009. PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013. CIRIACONO, *Diamonds in early modern Venice...*2015.

forme d'arte, sono stati specificamente dedicati ad analizzare la rappresentazione di gioielli tramite altri medium artistici, in particolar modo la pittura¹³².

Dei monili come complemento agli abiti si sono invece interessati i diversi contributi dedicati alla storia del costume, tra cui alcuni specificamente incentrati sull'ambito veneziano¹³³. Una menzione particolare va fatta per gli studi riguardanti le leggi suntuarie, non solo perché trattano specificamente dei gioielli per stabilire quali fossero leciti e quali altri fossero vietati, ma anche perché, come già è stato detto nel corso di questa trattazione, sono in grado di gettare luce sul significato sociale del sistema vestimentario e dei suoi complementi¹³⁴.

Infine, considerato che questo lavoro si occupa sì del gioiello in relazione alla fede cattolica, ma anche di come esso si sia evoluto con la nascita e la diffusione della Riforma, vanno ricordati anche quei contributi che si sono occupati della cultura materiale protestante, e dei rapporti tra i diversi orientamenti della fede riformata e l'arte figurativa¹³⁵. Il tema ha ricevuto notevole impulso in anni recenti grazie al

¹³² Ori nell'Arte. Per una storia del potere segreto delle gemme, a cura di S. Macioce, Roma 2007. K. CHALLIS, *Marginalized Jewels: the Depiction of Jewellery in the Borders of Flemish Devotional Manuscripts*, in *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship* a cura di M.M. Manion, B. J. Muir, Exeter 2006, pp. 254-269. G. LAZZI, *Gli occhi del dragone. Gemme dipinte nei manoscritti del Quattrocento*, in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, catalogo della mostra a cura di R. Gennaioli, Firenze (25 marzo-27 giugno 2010), Livorno 2010, pp. 28-35.

¹³³ P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino 1880, pp. 265-276. *Il costume nell'Età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988. *Il vestito e la sua immagine*, atti del convegno a cura di J. Guerin Dalle Mese, Belluno (20-22 settembre 2001), Belluno 2002. *Usi e costumi nella Venezia del '500*, a cura di M. Ripa Bonati, V. Finucci, Padova 2015. S. CIRIACONO, *Per una storia del costume nello stato veneziano in età moderna. Note a margine*, in *Atti. Centro di ricerche storiche - Rovigno. Unione italiana - Fiume. Università popolare di Trieste*, vol. XLVI, Rovinj 2016, pp. 137-156. F. AMBROSINI, *Il Rinascimento. Società ed economia - La città. La vita sociale: Cerimonie, Feste, Lusso*. Online al link: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-cerimonie-feste-lusso_%28Storia-di-Venezia%29/.

¹³⁴ *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di M. G. Muzzarelli, A. Campanini, Roma 2003. Dal libro si segnala in particolare il contributo di Luca Molà: L. MOLÀ, *Leggi suntuarie in Veneto*, pp. 47-57. G. BIONDI, *Legislazione suntuaria a Venezia secoli XIII-XV. Proposta per una messa a fuoco e ridefinizione del concetto di suntuario, tra storiografia e documenti*, in *Atti del III ciclo di studi medievali*, a cura di Nume Nuovo Medioevo, Monza 2017, pp. 461-474. T. PLEBANI, *La sociabilità nobiliare veneziana nel secondo Settecento e i problemi dell'abbigliamento*, in *Sociabilità aristocratica in età moderna. Il caso genovese: paradigmi, interpretazioni e confronti*, a cura di R. Bizzocchi, A. Pacini, Pisa 2008, pp. 87-106.

¹³⁵ FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici...*2001. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia...*2000. R. KING, *Whale's sperm, Maiden's tears and linx's urine. Baltic amber and the fascination for it in early modern Italy*, "Ikonothea", 22 (2009), pp. 167-179. KING, *"The beads with which we pray..."*2012, pp. 153-175. *Un cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, G. Fossaluzza, Conegliano (1 marzo-8 giugno 2014), Venezia 2014. M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016. *Cranach, Lutero e i volti della Riforma nelle collezioni medicee*, catalogo a cura di F. De Luca, G. M. Fara, Firenze (31 ottobre 2017-

ricorrere del quinto centenario dall'avvio della Riforma, e, anche se le pubblicazioni esistenti si sono concentrate principalmente sulla pittura e sulla stampa, è stato possibile ricavarne rilevanti informazioni anche per quanto concerne i monili.

In questo senso vanno inoltre segnalati i saggi sulla diffusione del protestantesimo in Veneto, in quanto hanno raccolto preziosi dati sulle idee e sugli oggetti posseduti da parte di chi, nei territori della Serenissima, aveva deciso di sposare il nuovo credo¹³⁶.

Fig. 11. Manifattura di Amiens,
*Souvenir di pellegrinaggio con la testa
di San Giovanni Battista*, xv secolo,
Perth, Perth Museum and Art Gallery.

Fig. 12. Bottega orafa tedesca, *Enseigne
con la conversione di Saulo*, 1550 circa,
Londra, British Museum.

7 gennaio 2018), Firenze 2017. *Lutero, la Riforma e le arti*, atti del convegno a cura di F. Boespflug, E. Fogliadini, Gazzada Schianno (23-25 febbraio 2017), Milano 2017.

¹³⁶ Si consulti la bibliografia alla nota 97 di questo capitolo.

CAPITOLO 2

FONTI E METODOLOGIE PER LO STUDIO DEI GIOIELLI

Come è stato più volte ribadito nella precedente sezione, il gioiello è un oggetto complesso. Per sondare i diversi aspetti ad esso relativi, è perciò necessario tener conto di questa complessità, che coinvolge questioni legate sia alla sua produzione che alla sua fruizione.

Gli studi dedicati ai monili che sono stati menzionati si caratterizzano infatti per un uso molto vario delle fonti. L'attenzione, in questo come in altri settori, non è stata rivolta esclusivamente all'indagine diretta dei manufatti, ma anche a una serie di altri oggetti e documenti in grado di fornire importanti informazioni sui monili. Tuttavia, rispetto ad altri campi d'indagine storico-artistica, come per esempio la pittura e la scultura, in cui le questioni di metodo sono state ampiamente discusse e appaiono perciò maggiormente consolidate, la scarsità di contributi specificamente dedicati alla metodologia di ricerca sui monili suggerisce l'utilità di una riflessione approfondita sull'utilizzo delle fonti e sui criteri metodologici utilizzati in questa ricerca.

Nell'impianto generale, questo lavoro ha voluto accostare, e talvolta incrociare tra loro, una serie di prassi sviluppate dai precedenti studi. L'intento di questo capitolo è quindi quello di esporre nel dettaglio la metodologia impiegata, discutendone nel contempo le criticità e i possibili correttivi.

Sebbene non numerose, non sono mancate pubblicazioni specificamente dedicate al metodo per la ricerca sui monili. In genere, si tratta di contributi che rientrano nell'alveo della storia del costume, o in quello dell'oreficeria.

Un testo di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto riflette per esempio sui criteri da applicare per lo studio del sistema vestimentario¹. Come rileva l'autrice stessa, lo studio dei fondamenti metodologici è arrivato relativamente tardi per quanto

¹ M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Questioni di metodo: storia del costume, problematica scientifica e didattica universitaria*, in *Il costume nell'Età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988, pp. 15-24. La prima sezione del libro è dedicata interamente a questioni metodologiche in relazione alla storia del costume.

concerne tutta la storia del costume, con una riflessione sul tema che si fa più compiuta solo a partire dal nono decennio del Novecento. Il saggio pone l'accento sull'esigenza di partire da una conoscenza concreta degli aspetti storici legati al periodo in esame, sottolineando come ogni epoca abbia problemi differenziati dal punto di vista della moda. In particolare, per quanto concerne la storia del costume nel Rinascimento, viene fatta un'affermazione che mi è sembrata molto significativa:

"In nessun'altra epoca meglio che nel Rinascimento si può applicare e mettere a punto una metodologia filologicamente esatta per utilizzare l'iconografia figurativa come fonte conoscitiva del costume, non solo nelle sue caratteristiche vestimentarie, ma anche nel suo ruolo globale di trasmittente di messaggi"².

Si tratta di un punto cruciale, poiché sintetizza alcuni elementi essenziali per la ricerca sui gioielli rinascimentali, e in particolare il ruolo delle fonti iconografiche nell'indagare l'aspetto dei monili e i contenuti che essi convogliavano una volta indossati. L'arte figurativa, in particolare la pittura, è divenuta infatti una delle fonti privilegiate per la ricerca sui gioielli coevi, e alla sua discussione verrà dedicato ampio spazio nella presente trattazione.

Tuttavia, come si vedrà poco oltre, le fonti per lo studio del gioiello possono essere di natura molto varia³. Alcuni contributi dedicati ai gioielli, sebbene non abbiano incentrato la trattazione alla discussione del metodo, hanno comunque discusso ampiamente le diverse fonti e i procedimenti utilizzati per interrogarle.

Vorrei a questo proposito menzionare un saggio di Maria Grazia Molina, che, pur occupandosi di gioielli nella sola area genovese, sintetizza alcune considerazioni di validità generale⁴. Dipinti, inventari e tesori, citati già nel titolo come ambiti privilegiati per la ricerca sul gioiello, sono discussi senza dimenticare le problematiche incontrate nel loro utilizzo. Per esempio, in un dipinto alcuni ornamenti potrebbero non essere del tutto visibili per svariate ragioni: la tecnica usata, scelte stilistiche dell'artista o lo stato di conservazione dell'opera. Per questo, sostiene l'autrice, è necessario promuovere un uso incrociato di fonti diverse. Seguendo la prassi

² *Ivi*, p. 18.

³ Si veda a esempio D. LISCIA BEMPORAD, *L'oreficeria come fonte per lo studio del gioiello*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad, Valenza (7-8 ottobre 2000), Venezia 2001, pp. 55-64.

⁴ M. G. MOLINA, *Un'analisi dei gioielli genovesi nei dipinti, negli inventari, nei tesori*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 57-134.

metodologica sposata anche della maggior parte degli specialisti del settore, l'analisi diretta dei gioielli dovrebbe essere perciò accompagnata sia da una rigorosa indagine sulle fonti iconografiche, sia della ricerca documentaria e sui testi scritti. Della natura di queste fonti e dei diversi modi di utilizzarle verrà reso conto nelle pagine seguenti.

2.1 L'analisi diretta dei manufatti aurificiari.

Seppur i monili giunti ai nostri giorni non siano molti, l'osservazione attenta dei pezzi, con l'utilizzo di lenti d'ingrandimento e della macrofotografia, resta il punto di partenza imprescindibile per qualsiasi ricerca in questo ambito. Questo porta innanzitutto una serie di problematiche legate alla scelta dei pezzi da esaminare, poiché si dispone molto raramente di opere datate e di provenienza certa. Alcuni pezzi hanno goduto di una fortuna critica sicuramente più ampia rispetto ad altri, ed è questo un aspetto in grado di pesare notevolmente sulla scelta dei manufatti da analizzare. Fortunatamente l'immissione nel web di inventari e cataloghi museali, spesso corredati di fotografie e di informazioni sui monili conservati nei depositi, ha permesso negli ultimi anni di allargare il campo di ricerca anche a gioielli poco noti o non precedentemente pubblicati⁵.

Per quanto concerne questo studio, la ricerca è stata dunque effettuata principalmente sui cataloghi dei musei, senza dimenticare i gioielli conservati nei luoghi di culto perché donati come *ex voto*. Non è stato possibile studiare dal vivo opere in collezioni private, per le quali in alcuni casi sono comunque disponibili buone riproduzioni fotografiche. Molti dei monili analizzati erano stati precedentemente assegnati ad aree e cronologie molto varie. Come si dirà alla fine del capitolo, la datazione e l'attribuzione dei gioielli è infatti una questione ancora molto dibattuta e problematica. Alcuni pezzi presentano tuttora nei cataloghi dei musei una collocazione molto generica all'Europa occidentale, e non è infrequente

⁵ Si consultino a titolo di esempio i seguenti siti, relativi ai cataloghi di alcuni tra i maggiori musei del mondo, nei quali sono presenti numerose schede dedicate ai gioielli: <https://www.metmuseum.org/art/collection>. <https://collections.vam.ac.uk/>. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx. <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/artworks>. <https://art.thewalters.org/>. <https://www.khm.at/en/objectdb/>.

che la datazione sia affidata a un intervallo di tempo assai ampio, che talora supera il secolo⁶. Il lavoro qui effettuato ha tra i suoi scopi anche quello di proporre attribuzioni che siano il più possibile precise e basate su criteri verificabili, incrociando i dati ricavati dall'analisi diretta dei monili con le informazioni tratte dalle fonti che verranno di seguito presentate. Nel valutare le condizioni conservative delle opere, è stata prestata molta attenzione alla presenza di rifacimenti successivi: i gioielli infatti, al pari di altre forme d'arte, hanno talora subito dei restauri molto invasivi. Il settore aurificiario ha inoltre risentito particolarmente della presenza di falsi realizzati nell'Ottocento, alcuni individuati solo in tempi molto recenti.

Per quanto concerne le modifiche effettuate sui pezzi antichi in epoche successive, la casistica è molto varia. Il caso più comune è quello di monili composti da vaghi o elementi forati che hanno nel corso dei secoli perduto il filo originario e sono stati ricomposti in epoche successive; sono documentabili inoltre casi di sostituzioni delle pietre preziose o altri "restauri" invasivi.

Si veda il cosiddetto *collare Hohenloe*, un monile che gli studiosi sono concordi a datare al XV secolo. Il gioiello presenta una gemma sfaccettata, che differisce da tutte le altre pietre presenti nell'elaborata collana, che, come si usava generalmente all'epoca, venivano lavorate a *cabochon* (fig. 13)⁷. Si tratta di un taglio a rosa, invenzione del XVII secolo, particolare che potrebbe indicare una pietra che è andata perduta e in seguito sostituita. In un pendente conservato al British Museum possiamo vedere invece il reimpiego di un frammento cinquecentesco, costituito da una figura femminile e da un bambino, con i corpi formati da perle barocche e gli arti in oro smaltato. È stato infatti appurato che la mezzaluna, la fiaccola e i tre elementi

⁶ Un esempio è il bel pendente a forma di fiaschetta inventariato nel sito del Victoria & Albert Museum come pezzo cinquecentesco e attribuito all'Europa occidentale: <http://collections.vam.ac.uk/item/O114838/pendant-unknown/>. Il pezzo, che ho potuto vedere solo in fotografia, sembra aver subito un restauro invasivo. La decorazione delle volute a forma di S potrebbe indicare una provenienza veneziana. Di questo aspetto si parlerà diffusamente nel terzo e nel quarto capitolo.

⁷ In questo caso il termine non indica la lavorazione a *cabochon* effettuata ai nostri giorni, in grado di dare un aspetto regolare alla pietra senza effettuare il taglio, ma piuttosto l'azione di lucidatura fatta senza alterare la forma originaria della pietra. A questa altezza cronologica venivano comunque praticate alcune forme di taglio delle gemme: F. FALK, *The Cutting and setting of gems in the 15th and 16th centuries*, in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra, (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 20-26. Sul collare: LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery...*1992, p. 288.

pendenti sono delle aggiunte ottocentesche, probabilmente volte a vendere l'oggetto in un periodo di forte domanda collezionistica⁸.

Fig. 13. Bottega orafa tedesca, *Collare Hoerlohe*, seconda metà del xv secolo, con aggiunte successive, Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum, particolare.

Fig. 14. Bottega orafa italiana, *Pendente con nereide e bambino*, 1550-1580 circa, con aggiunte successive, Londra, British Museum.

Questo tipo di interventi sui gioielli, qualora non correttamente individuati e segnalati, possono inficiare la corretta lettura di essi, quindi nelle didascalie è stata sempre segnalata la presenza di aggiunte successive. Si è scelto invece di inserire notizie relative a materiali e misure solo per i pezzi inseriti in catalogo, poiché nella maggior parte dei casi si tratta di informazioni più facilmente reperibili. In questa fase dell'analisi ho anche valutato se i pezzi fossero nati per essere indossati o meno,

⁸ THORNTON, *A Rothschild Renaissance...*2015, pp. 224-229. <http://wb.britishmuseum.org/MCN4123#1454002001>. L'analisi stilistica mi fa propendere per un'attribuzione all'ambito italiano per il modo in cui sono smaltati i visi e per la posa. Si veda a riguardo la trattazione relativa a cat. 2.

trattandosi di un discrimine che, come è stato detto, è risultato essere determinante nel definire l'oggetto di ricerca. Non bisogna infatti dimenticare che alcuni oggetti preziosi venivano prodotti con il preciso scopo di essere esposti come soprammobili o appesi alle pareti⁹. Vengono perciò valutati parametri come peso e dimensioni e la presenza o l'assenza di elementi come spille e spilloni per appuntare l'oggetto alle vesti o ai capelli, nonché occhielli adatti a cucirlo o appenderlo a collane e cinture.

Oltre agli aspetti di base qui descritti, lo studio dei gioielli è proseguito tramite tre diversi approcci, di seguito riportati: l'individuazione delle diverse tipologie di monili, l'analisi stilistica e delle tecniche di lavorazione, lo studio iconologico e iconografico.

2.1.1 L'identificazione delle diverse tipologie di gioielli.

Lo studio tipologico dei gioielli si basa sulla possibilità di raggruppare i diversi esemplari e di esaminare per ogni gruppo individuato i caratteri ricorrenti e gli aspetti specifici. Per tipologia di gioiello si intende infatti un raggruppamento di oggetti che corrisponde a determinate caratteristiche comuni fissate a monte, che permette di indagare i diversi pezzi in base ai fattori omogenei all'interno del gruppo. Va ovviamente ricordato che si tratta di una segmentazione imposta da esigenze di studio, e perciò non sempre adeguata a rispecchiare la realtà in ogni dettaglio. Tuttavia, come si vedrà nel corso della trattazione, lo studio tipologico è molto utile per fornire una serie di informazioni che l'analisi caso per caso non è in grado di cogliere.

Esistono vari parametri per poter definire le diverse tipologie, che variano anche a seconda del tipo di ricerca proposto. Un criterio di base universalmente accettato dagli studiosi è quello di identificare i gioielli a seconda del punto del corpo in cui vengono indossati. Non è un caso infatti se alcune tipologie di monili prendono il proprio dalla parte del corpo che sono destinati ad ornare, come nel caso delle collane e degli orecchini.

⁹ Si ricordano per esempio le targhe devozionali ingioiellate che venivano appese alle testiere dei letti, attestate nella pittura fiamminga, ma anche nei documenti italiani: R. DELMORO, *Un gioiello in oro a smalto en ronde-bosse in un documento milanese del primo Quattrocento*, "Arte Lombarda", 158-159 (2010), pp. 17-21.

Le diverse parti della figura umana presentano delle caratteristiche di cui l'orefice deve tener conto perché le sue opere possano essere indossate. In altre parole, un orecchino per essere portato sul corpo avrà bisogno di una clip o un elemento atto ad attraversare un foro realizzato artificialmente sull'orecchio, e a loro volta, sono questi elementi, o uno di essi, che lo rendono identificabile come orecchino. Per alcuni gioielli, in particolare per le spille, non è sempre così semplice capire dove potessero essere indossate, e questo è uno dei punti in cui esaminare i ritratti può essere di grande utilità. La questione non è priva di significato: la posizione di un gioiello può influenzare il suo indice di visibilità, e quindi il suo significato e la sua capacità di interazione con la società. Inoltre, per le parti del corpo vigeva nell'epoca esaminata un principio simile all'idea di società gerarchicamente ordinata di cui già si è parlato, ed è per questo che nelle leggi suntuarie i preziosi vengono in genere concessi molto di più sulla testa che nel resto del corpo¹⁰. La fortuna delle diverse tipologie di gioielli dipende però anche dalle mode: orecchini e bracciali, poco diffusi nel XV secolo, saranno invece molto comuni nel Cinquecento. Ciò è dovuto a una serie di fattori, tra cui vestiti e acconciature che cambiano, lasciando polsi e orecchie più visibili.

Pur tenendo conto di questa distinzione tipologica, in questa trattazione sono stati effettuati dei raggruppamenti più specificamente legati all'ambito devozionale, sempre tenendo bene a mente la capacità dei gioielli di incarnare diverse valenze contemporaneamente o in momenti diversi, come già si è detto in relazione all'*enseigne* con il velo della Veronica (fig. 8).

Quella di "gioiello devozionale" è una definizione generica che racchiude al suo interno una serie di tipologie di monili caratterizzate da riferimenti alla religione.

Per spiegare il concetto tramite un parallelo, le fedi, o anelli matrimoniali, costituiscono una tipologia di monili ascrivibile all'ambito più ampio delle gioie nuziali, e a quello ancora più generale dei monili sentimentali. Allo stesso modo i rosari, per esempio, costituiscono una tipologia di gioielli devozionali.

Dal punto di vista del metodo, le diverse tipologie di gioielli sono state identificate in base agli inventari analizzati. Questi documenti, redatti in diverse occasioni per

¹⁰ S. FRANZON, *I gioielli da capo nelle raffigurazioni quattrocentesche della Vergine Maria*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 3 (2011), link: http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=791.

render conto delle proprietà di una persona, citano spesso la presenza di gioielli. Accanto alle varie collane, anelli, orecchini, non è quindi infrequente incontrare anche *corone*, *Agnus Dei*, *paternostri*, e una serie di altri oggetti di cui si parlerà approfonditamente nel prossimo capitolo. Il presente studio ha quindi cercato di rispecchiare più possibile le distinzioni originarie, come del resto anche molti dei precedenti contributi hanno fatto¹¹. Nel collocare un manufatto in una o nell'altra categoria si è poi tenuto conto dei caratteri specifici che ogni tipologia presenta. Se, a esempio, sono corde da preghiera tutti i monili che servono per contare le preghiere, si può parlare di rosari solo nel caso in cui questa funzione sia svolta nello specifico contesto della devozione mariana. La conoscenza delle pratiche di culto permette in molti casi di individuare i rosari in base a caratteristiche specifiche (come il numero dei grani maggiori e minori e la loro disposizione)¹².

Sia collane, che anelli o stringhe appese alla cintura possono dunque rientrare nella categoria dei rosari, e questo vale anche per le altre tipologie di gioielli devozionali prese in esame. Forse il paragone più calzante è quello delle intersezioni di insiemi: trovandosi di fronte a un gioiello che è sia una collana che un rosario, considerate le specifiche finalità di questo studio, esso sarà inserito nella tipologia dei rosari. Dei criteri utilizzati per collocare ogni singolo gioiello in una specifica tipologia si rende conto nel corso sia del terzo che del quarto capitolo.

Basti qui ricordare che un'ulteriore distinzione è stata fatta tra monili propriamente devozionali, e quindi utilizzati nella preghiera o in altre pratiche di culto, e quelli che invece contengono dei rimandi indiretti al mondo religioso. Lo scopo di questa specifica è quello di indagare tutti quei gioielli che si trovano in uno stato meno definito, come gli amuleti e gli *ex voto*. Nel primo caso si tratta di gioielli i cui presunti poteri curativi o apotropaici sono attribuiti all'influsso divino, nel secondo di monili che possono anche nascere privi di una connotazione religiosa, ma che la acquistano al momento di essere offerti alla divinità.

¹¹ Si consultino a titolo di esempio: P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi...*1996. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia...*2008.

¹² A questo proposito si veda il terzo capitolo in corrispondenza al paragrafo 3.1.1 Il ritmo della preghiera: rosari e corde da *paternostri*.

In merito alla scelta del campo d'indagine, va ribadito che la ricerca è stata incentrata sulle tipologie di gioielli legate alla religione cristiana, con una particolare insistenza sul confronto tra gli ambiti protestanti e quello cattolico.

È quindi stato escluso, tranne in alcuni casi specifici, il confronto con i gioielli prodotti in altri contesti religiosi, seppur presenti in Veneto. La ragione di tale scelta è stata quella di concentrarsi sull'ambito cristiano in un momento in cui esso fu fortemente messo in discussione e rinnovato, anche dal punto di vista della cultura materiale.

2.1.2 Alcune considerazioni sull'analisi stilistica e sulla tecnica produttiva.

Chiarito il primo punto della suddivisione in tipologie, parlerò ora degli aspetti stilistici e tecnici. Si tratta di questioni che, è bene ricordarlo, sono strettamente legate alla destinazione d'uso dei gioielli, e sono quindi riconducibili non solo a scelte legate al gusto dell'artista e del committente, ma anche a delle vere e proprie esigenze funzionali. Come ogni altra forma di arte applicata, i monili nascono infatti per avere un utilizzo pratico. In essi dunque la ricerca stilistica non viene mai disgiunta dalla funzione pratica, e, al contrario, parte proprio da quest'ultima. Quindi, le diverse lavorazioni e le loro combinazioni sono state valutate anche alla luce del fatto che i gioielli devozionali dovessero essere non solo indossati, ma anche usati per pregare. L'approccio seguito è simile a quello degli studi che si sono occupati di cultura materiale della religione; questi partono dalle informazioni sulle pratiche di culto per capire come esse hanno influenzato la produzione e il modo in cui gli oggetti venivano usati¹³. Tuttavia, come già è stato ribadito, nel corso di questa ricerca il gioiello è indagato anche in quanto oggetto d'arte, e questo vale anche per le considerazioni legate agli aspetti stilistici e produttivi.

La realizzazione dei gioielli comprende la combinazione di diverse tecniche aurificiarie, evolute nel corso dei secoli anche in risposta a mode ed esigenze mutevoli.

Il periodo preso in analisi è sotto questo aspetto un momento di grande fermento e innovazione. Le tecniche di smaltatura dei metalli preziosi vengono perfezionate e portate a livelli formali nuovi e, verso la fine del XVI secolo, il taglio delle pietre e

¹³ In particolare: *Madonnas & Miracles...*2017. *Domestic Devotions...*2018.

l'utilizzo della filigrana conoscono importanti evoluzioni¹⁴. Per quanto la scarsità di materiali arrivati ai nostri giorni non permetta sempre di essere precisi, la considerazione di questi aspetti produttivi, insieme all'analisi stilistica e iconografica, sono elementi in grado di fornire un appiglio per la datazione e l'attribuzione dei diversi pezzi, che dovrebbe altrimenti basarsi solamente sui pochissimi gioielli datati e sui pezzi più documentati¹⁵. Le iscrizioni presenti sui monili sono altrettanto utili, poiché grazie alla lingua e al tipo di scrittura permettono talora di assegnare alcuni pezzi a una specifica area¹⁶. Talvolta, è possibile individuare una specifica bottega o la mano di un artista. È questo un evento purtroppo raro rispetto a quanto accade per oggetti d'arte di altro tipo, che si verifica solo quando si conoscono molte opere attribuibili alla stessa mano, come nel caso del famoso orafo vicentino Valerio Belli. In generale, l'individuazione dei diversi tipi di lavorazione consente comunque di collocare geograficamente i monili e di chiarire le influenze reciproche tra i diversi luoghi di produzione. Per esempio, alcune tipologie di smalti *cloisonné* prodotti a Venezia sono state convincentemente messe in relazione con i contatti tra la *Serenissima* e il mondo bizantino¹⁷. Il rapporto tra Venezia e l'Oriente, vicino e lontano, forte di continui scambi commerciali tra la *Serenissima* e gran parte dei paesi dell'est, emerge chiaramente in relazione ai gioielli di destinazione profana, così come in altre forme d'arte. Sebbene per la pittura e l'oreficeria liturgica si tratti di un aspetto più volte segnalato, esso appare meno evidente nei monili a sfondo religioso, e verrà perciò trattato solo in relazione ad alcuni temi specifici¹⁸. L'individuazione di una tecnica può talvolta circoscrivere l'oggetto analizzato a determinati centri di produzione. L'esempio forse più noto per i gioielli è quello degli smalti *en ronde-bosse* realizzati a cavallo del 1400, la cui realizzazione è stata

¹⁴ Sulla filigrana si veda la trattazione nel quarto capitolo, al paragrafo 4.2.1 Le risposte cattoliche alla Riforma. Sul taglio delle pietre: FALK, *The Cutting and setting of gems...*1980, pp. 20-26.

¹⁵ Esempi di gioielli datati sono quelli alle figg. 15 e 91.

¹⁶ Come nel caso della croce con *Arma Christi* di area italiana: <http://collections.vam.ac.uk/item/O105955/reliquary-cross-unknown/> per la quale si veda anche *Madonnas & Miracles...*2017, pp. 128-129. Nel fare questo uso delle iscrizioni è necessario porre molta attenzione, poiché sono noti esemplari inglesi con iscrizioni in francese, quest'ultima fu infatti per molto tempo la lingua di corte. Un esempio è reperibile al link: https://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=43740&partId=1&searchText=fishpool+brooch&page=1.

¹⁷ BUTTITTA, *The Ship Pendant...*2018.

¹⁸ Sulle relazioni commerciali e artistiche tra Venezia e le diverse realtà del vicino oriente si veda per esempio: *Venice and the Islamic world, 828 - 1797*, catalogo della mostra a cura di S. Carboni, New York (2 ottobre 2006-18 febbraio 2007), New Haven and London 2006.

assegnata all'ambito parigino, e, seppur con alcune incognite, a poche altre città, tra cui Milano¹⁹. Ma anche per il XVI secolo è possibile citare casi di questo tipo, come quello dell'industria vetraria di Innsbruck, che anche grazie a maestranze veneziane si era specializzata nella produzione di perle e piccoli gioielli in vetro²⁰. In quest'ultima circostanza deve tuttavia essere specificato che non sempre è possibile distinguere solo sul piano formale tra i gioielli prodotti in Austria e quelli veneziani, proprio per l'impiego di artisti formatisi nello stesso contesto e impieganti le stesse tecniche.

Le considerazioni sullo stile di un gioiello, secondo il metodo proposto da Yvonne Hackenbroch e utilizzato anche da altri studiosi del gioiello, prevede che siano fatti dei confronti tra gioielli, integrati dall'analisi delle fonti secondarie di cui a breve si parlerà.

2.1.3 Studio iconografico e iconologico dei gioielli.

L'analisi iconografica e iconologica può essere applicata innanzitutto a quei gioielli in cui sono rappresentate delle figure, e prevede perciò le stesse direttive metodologiche utilizzabili per qualsiasi altra forma d'arte figurativa: viene identificato il soggetto o la scena rappresentata e in seguito se ne studia il significato, i rimandi simbolici e i riferimenti all'ambiente culturale in cui l'opera è stata prodotta.

Questo è un punto cruciale per il periodo preso in analisi, poiché è proprio nel XVI secolo che si diffonde la moda degli emblemi, che avrà grandissima influenza sulla produzione aurificaria. Contemporaneamente, i gioielli si popolano di raffigurazioni

¹⁹ *Smalti en ronde-bosse fra Italia ed Europa*, atti del convegno di studi a cura di A. R. Calderoni Masetti, Pisa (20-21 maggio 2000), Pisa 2004. G. AMERI, *Leon Battista Alberti e gli smalti en ronde-bosse di Leonello d'Este*, "Schifanoia", 34-35 (2008), pp. 35-44. G. AMERI, *Una storiografia in divenire: il collezionismo e la ricezione degli smalti en ronde-bosse in Italia*, in *Medioevo. Arte e storia*, atti del Convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle, Parma (18-22 settembre 2007), Milano 2008, pp. 454-455. G. AMERI, *Lo specchio del principe. I beni preziosi e il collezionismo di Leonello d'Este*, Genova 2017.

²⁰ S. CIAPPI, *Pendente a forma di scorpione*, scheda di catalogo in *Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra a cura di O. Casazza, Mantova (12 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Milano 2008, p. 259. Si veda anche la trattazione relativa alle figg. 34-40, nel terzo capitolo.

più articolate rispetto al secolo precedente, come nel caso già visto della spilla con la conversione di Saulo (fig. 12)²¹.

Inoltre, anche i gioielli non figurati presentano spesso una serie di caratteri simbolici che è necessario riconoscere e segnalare: il numero dei grani nelle corde da preghiera, l'identificazione di tipi specifici di croce, la disposizione delle pietre preziose, sono tutti caratteri in grado di convogliare profonde simbologie. A titolo di esempio, si consideri il basamento triangolare o esagonale presente alla base di alcuni pendenti a forma di croce, realizzati in diversi centri di produzione, già interpretato convincentemente come una rappresentazione stilizzata del monte Calvario (fig. 15)²².

L'iconografia presente su un gioiello può talora essere utile a collocarlo geograficamente. Mutuando la metodologia specifica per lo studio dei souvenir di pellegrinaggio, è possibile talora identificare anche nei gioielli il riferimento a uno specifico santuario²³. Questo tipo di studi si basa sul fatto che, nonostante le mete di pellegrinaggio fossero moltissime, le immagini riferite a uno specifico santuario dovessero essere ben distinguibili. Questo assunto è suggerito dal fatto che tali placchette metalliche fossero indossate dal pellegrino sulle vesti proprio per attestare il suo passaggio presso tali luoghi sacri. Esse dovevano perciò essere ben riconoscibili agli occhi dei passanti che incontrava, ma anche a quelli del pellegrino stesso, che poteva così conservare il ricordo del viaggio e nutrire con esso la sua vita spirituale²⁴. Inoltre, il caso già citato dei gioielli donati alla *Virgen del Pilar* attesta come molti dei doni preziosi fatti al santuario rappresentassero proprio la figura

²¹ P. VENTURELLI, *Disegni e incisioni per gioielli...*2002, pp. 170-190.

²² *The thing of mine...*2018, p. 298. Il pezzo del Metropolitan Museum (fig. 15) è tra i pochissimi gioielli cinquecenteschi a riportare una data. Sul sito del museo esso è attribuito al sud della Germania, e mi sembra che lo stile del gioiello sia compatibile con questa attribuzione. Proporrei invece di identificare la teca porta reliquie con una teca per *Agnus Dei*, come anche l'iconografia dell'agnello mistico sembra suggerire. Il quadrato posto sul retro, all'incrocio dei bracci, potrebbe invece essere stato pensato per riporre un frammento della corona di spine, che è infatti raffigurata su di esso. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193683?rpp=30&pg=1&ft=reliquary+with+contents&pos=28>.

²³ A titolo di esempio si veda: H. VAN ASPEREN, *The Book as Shrine, the Badge as Bookmark: Religious Badges and Pilgrims' Souvenirs in Devotional Manuscripts*, in *Domestic Devotions in the Early Modern World*, a cura di M. Faini, A. Meneghin, Leiden 2018, pp. 288-312.

²⁴ *Ivi*, p. 308: "pilgrimage badges remained inextricably connected with the place of pilgrimage. They provided devotees with a cult image – a reliquary, a miracle-working statue or icon – connected with a specific site, and these badges could in theory be used to address the cult image in prayer if the devotee was not present at the cult site".

venerata in esso, e lo stesso è confermato anche da alcuni gioielli siciliani donati come *ex voto*²⁵.

Dal punto di vista metodologico, la presente ricerca ha voluto incrociare, anche a fini attributivi, questo particolare aspetto dell'analisi iconografica con l'indagine tipologica e stilistica. Per chiarire il procedimento utilizzato, si riportano qui di seguito tre monili devozionali per i quali vorrei presentare una nuova proposta di attribuzione geografica (figg. 17-19, catt. 1, 2).

I primi due fanno parte di un gruppo di quattro piccoli pendenti, esposti al Museo Poldi Pezzoli e registrati sotto un unico numero di inventario, come porta reliquie spagnoli del xv secolo²⁶. I pezzi, realizzati in argento parzialmente dorato, presentano forme e caratteristiche simili tra loro e sono decorati con la tecnica del niello da entrambi i lati. Nel primo pendente la decorazione mostra da un lato un agnello con croce e stendardo, dall'altro una Vergine con il Bambino sopra a un edificio sorretto da un angelo. Il secondo reca un agnello con il vessillo sul *recto* e un trigramma cristologico *IHS* sul *verso*, il terzo presenta un fiore da una parte e un nodo di Salomone dall'altra. L'ultimo pendente riporta una figurazione simile al primo, con la Madonna, il Bambino e una struttura ecclesiastica sorretta da un angelo, oltre a un trigramma *IHS* nell'altra faccia.

Pendenti assai simili, realizzati con la stessa tecnica e tutti attribuiti a una produzione italiana quattrocentesca, sono stati più volte ricondotti alla funzione di teche per *Agnus Dei*, ovvero medaglioni ricavati dai resti del cero pasquale, che grazie alla benedizione papale acquistavano la capacità di esercitare un'azione benefica su chi li indossava. L'uniformità di alcuni caratteri stilistici e delle iconografie suggerisce una produzione con carattere seriale. Alcuni elementi ritornano infatti in tutti i pendenti, come la forma circolare, la decorazione a niello sui due lati, la lavorazione dei bordi con perlinature e cordonature, l'occhiello di sospensione a forma di foglia. L'elemento vegetale ritorna talora nella decorazione a niello. In particolare un monile, conservato

²⁵ Come nel caso del pendente con Sant'Agata conservato al Museo Pepoli: <http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?page=trapani.056>.

²⁶ *Museo Poldi Pezzoli...*1981, p. 404.

al Metropolitan Museum di New York, presenta un fiore quadripetalo assai simile a quello raffigurato in uno di questi quattro pendenti²⁷.

In due dei monili conservati a Milano l'iconografia ricorda molto quella tradizionale lauretana, che rappresenta la traslazione, da Nazareth alla località marchigiana di Loreto, della santa casa di Maria. Nonostante l'edificio sia connotato in entrambi come una chiesa, munita di campanile, va ricordato che questo è esattamente il modo in cui la santa casa viene rappresentata nell'iconografia canonicamente legata a questa traslazione, dov'è appunto raffigurata come sorretta da uno o più angeli che la portarono fino a Loreto²⁸. La figura della Vergine con il Bambino è sempre posta superiormente alla casa in queste rappresentazioni.

Tra le teche per *Agnus Dei* che ho potuto studiare, nessun'altra presenta questo tipo di decorazione; tuttavia la raffigurazione di tematiche riconducibili a mete di pellegrinaggio non è una cosa inconsueta nei monili di questo periodo.

È attestata nel XV secolo la realizzazione seriale di placchette metalliche più o meno preziose come *souvenir* di pellegrinaggio, in continuità con i secoli precedenti. Una produzione di questo tipo è riscontrabile in Italia soprattutto a Roma, una delle principali mete per i pellegrini di tutta la cristianità, ma non mancano esempi provenienti da altre aree, tra cui proprio quella di Loreto²⁹. Propenderei perciò per spostare l'attribuzione dalla Spagna all'Italia per questi pendenti, per i quali suggerirei dunque una provenienza lauretana.

Il terzo caso che vorrei qui presentare è quello di un pendente proveniente dalla collezione di Ferdinand de Rothschild, ora esposto al British Museum di Londra, e, a mio parere, riconducibile anch'esso a una rappresentazione della Madonna di Loreto (fig. 19, cat. 2). Il gioiello, già assegnato convincentemente a un periodo che va da

²⁷ CHERRY, *Containers for Agnus Dei...* 2003, pp. 171-183. FRANZON, *Indossare la fede...* 2017, p. 43-44. Il motivo del nodo intrecciato appare invece anche nel verso di un esemplare al British Museum: 1902,0527.26.

²⁸ S. PAGLIOLI, *Il modello della Santa Casa di Loreto Tipologie architettoniche e devozionali fra Lombardia e Veneto nella prima metà del XVII secolo*, Tesi di dottorato, Supervisore P. Lanaro, Università Ca' Foscari di Venezia, Anno Accademico 2015-2016, pp. 59-62. "L'iconografia della traslazione della Santa Casa, assolutamente innovativa e distintiva, si impone in breve tempo nell'immaginario devozionale collettivo e ancora oggi identifica in modo quasi esclusivo il culto: il sacello è raffigurato esternamente nelle sue forme reali e in corrispondenza del tetto appaiono la Madonna e il Salvatore, ritratti a mezzo busto, a figura intera o seduti". La citazione è tratta da pagina 61. F. GRIMALDI, *La Historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*, Loreto 1993, pp. 287-395.

²⁹ A. RODOLFO, "Signa super vestes", in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, catalogo della mostra a cura di M. D'Onofrio, Roma (29 ottobre 1999-26 febbraio 2000), Milano 1999, pp. 151-156. Dallo stesso catalogo si vedano anche le schede alle pp. 309-365.

1525 al 1575 circa, presenta una probabile aggiunta ottocentesca nella perla pendente.

Anche in questo caso il manufatto è stato finora assegnato a bottega spagnola. Ciò è stato motivato con la somiglianza tra esso e i gioielli donati ai santuari spagnoli³⁰. Deve però essere rilevato come il pezzo rechi in realtà aspetti stilistici che non sono comuni nei gioielli spagnoli. Per esempio, la testa delle due figure era originariamente smaltata, distinguendosi in questo dai gioielli della penisola iberica, di cui uno dei caratteri distintivi è proprio costituito dai volti risparmiati dallo smalto³¹. Si potrebbe forse obiettare che la statua originale della Madonna di Loreto presenta in realtà la carnagione scura, ma le diverse rappresentazioni che di essa sono state fatte non presentano sempre questo requisito (figg. 20-21)³². Anche il colore azzurro per la veste è piuttosto inusuale nei gioielli spagnoli, mentre, come si vedrà nei prossimi capitoli, lo si incontra frequentemente nei preziosi italiani.

Quello che però mi fa propendere per un'attribuzione lauretana, o almeno legata a uno dei tanti santuari che celebrano la figura della Vergine di Loreto in Italia, è la particolarissima iconografia, che vede la Vergine poggiate sopra a un angelo, con una veste ornata da un bordo inferiore di gioielli e da due grosse collane con pendenti, uno rappresentato da una gemma e l'altro da una croce smaltata di bianco³³.

Si noti inoltre la particolare posizione di Gesù bambino, la cui testa spunta dalla veste in un modo tanto innaturale quanto tipico delle raffigurazioni lauretane (figg. 20-21). Questo specifico dettaglio iconografico appare persino nei tatuaggi che i pellegrini giunti a Loreto usavano farsi fare, di cui le placchette cinquecentesche al Museo della Santa Casa sono una vivida testimonianza. Scorrendo il libro di Caterina Pigorini Beri dedicato a questo tipo di tatuaggi, si può inoltre notare che l'elemento

³⁰ Si consulti la scheda dedicata al gioiello al link: <http://wb.britishmuseum.org/MCN5059#1466627001>.

³¹ Y. HACKENBROCH, *Renaissance jewellery*, Londra 1979, p. 313.

³² PAGLIOLI, *Il modello della Santa Casa...*2015, p. 61.

³³ Per la stessa ragione ritengo invece che il monile esposto al Museo del gioiello di Vicenza nell'edizione 2017-2018 non rappresenti la Vergine di Loreto. Credo debba essere spostato nell'attribuzione sia per ragioni stilistiche (il viso dorato, il corpo completamente ricoperto di diamanti) che legate all'iconografia, che non corrisponde a quella della Vergine di Loreto. Purtroppo non ho avuto il permesso di visionare il verso del pendente. G. ADAMSON, *Simbolo*, in *Gioiello & Jewellery*, II edizione, catalogo della mostra, Vicenza (2017-2018), Milano 2017, pp. 50-53.

delle grosse collane, di cui una con croce pendente, ritorna molto spesso in essi³⁴. Anche il colore azzurro della veste, sebbene non esclusivo, è frequente nella raffigurazioni della Vergine lauretana.

Gli esempi riportati vogliono sì dimostrare l'importanza del confronto tra i manufatti aurificiari, ma anche sottolineare come alcune informazioni importanti possano essere ricavate dal confronto con fonti di altro tipo, in questo caso iconografiche. Il tema verrà approfondito nei paragrafi seguenti, esaminando le tecniche di analisi delle fonti scritte e di quelle iconografiche.

³⁴ C. PEGORINI BERI, *I tatuaggi sacri e profani della Santa Casa di Loreto*, tratto da *Costumi e superstizioni dell'Appennino Marchigiano*, Città di Castello 1889. Si vedano anche le incisioni in GRIMALDI, *La Historia della chiesa...*1993, pp. 287-395.

Fig. 15. Manifattura tedesca, *Croce pendente con teca per Agus Dei*, 1586, New York, Metropolitan Museum.

Fig. 16. Bernardino Licinio, *Ritratto di donna*, 1524, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.

Fig. 17. Bottega orafa italiana, *Uno di Quattro pendenti*, seconda metà del xv secolo, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 18. Bottega orafa italiana, *Uno di Quattro pendenti*, seconda metà del xv secolo, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 19. Bottega orafa italiana, *Pendente con la Vergine e il Bambino*,
1525-1575 circa, Londra, British Museum.

Fig. 20. Bottega piemontese, *Vergine di Loreto e santi*, settimo decennio del XVI secolo, con aggiunte successive, Chivasso, Santuario della Vergine di Loreto.

Fig. 21. Raphael Sadeler, *Effigies gloriosissimae Virginis Mariae Lauretanae*, 1575-1632, Londra, British Museum.

2.2 Parole preziose. I gioielli nelle fonti d'archivio e nei testi a stampa.

La maggior parte degli studi esistenti sui gioielli rinascimentali ha effettuato un uso largo ed eterogeneo delle fonti scritte, dalle fonti d'archivio a opere edite di vario argomento, che possono registrare la presenza di monili, descriverli a parole o fornire informazioni sulle circostanze in cui essi venivano utilizzati.

Tra le fonti archivistiche il posto principale è occupato dagli inventari di beni mobili, che forniscono indispensabili informazioni sulle tipologie di gioielli, sui materiali utilizzati per realizzarli e sul loro aspetto. Citazioni di gioielli in manoscritti e testi a stampa, in particolar modo ricordanze private e atti dei processi, sono meno frequenti ma assai significative, poiché servono a puntualizzare il contesto culturale di utilizzo dei monili³⁵.

2.2.1 Gli inventari come fonte d'informazioni sui gioielli rinascimentali.

Nell'ambito di questa ricerca per inventario s'intende l'enumerazione dei beni, mobili o immobili, di proprietà di una persona o di un ente, registrati in un luogo e un momento determinati. Si tratta di un documento avente valore legale poiché redatto da parte di un notaio, che, rifacendosi alla stima di un orefice appositamente preposto, scriveva una breve descrizione di ogni oggetto e ne quantificava il valore monetario. Nel corso dell'età moderna documenti di questo tipo erano assai richiesti, e venivano realizzati in accompagnamento alle volontà testamentarie, o per certificare il valore dei beni contenuti nella dote. Non è raro inoltre incontrare gli inventari dei beni posseduti da un determinato ente pubblico o ecclesiastico. Per esempio, alcuni documenti specificamente predisposti per registrare le donazioni pervenute ai luoghi di culto, aggiornati di volta in volta con l'arrivo di nuove offerte, sono risultati significativi ai fini di questa ricerca.

Una caratteristica fondamentale di questi manoscritti è che, essendo atti notarili, riportano il luogo e il giorno preciso in cui sono stati redatti; e anche quando vengono

³⁵ Nel corso di questa ricerca non sono stati esaminati i contratti stipulati per la realizzazione di gioielli, che sicuramente avrebbero potuto fornire informazioni rilevanti. Sono stati esclusi per ragioni di tempo e per la difficoltà di reperibilità del materiale. A riguardo si veda BROWN, *The archival scholarship...*1997, pp. 65-71.

aggiornati o modificati l'aggiunta è datata nella quasi totalità dei casi. La seconda caratteristica che ha reso questi documenti particolarmente utili all'analisi sui gioielli è che, per evitare controversie economiche e legali, gli oggetti citati dovevano facilmente distinguersi l'uno dall'altro, e sono perciò spesso descritti in alcune delle caratteristiche principali. Per quanto talvolta tali descrizioni siano veloci e piuttosto sommarie, gli inventari rappresentano una vera e propria miniera di informazioni sui gioielli³⁶.

Tuttavia deve sempre essere tenuto a mente che questi testi, pur essendo testimonianze utilissime e attendibili, non dovrebbero essere considerati come una fonte neutra e priva di problematiche d'utilizzo. Come si vedrà nel caso degli inventari di offerte votive, essi attestano sì quello che era presente al momento della loro redazione, ma la scelta di redigere questi registri non è una questione che va di pari passo solo con l'effettivo arrivo di offerte, ma anche con una concezione delle offerte stesse che si evolve in base a cambiamenti sociali e culturali. In altre parole, alcuni casi fanno pensare che talvolta i gioielli siano stati posseduti da enti o persone a cui non sembrò opportuno inventariarli.

Non tutti gli inventari riportano lo stesso ammontare di informazioni, ma, in genere, questo tipo di documenti contiene una descrizione tipologica degli oggetti e una breve nota sui materiali con i quali sono realizzati, citando la presenza di metalli preziosi e gemme, oltre a dettagli distintivi della lavorazione che rendono riconoscibile l'oggetto. Talvolta è riportata la presenza di iscrizioni e di particolari figure e, in casi ancor più fortunati, purtroppo molto rari, gli oggetti descritti vengono rappresentati³⁷.

Con la presente ricerca ho voluto indagare non solo inventari inediti, ma soprattutto di recuperare informazioni sui gioielli in quei documenti che sono stati sì studiati e pubblicati, ma nei quali i gioielli non sono stati individuati e discussi. La scelta del materiale inedito è stata effettuata in particolar modo nell'area vicentina e in quella

³⁶ Si pensi per esempio agli inventari citati nelle seguenti pubblicazioni: VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi...* 1996. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, 2008. Per quanto riguarda l'area veneta: BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò...* 2006. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa.

³⁷ L'esempio più celebre di "inventario figurato" è rappresentato dal *Libro dei gioielli di Anna di Baviera* (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Icon. 429, Hans Mielich, 1552-1555). La riproduzione integrale di questo codice è reperibile al link <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00006598/images/index.html?id=00006598&groesser=&fip=xsqqrseayasdaseayasadasewqww&no=15&seite=1>.

padovana, meno indagate rispetto a Venezia e, soprattutto per quanto riguarda Vicenza, coinvolte da una diffusione particolarmente significativa delle idee riformate³⁸. Va tuttavia precisato che il lavoro di questa tesi non è costituito in maniera preponderante dallo scavo d'archivio. I documenti esaminati non sono moltissimi proprio perché è stata fatta una precisa scelta metodologica: privilegiare l'incrocio tra le fonti rispetto a concentrarsi su una sola tra esse. Inoltre, questa ricerca non vuole avanzare nessuna pretesa di esaustività o rappresentatività del campione documentario esaminato. Deve essere chiarito dunque che le occorrenze inventariali non possono indicare l'esatta diffusione delle diverse tipologie di gioielli. Oltre all'esiguità del campione, va aggiunta anche l'impossibilità di avere contezza delle carte disperse e del contenuto di quelle inedite. I dati raccolti possono dare molte informazioni sul singolo gioiello e suggerire tendenze più generali, ma non sono per forza di cose rappresentativi di un quadro generale. In ogni caso, la prospettiva di questo studio non è stata quella di dare una lettura storico-economica ai dati, ma di metterli al servizio della ricerca storico-artistica, il cui scopo primario resta quello di indagare le caratteristiche e il significato dell'opere d'arte. Informazioni relative al valore degli oggetti non sono dunque state considerate come prioritarie.

Per quanto concerne l'effettiva consultazione dei documenti, sono stati fissati alcuni parametri che consentono di individuare, in caso di ambiguità del testo, se gli oggetti citati sono effettivamente gioielli o no.

Per prima cosa è necessario interpretare correttamente il lessico dei notai, diverso da zona a zona, ma anche da persona a persona. Nell'ambito geografico della ricerca, la parola *medaia*, per esempio, è stata trovata sia in riferimento alle vere e proprie medaglie, oggetti di riproduzione seriale che in genere non venivano indossati, sia alle *enseignes*. In questo caso il contesto può aiutare: una *medaglia da homo* sarà infatti più probabilmente un'*enseigne* che un oggetto di altro tipo, poiché le *enseignes* erano gioielli pensati per essere esibiti sugli abiti maschili. Allo stesso modo, una *medaia d'oro in smalto con una santa* è stata identificata come uno di questi gioielli, che, anche negli esemplari conservatisi, presentano quasi sempre la presenza di smalti su oro.

³⁸ MANTESE, *La famiglia Thiene...*1970, pp. 81-186. OLIVIERI, *Riforma ed eresia...*1992.

A volte si possono incontrare dei termini ancora più ambigui, come *croseta* o *cruxeta* che indicano null'altro che il fatto che si stia parlando di una piccola croce. Quindi potrebbe trattarsi sì di un gioiello, ma non necessariamente, poiché piccoli crocifissi da appendere al muro o da poggiare su un ripiano erano all'epoca altrettanto diffusi. In questi casi, qualsiasi altra indicazione del notaio può risultare determinante. Talvolta viene specificato se l'oggetto è fatto per essere indossato in una parte del corpo specifica, come al collo, in qualità di pendente. Anche il numero e la disposizione delle pietre preziose possono aiutare nella corretta identificazione. Per quanto concerne gli inventari domestici, un altro dettaglio può risultare decisivo. In genere infatti questi documenti registravano i beni stanza per stanza e contenitore per contenitore, perciò se l'oggetto in questione viene citato come contenuto in un cofanetto, è molto probabile che si trattasse di un gioiello. Di altre questioni legate ai problemi terminologici si discuterà nella sezione dedicata alle criticità, posta alla fine di questo capitolo.

2.2.2 Esame del contesto culturale attraverso le fonti scritte: alcune note metodologiche.

Come già si è detto, gli inventari non sono l'unica fonte scritta a cui lo storico del gioiello può affidarsi. All'uso dei monili in quanto questione culturale e sociale fanno riferimento anche testi cinquecenteschi di natura molto varia, in genere non specificamente dedicati all'ambito dei preziosi.

Il lavoro sulle altre fonti si presenta perciò molto frammentato, perché consiste nel cercare questi riferimenti all'interno di un bacino assai ampio di trattati, scritti di teologia, ricordanze private, atti di processi e opere storiche dedicate ai santuari. Anche in questo caso, perciò, il lavoro effettuato in questo ambito non ha la presunzione di essere esaustivo, ma piuttosto quella di gettare luce su alcuni aspetti specifici. Anche per questa ragione, i testi analizzati non sono sempre circoscritti all'area veneta, e materiale di confronto può essere rintracciato nei paesi che avevano sposato la fede protestante.

Una risorsa molto utilizzata da parte degli storici del gioiello è rappresentata dai cosiddetti lapidari, ovvero trattati che descrivono le proprietà curative e protettive

attribuite alle pietre preziose. Già diffusi in epoca medievale, e talora portatori di credenze derivanti dal mondo classico, i lapidari hanno in precedenza permesso di puntualizzare alcune questioni, come a esempio il legame tra gioielli con perle e pietre rosse e il contesto nuziale³⁹. Parlando di gioielli devozionali, questo tipo di scritti rappresenta una fonte importante poiché chiarisce come i poteri amulettici attribuiti alle gemme fossero perfettamente in linea con la religione ufficiale.

Tuttavia, a mio parere, l'effettivo impatto avuto da questi testi sulla produzione aurificaria necessitava di ulteriori investigazioni. I testi sono quindi stati sottoposti a una lettura critica che tenesse conto anche di quanto emerso da altre fonti. Per esempio, la celebre *Vita* di Benvenuto Cellini riporta una serie di transazioni d'acquisto che sembrano non considerare le proprietà apotropaiche nella scelta delle pietre preziose, e in questa direzione sembrano andare anche altri resoconti⁴⁰.

La *Vita* celliniana resta un'opera di capitale importanza anche per comprendere all'interno del mercato aurificario il ruolo della committenza, quello dell'orefice e quello del gioielliere.

Purtroppo non si dispone di un documento simile per gli orafi veneti, sui quali però sono risultate utili le informazioni tratte delle *Vite* vasariane di Valerio Belli, Gian Giacomo Caraglio e Matteo del Nassaro⁴¹.

Al pari dei lapidari, ricordanze e diari sono testi ben conosciuti dagli storici del gioiello. Per quanto concerne l'area veneziana, sono stati più volte evidenziati i passi dei diari di Marin Sanudo in cui sono descritti gli ornamenti preziosi, particolarmente vividi nel descrivere il contesto sociale di utilizzo⁴². La presente trattazione include inoltre lettere e testi privati scritti dai protestanti veneti; questo poiché si è voluto verificare se, nel manifestare le proprie inquietudini religiose, essi si fossero anche scagliati apertamente contro la cultura materiale cattolica.

Questo punto presuppone ovviamente l'individuazione di quali tra i gioielli devozionali cattolici furono considerati leciti nei diversi ambiti protestanti, e quali furono invece rifiutati alla stregua di vane superstizioni. Per rispondere ci si è basati soprattutto

³⁹ FRANZON, *I gioielli da capo...*2011.

⁴⁰ B. CELLINI, *La Vita di Benvenuto Cellini...*1973, *passim*. *Albrecht Dürer...*2007.

⁴¹ VASARI, *Le vite...*1568, al capitolo *Vite di Valerio vicentino, di Giovanni da Castel Bolognese, di Matteo dal Nasaro veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie*, consultabili sia nell'edizione Giuntina (1550) che in quella Torrentiniana (1568) al link: http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari/all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=4&page_n=619.

⁴² BALDISSIN MOLLI, *L'aspetto "utopico"...*2011, pp. 383-422.

sugli scritti teologici nati in seno alla controversia sull'utilizzo delle immagini religiose. Nel discutere di liceità di immagini e simboli religiosi, questi testi non solo parlano di una serie di iconografie comuni nei gioielli devozionali, vietandole o concedendole ai fedeli, ma a volte contengono riferimenti più o meno espliciti ai gioielli⁴³.

Relativamente a questo aspetto, la ricerca non è stata circoscritta al solo ambito veneto, poiché l'intenzione è stata anche quella di capire cosa fosse considerato lecito dalla veste ufficiale sia del cattolicesimo, sia dei diversi orientamenti riformati. L'interesse della trattazione resta però sempre concentrato sull'area veneta, e ho perciò scelto di limitarmi alle sole religioni protestanti che, in base ai dati raccolti dagli storici del settore, avevano effettivamente attecchito nel territorio Veneto: luteranesimo, calvinismo e anabattismo.

Tuttavia, questo tipo di approccio non permette di avere informazioni sull'effettiva prassi di utilizzo degli oggetti devozionali da parte dei fedeli. Su questo punto è quindi risultata decisiva la lettura degli atti dei processi dell'Inquisizione, limitandosi a quelli pubblicati e relativi all'ambito veneto. Questi infatti citano più volte i gioielli devozionali per un preciso motivo: il possesso di determinati monili veniva visto come una prova dell'ortodossia cattolica dell'accusato. Analogamente, testimonianze riferenti azioni iconoclaste compiute nei confronti dei rosari sono riportate tra le prove di colpevolezza⁴⁴.

Vanno infine menzionate le opere di propaganda. Per quanto concerne il protestantesimo si tratta certamente di un campo vasto, qui analizzato maggiormente per quanto concerne l'aspetto iconografico. In linea generale, questo tipo di fonti è stato preso in considerazione perché, soprattutto nelle opere di propaganda antipapale, vengono elencati alcuni oggetti devozionali cattolici come vane superstizioni, da cui i fedeli avrebbero dovuto prendere le distanze. La ricerca è stata rivolta anche a quei testi che avevano lo scopo inverso: rafforzare la fiducia nella devozione cattolica. Uno dei *topos* più frequentati in queste ultime opere è quello

⁴³ M. LUTERO, *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento*, 1525, edizione italiana a cura di A. Gallas, Torino 1999. G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana*, 1535, edizione italiana online consultata al link <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiHTML/Calvino/Istitutio/Indice.htm>. A riguardo si veda il quarto capitolo, al paragrafo 4.1 Quali monili per la devozione protestante?

⁴⁴ Un approccio analogo è stato scelto anche da Irene Galandra per la sua investigazione sugli *Agnus Dei*: I. GALANDRA COOPER, *Investigating the 'Case' of the Agnus Dei in Sixteenth-Century Italian Homes*, in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di M. Corry, M. Faini, A. Meneghin, Leiden 2018, pp. 220-243.

della descrizione di santuari e immagini miracolose, accompagnate dalla menzione di una serie di eventi straordinari, per i quali i fedeli rendevano grazie tramite offerte votive. Tra le offerte registrate possono essere talora riscontrati alcuni gioielli. Per quanto concerne queste opere dedicate ai santuari, ci si è limitati a una ricognizione di quanto è stato scritto in relazione ai luoghi di culto veneti. Delimitare l'area di ricerca per le opere di propaganda protestante ha invece richiesto una riflessione sul fatto che si tratta in genere di stampe prodotte oltralpe, e che non è stato possibile appurare quali tra esse effettivamente circolassero in Veneto. Ho scelto comunque di utilizzare questo materiale per effettuare dei confronti, poiché esso riporta una situazione sostanzialmente in linea con quanto emerge dagli atti dei processi dell'Inquisizione.

2.3 Rappresentazioni di gioielli nelle arti figurative. L'utilizzo delle fonti iconografiche per la ricerca sul monile.

È stato detto come operare dei confronti iconografici tra gioielli e altre forme d'arte possa essere utile per collocare geograficamente alcuni gioielli.

Le arti figurative possono però essere impiegate anche in altro modo per la ricerca sui monili. Infatti, per sopperire al numero molto basso di gioielli conservatisi, gli storici dell'oreficeria hanno messo a punto una metodologia specifica per l'utilizzo delle fonti iconografiche. Queste vengono usate sia per indagare gli aspetti formali dei gioielli e l'avvicinarsi delle diverse mode, sia per ricavare informazioni sul contesto d'utilizzo e sul significato attribuito ai monili nell'ambiente sociale dell'epoca. Tutte le opere d'arte rappresentanti dei gioielli, tramite qualsivoglia medium artistico, possono connotarsi come fonti iconografiche. Tuttavia, ci sono alcune raffigurazioni più attendibili di altre, e in grado di fornire informazioni più rilevanti. Rispetto alla scultura, per esempio, gli studiosi hanno finora utilizzato maggiormente le opere pittoriche, che permettono in genere un esame più puntuale degli oggetti rappresentati. Di seguito verranno analizzate le principali fonti iconografiche utilizzate nel corso di questa ricerca e la metodologia impiegata per sondarle.

2.3.1 Cogliere i monili nel loro contesto di utilizzo: i dipinti.

"auro auri simile, margaritas gemmas, et coetera omnia non artificio manu hominis quin ab ipsa omnipotente natura inibi genita diceres"

scriveva Ciriaco D'Ancona (1391-1453 circa) ammirando una *Deposizione* di Rogier van der Weyden⁴⁵.

È infatti proprio grazie alla diffusione della tecnica a olio da parte dei primitivi fiamminghi che la rappresentazione dei dettagli aurificiari in pittura conosce una svolta significativa verso la verosimiglianza. Per questo motivo, prima di dedicarmi specificamente al periodo qui preso in esame, è necessario fare una breve premessa sulla pittura quattrocentesca⁴⁶.

Prima della diffusione della pittura a olio, i pittori europei si affidavano in genere all'uso della pastiglia e della foglia d'oro per rappresentare i gioielli nei propri dipinti. Questa tecnica non permetteva però di raffigurare i dettagli dei gioielli, nonostante fosse in grado di dare risalto ai preziosi tramite l'effetto di rilievo rispetto alla superficie pittorica. Attorno al settimo decennio del Quattrocento gli artisti italiani iniziarono ad adottare la tecnica a olio e nello stesso periodo sia le loro opere, sia quelle realizzate con la tecnica a tempera iniziano a popolarsi di gioielli dipinti⁴⁷. La nuova attenzione al dato reale e alla resa dei dettagli non può tuttavia essere motivata solo con l'avvento di innovazioni tecniche, ma dipese da una nuova disposizione culturale, che, come i contributi di storia del costume hanno più volte

⁴⁵ F. AMES-LEWIS, *Sources and documents for the use of the oil medium in fifteenth-century italian painting*, in *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007, p. 54. Il testo è citato da A. KOMATSUBARA, *Observations regarding the San Zeno altarpiece by Andrea Mantegna*, "Aesthetics", 18(2014), p. 36, nota 17, al link: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_18/text18/text18_komatsubaraaya.pdf.

⁴⁶ ROSSETTI, *Gemme e metalli nobili...*2007, pp. 40-65. M. DE MEY, *Jan van Eyck and the representation of glow*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal xv al xvii secolo*, atti del convegno internazionale Nord/Sud. *Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, a cura di A. De Floriani, M. C. Galassi, Padova (25-27 ottobre 2007), Milano 2008, pp. 19-30.

⁴⁷ P. NUTTAL, *Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso, in Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530, dialoghi tra artisti, da Jan Van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer, Firenze (20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno 2008, p. 32. *Antonio e Piero del Pollaiuolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo"*, catalogo della mostra a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2014-16 febbraio 2015, Milano 2014, pp. 23, 70-71. AMES-LEWIS, *Sources and documents...*2007, pp. 47-62. M. C. GALASSI, *Aspects of Antonello da Messina's technique and working method in the 1470s: between italian and flemish tradition*, in *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007, pp. 63-85.

sottolineato, ha portato molti pittori a una resa quasi fotografica della realtà che li circondava⁴⁸. Proprio questo aspetto è stato più volte sottolineato e verificato da quegli studi che, occupandosi di gioielli rinascimentali, si sono preoccupati di indagare la pittura coeva come fonte di informazioni⁴⁹.

Un ulteriore dato, più volte segnalato, riguarda le diverse occasioni favorite dalla pratica di bottega, luogo di lavoro in cui per tutto il xv secolo si intrecciano tecniche artistiche diverse nella realizzazione di svariati oggetti d'arte⁵⁰. Grazie ai documenti d'archivio è inoltre stato possibile appurare come molti pittori attivi nel Quattrocento fossero anche orafi, ed è stato ipotizzato che proprio per questo fossero più attenti alla resa pittorica dei dettagli aurificiari⁵¹.

Nel secolo successivo si assiste a una specializzazione maggiore nell'arte orafa e, come già è stato ricordato nel precedente capitolo, la produzione di un gioiello diventa un affare in grado di riunire diversi professionisti: da chi si occupava di taglio delle pietre, agli smaltatori. Se quindi diventa più difficile trovare pittori che fossero anche orafi, questo non sembra aver influito negativamente sulla rappresentazione dei gioielli in pittura. Tale affermazione, fatta sulla base del confronto con gli inventari e con l'analisi diretta dei manufatti, rispecchia anche quanto affermato da precedenti studi che hanno utilizzato la pittura come fonte di studio per i gioielli⁵².

Per effettuare una ricerca proficua sui dipinti, nel corso di questo lavoro sono stati inoltre fissati alcuni parametri, utili a verificare se gli accessori rappresentati fossero o meno copiati dal vero. Il primo criterio è stato quello di verificare se nei dipinti non solo siano rappresentati dei gioielli, ma anche se questi siano raffigurati nei loro elementi costitutivi. I monili copiati dal vero, o comunque ispirati a reali realizzazioni orafe, rappresentano infatti con verosimiglianza la forma del castone, il taglio delle

⁴⁸ TOSI BRANDI, *Moda, arte, storia...*2014, pp. 103-118. E. BIRBARI, *Dress in Italian painting 1460-1500*, London 1975.

⁴⁹ Si vedano in particolare HACKENBROCH, *Renaissance jewellery...*1979, pp. 2-58. M. DI NATALE, *I gioielli nella pittura e nella miniatura nell'età rinascimentale in Sicilia*, in *Medioevo umanistico e umanesimo medievale*, testi della 10^a Settimana residenziale di studi medievali, Palermo-Carini (22-26 ottobre 1990), Palermo1993, pp. 279-291. D. SANGUINETI, *Il gioiello fra decoro e simbolo, spunto per una ricerca nella pittura genovese*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 11-14. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò...*2006, pp. 11-21.

⁵⁰ BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò...*2006. Il concetto è stato più volte ribadito anche in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza...*2015.

⁵¹ Oltre ai ben noti casi di Andrea del Verrocchio e Sandro Botticelli, si segnala anche quello dei fratelli Pollaiuolo: *Antonio e Piero del Pollaiuolo...*2014.

⁵² Si veda la bibliografia alle note 102-118 del primo capitolo.

pietre, la foratura delle perle e la lavorazione di smalti e metalli. Se dettagli di questo tipo non sono visibili, a causa di precise scelte dell'artista, per la tecnica usata o per le condizioni di conservazione del quadro, la rappresentazione di monili risulta comunque poco utile ai fini di questa ricerca. Fortunatamente, sono comunque molti i casi in cui i pittori cinquecenteschi ci hanno lasciato delle vere e proprie "fotografie" di gioielli. Un perfetto esempio è il pendente a forma di croce rappresentato con cura da Bernardino Licinio in un ritratto femminile (fig. 16). Nel dipinto si vedono chiaramente i perni che fissano le perle alle assi della croce, così come leggibili sono i castoni incavi delle pietre rosse, colte nella loro irregolarità, e il taglio in tavola delle altre pietre. Infine il gioiello dipinto presenta un dettaglio, la rappresentazione del *Golgota* tramite una pietra triangolare, che, come abbiamo visto, può essere riscontrata anche in alcuni gioielli che ci sono pervenuti.

Questi stessi aspetti costitutivi possono essere riscontrati anche in dipinti di autori diversi e luoghi diversi, perché i modelli di oreficeria e le oreficerie stesse circolavano molto⁵³. Talvolta capita, purtroppo assai raramente, di poter identificare con certezza in un quadro lo stesso gioiello citato in un inventario, o, ancora più sporadicamente, possiamo confrontare il pezzo reale con quello ritratto. Alcuni tra questi casi fortunati sono stati alla base della mostra *I gioielli dei Medici. Dal vero e in ritratto*⁵⁴.

A questo proposito deve essere rammentato che il desiderio del ritrattato di essere immortalato mentre indossa i suoi oggetti più preziosi è naturalmente riconducibile alla funzione del gioiello come *status symbol*.

Ciò non significa che non siano anche stati riscontrate delle opere pittoriche in cui gioielli, quando non completamente di fantasia, siano stati alterati nella loro apparenza per veicolare specifici significati. È questo per esempio il caso di alcuni accessori rappresentati da Piero della Francesca, che molto probabilmente si rifanno a monili reali, ma li trasfigurano secondo l'applicazione di principi matematici⁵⁵.

Ci sono poi casi di gioielli rappresentati in pittura ma chiaramente impossibili da indossare nella realtà a causa delle dimensioni esagerate, del peso ingente per la

⁵³ FRANZON, *Il fermaglio con l'angelo...*2014.

⁵⁴ *I gioielli dei Medici...*2003.

⁵⁵ M. BUSSAGLI, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano 2003, pp. 244-258. Tuttavia questa pratica non è stata riscontrata in tutti i dipinti: I gioielli nel celebre ritratto di Battista Sforza (1472-1473, Firenze, Galleria degli Uffizi) presentano infatti caratteristiche compatibili con la copia dal vero.

quantità di gemme, o di altri dettagli incongruenti con la realizzazione o la portabilità. Si tratta però di un caso assai raro in relazione ai ritratti, e generalmente dovuto a motivi precisi e ben individuabili. Questo accade infatti in genere quando si ha a che fare con preziosi accostati a entità ultraterrene, come per esempio gli angeli, o quando il tema mitologico del dipinto suggerisce l'opportunità di inserire ornamenti legati a fantasie antiquarie⁵⁶.

Nell'esaminare i dipinti si è tenuto conto anche delle aggiunte e delle modifiche apportate dai restauri, poiché esse possono aver alterato l'aspetto originario dei gioielli. Un esempio è quello della *Santa Caterina* di Lorenzo Lotto, al cui collo era stata posta una croce, poi eliminata da un successivo restauro. Per quanto le tracce d'oro rilevate attestino l'originaria presenza di un monile al collo della santa, queste non sono infatti sufficienti a ricostruirne le fattezze. Sempre un'opera di Lorenzo Lotto fornisce l'occasione per dire che però i restauri hanno anche portato alla luce particolari aurifici altrimenti non leggibili, come è accaduto per la croce sul petto del collezionista Andrea Odoni (figg. 22-23)⁵⁷.

⁵⁶ Si vedano i gioielli sul capo degli angeli nel *Trittico Portinari* (Hugo van der Goes, 1475-1478, Firenze, Gallerie degli Uffizi). La collana di Maria Baroncelli è invece sicuramente ritratta dal vero, poiché appare identica anche nel ritratto della dama realizzato da Hans Memling (1470-1472, New York, Metropolitan Museum of Art). Per quanto concerne i gioielli di ispirazione antiquaria si veda per esempio l'affresco di *Minerva tra la geometria e l'aritmetica* di Paolo Veronese (1551, Venezia, Palazzo Balbi). Il bracciale della figura della geometria, che sembra essere derivato da una decorazione per calzari o per farette, è di dubbia portabilità per le dimensioni e la posizione. Inoltre non ho riscontrato nessun possibile raffronto nell'oreficeria coeva.

⁵⁷ MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...* 2005, p. 344.

Fig. 22. Lorenzo Lotto, *Santa Caterina*, Washington, 1522, National Gallery, (prima del restauro del 1997).

Fig. 23. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Andrea Odoni*, 1527, Londra, Royal Collection, particolare, (dopo il restauro del 1996).

In sintesi, per quanto concerne le fonti pittoriche il lavoro qui condotto si è basato sulla ricerca dei dipinti che rappresentassero gioielli, con particolare attenzione a quelli di scuola veneta del XVI secolo. Questa definizione geografica è stata interpretata in modo inclusivo, analizzando non solo le opere realizzate in Veneto, ma anche quelle di pittori formati in quest'area e poi spostatisi altrove nel corso della vita, come è appunto il caso ben noto di Lorenzo Lotto. Inoltre, non sono stati esclusi quegli artisti bresciani e bergamaschi che per ragioni politiche e culturali si trovavano sotto l'orbita veneziana⁵⁸.

Non è stata fatta una specifica selezione nella tematica dei dipinti. Se è vero che i ritratti hanno costituito il bacino privilegiato, la pittura con tema sacro non è stata esclusa. Questo è motivato non solo dal contesto devozionale, che è dunque in

⁵⁸ Purtroppo non è stato possibile allargare la ricerca ai territori adriatici veneziani, che presentano caratteristiche meno uniformi dello *Stato da Terra*, oltre che una minore incidenza del protestantesimo. Il tema dell'impatto della religione ortodossa sulla cultura materiale in queste aree meriterebbe certamente una ricerca dedicata.

diretta connessione con il fulcro della presente indagine, ma anche dal fatto che già in precedenti ricerche la pittura di argomento religioso è stata in grado di fornire dati attendibili⁵⁹.

L'attenzione è stata in questo caso concentrata sui soli dipinti che rappresentano monili devozionali. Le immagini delle opere sono state principalmente reperite tramite pubblicazioni, fototeche e siti internet, e poi, ove possibile, ho visionato i dipinti dal vivo. I casi di dubbia leggibilità del dipinto e quelli in cui le opere in fotografia non sono state poi rintracciate sono sempre segnalati nelle note⁶⁰. Immagini di raffronto provenienti da altri contesti geografici sono state proposte di volta in volta per cercare di mettere in luce specifici confronti o questioni salienti.

I dipinti veneti in cui sono stati riscontrati monili devozionali non sono rappresentativi per l'intera produzione, e sicuramente alcune opere sono sfuggite a questa investigazione. Tuttavia, il significato di questa raccolta di pitture non è quello di testimoniare quanto spesso i gioielli devozionali apparissero in un certo luogo e in un certo periodo, perché questo tipo di analisi avrebbe imposto di contare anche quante volte i gioielli non appaiono nei dipinti. In ogni caso, la percentuale di dipinti raffiguranti gioielli devozionali è un dato non proporzionale all'effettiva diffusione di tali monili, e, per ragioni che verranno discusse in seguito, alcuni oggetti non appaiono nelle opere pittoriche ma sono presenti negli inventari.

Gli scopi per i quali questa ricerca è stata condotta sui dipinti sono invece quelli di fornire materiale per il confronto con le altre fonti, e di verificare con che significato i gioielli fossero indossati ed esibiti.

Come già si è accennato, i dipinti spesso rappresentano nel dettaglio alcuni elementi compositivi dei gioielli e sono utili per indagare questi aspetti e anche l'evoluzione della moda nel campo aurificiario. Inoltre, permettono di indagare il gioiello nel suo contesto di utilizzo, ovvero mentre veniva indossato, pur tenendo presente che quella che appare nei ritratti non doveva essere la gioielleria di uso quotidiano, ma quella riservata alle occasioni speciali.

I ritratti sono stati analizzati anche con la volontà di cogliere alcuni aspetti legati prettamente all'esibizione dell'identità religiosa. Gli oggetti dipinti possono essere

⁵⁹ FRANZON, *I gioielli da capo...*2011.

⁶⁰ Questa è una problematica riscontrata in particolare per alcune fotografie di dipinti della Fototeca Zeri: <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/fototeca-zeri>.

infatti funzionali a trasmettere la religiosità del committente. Con lo scopo di presentare i ritrattati quali persone devote, diversi dipinti rientrano infatti in quel sistema di acquisti di oggetti d'arte come mezzo per costruire l'onore e la reputazione pubblica del committente⁶¹. Talvolta, inoltre, i committenti dell'opera sono mostrati nell'atto di pregare, e in alcuni di questi casi anche mentre tengono tra le mani dei gioielli devozionali.

Come sarà possibile appurare nel quarto capitolo, se è vero che l'aspetto religioso era esibito soprattutto quando si presentava in linea con la religione cattolica ufficiale, è stato talora possibile riscontrare dei probabili riferimenti criptici alle idee riformate, contenuti in gioielli rappresentati nei dipinti⁶². Un'operazione di questo tipo è stata ovviamente possibile solo quando erano noti l'identità della persona e i suoi orientamenti religiosi.

Tra le fonti iconografiche in cui il gioiello è mostrato nel suo contesto di utilizzo si può annoverare assieme alla pittura anche la scultura, poco utilizzata perché, per caratteristiche legate a questa forma d'arte e per la frequente assenza del colore, è risultata in genere meno utile. Un ultimo cenno va fatto invece per i trattati sul costume dei diversi popoli e per gli *alba amicorum*. Specie per quanto concerne l'ambiente veneto, si tratta infatti di due fonti di importanza rilevante. L'interesse per il costume etnografico si sviluppa molto a Venezia grazie alla famosissima opera di Cesare Vecellio. Essa porta con sé un'interpretazione del costume come un insieme di elementi connotanti l'identità della persone, tra cui non mancano gli aspetti religiosi. Nel caso degli *alba amicorum*, piccoli taccuini destinati ai viaggiatori stranieri, la presenza di una serie di figure stereotipate era invece funzionale a identificare vesti e accessori usati per identificare lo stato sociale in una determinata area geografica. Vigevano infatti veri e propri codici vestimentari, che potevano variare molto da zona a zona e che, se non conosciuti e rispettati, potevano esporre gli ignari stranieri a spiacevoli equivoci. Molti tra questi viaggiatori del nord Europa passavano per Venezia, e spesso stazionavano a Padova come studenti del famoso

⁶¹ M. MORSE, *Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith*, in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di M. Corry, M. Faini, A. Meneghin, Leiden 2018, pp. 117-138. La costruzione della reputazione pubblica attraverso oggetti d'arte è analizzata in: L. SYSON, D. THORNTON, *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*, Londra 2001.

⁶² Si veda in particolare la discussione dedicata alle figure di Livia da Porto e Lucrezia Panciatichi nel quarto capitolo (figg. 105,124).

ateneo. Sono quindi frequenti in questi taccuini immagini di persone veneziane, padovane, e dell'entroterra veneto. Questo tipo di fonte iconografica è particolarmente interessante per il suo rappresentare l'immagine tipica di ogni categoria sociale: si trova infatti il *topos* della donna sposata, della prostituta, del dottore, della persona a lutto. Oltre a essere una conferma di quanto le diverse categorie sociali fossero riconoscibili dall'abito, con caratteri locali di volta in volta mutevoli, serve anche a capire quale fosse la norma vestimentaria, e la percezione dello stereotipo ad essa legato.

Si sono quindi ricercati i gioielli anche nell'ambito dei trattati sul costume e degli *alba amicorum*, senza mai dimenticare il carattere convenzionale delle immagini, spesso derivanti l'una dall'altra o da un modello comune ripetuto molte volte.

2.3.2 Altre fonti iconografiche per l'indagine sui monili.

Talvolta i gioielli a carattere religioso possono essere raffigurati al di fuori del loro contesto di utilizzo, e quindi né indossati né utilizzati per la preghiera. Effettuare questa distinzione è necessario poiché in tali casi le rappresentazioni assumono significati diversi.

Come è stato più volte messo in evidenza, i gioielli diventano di moda nella decorazione libraria a partire dalla seconda metà del xv secolo e, sebbene spesso caratterizzati da rappresentazioni di fantasia, possono talora essere utili per ricavare informazioni sull'oreficeria rinascimentale oltre che, in determinati contesti, anche sulle pratiche di devozione privata⁶³. Nella presente trattazione l'ambito della miniatura è stato però poco considerato, in parte per il progressivo abbandono di cui quest'arte risente nel corso del Cinquecento, in parte perché una precedente ricerca mi ha permesso di appurare come in Italia l'aspetto devozionale non fosse preponderante in questo tipo di rappresentazioni⁶⁴.

Per l'analisi delle questioni tecniche e stilistiche un utile materiale di confronto è invece costituito dai cosiddetti libretti di modelli per orafi, pubblicazioni a stampa nate

⁶³ A riguardo si vedano: BALDISSIN MOLLI, *La miniatura ingioiellata...*2012, pp. 285-291. FRANZON, *Il gusto per l'oreficeria dipinta...*2017, pp. 139-148.

⁶⁴ FRANZON, *Il gusto per l'oreficeria dipinta...*2017, pp. 139-148.

con lo scopo di fornire un repertorio di decorazioni aurificiarie, molto diffuse in tutta Europa⁶⁵.

Sempre con la tecnica dell'incisione sono state realizzate nel Cinquecento le cosiddette stampe di propaganda, immagini realizzate soprattutto in ambiente luterano e calvinista, che sono state utilizzate secondo principi analoghi a quelli già esposti per i testi scritti di simile tematica. Talvolta, queste incisioni sono proprio dedicate a mostrare le caratteristiche aborrite dai protestanti nella religione cattolica, e sono molto utili per questa ricerca, perché, nello scagliarsi apertamente contro le usanze della chiesa di Roma, hanno spesso preso di mira anche i gioielli devozionali. Queste stampe, in genere realizzate oltralpe, anche con l'aiuto di profughi veneti trasferitisi per professare liberamente la fede protestante, rappresentano una fonte importante poiché mettono in luce gli oggetti caratterizzanti del cattolicesimo, o quelli che, in altre parole, connotavano l'identità cattolica. Sebbene opere di propaganda esistessero anche nell'ambiente cattolico, non è stato trovato sul piano iconografico un equivalente alla grafica evangelica.

Una menzione a parte meritano infine i tatuaggi, ai quali già si è accennato come possibile fonte per il confronto iconografico. Nonostante il tema rimanga ai nostri giorni ancora poco indagato, le decorazioni cutanee indelebili avevano un posto all'interno della società cinquecentesca meno marginale di quanto si potrebbe pensare. Della connotazione del gioiello come sorta di tatuaggio mobile si è detto già nel precedente capitolo, ma, oltre a una certa affinità di ruolo tra gioielli a stampo religioso e tatuaggi devozionali, è stata riscontrata anche una tendenza a utilizzare gli stessi simboli in entrambe le forme d'arte. È sembrato quindi opportuno includere anche alcuni confronti tra i preziosi e questa particolare forma d'arte.

⁶⁵ *Grafica per orafi...*1975.

2.4 Criticità incontrate nel corso della ricerca e possibili correttivi.

Sono state dunque esposte la metodologia e le principali fonti poste alla base di questa ricerca. Nel corso del lavoro non sono mancate alcune criticità, talora specificamente legate al tipo di fonte, talaltra più generalizzate. Quest'ultima sezione del capitolo è perciò dedicata a esporre queste situazioni problematiche, e a presentare le soluzioni correttive messe in atto.

2.4.1 Difficoltà di datazione e attribuzione dei pezzi.

Un problema più volte segnalato da chi si è occupato di gioielli rinascimentali è la grande difficoltà riscontrata nell'assegnare uno specifico pezzo a una determinata area di produzione. L'invenzione della stampa ha infatti un effetto molto forte sulla circolazione di specifici stilemi in campo aurificiario, proprio grazie alla diffusione dei modelli per orafi di cui si è parlato⁶⁶. Se già nei secoli precedenti l'arte aurificiaria è stata caratterizzata da una grande circolazione di idee, persone e materiali, con l'avvento di queste incisioni mode e stilemi diventano ancora più generalizzati e omogenei.

Questo però non toglie che, per quanto si possa a buon titolo parlare di una moda europea, non si possa trascurare la presenza di produzioni locali molto specializzate. Tale aspetto è anche provato dai casi attestati di gioielli che venivano realizzati tramite l'assemblaggio di parti lavorate in più botteghe, poste in diverse zone d'Europa. Questo, pur rendendone più complicata l'attribuzione, attesta che produzioni altamente specializzate fossero anche molto apprezzate⁶⁷.

Perciò, seguendo la strada già percorsa dai precedenti studi, si è scelto di non rinunciare all'attribuzione, ma al contrario di concentrarsi sugli stilemi più riconoscibili e più legati alla tradizione veneta⁶⁸. Ci sono stati comunque dei casi in cui l'attribuzione è meno sicura che in altri, e questi sono stati discussi e segnalati volta per volta sia nei capitoli che nel catalogo finale.

⁶⁶ R. CHRISTIE, *Blackwork Prints, Designs for Enamelling*, "Print Quarterly", v (1988), pp. 4-20.

⁶⁷ NARDINOCCHI, *Gioie, mirabilia e altre opere...*2008, pp. 93-101.

⁶⁸ Da questo punto di vista il metodo è analogo a quello impiegato da Anastazja Buttitta, che ringrazio per i preziosi suggerimenti a riguardo. BUTTITTA, *La nascita di un gioiello...*2018. BUTTITTA, *The Ship Pendant...*2018.

Una delle questioni critiche è stata sicuramente riscontrata nei gioielli formati da più pezzi, che possono essere stati ricomposti in epoche anche molto successive alla realizzazione. Questo può accadere tipicamente per le corde da preghiera, poiché con la reinfilatura possono essere inserite parti non pertinenti, o alterato l'ordine originario dei grani. Talvolta, l'analisi del manufatto può, a confronto con le fonti iconografiche, riuscire a ristabilire una disposizione quanto più possibile vicina a quella originaria, come è stato per esempio per le corde da preghiera dell'Ermitage e del Museo Correr (catt. 3,4).

Ovviamente, alcuni grani possono essere stati dispersi nei secoli, anche perché, come attestano diversi documenti, questi potevano essere conservati sciolti e in ordine sparso.

Un'ulteriore criticità riguarda i pezzi falsi o contraffatti, di cui già si è detto. In generale a questo scopo è stata prestata attenzione alle tecniche di raccordo tra le varie parti dei manufatti, analizzandone soprattutto il retro e le parti normalmente non visibili.

Si tenga presente che non sempre l'area di provenienza e la datazione segnalate in didascalia corrispondono con quella proposta dai precedenti studi. Per tutti i gioielli di cui è presente un'immagine all'interno di questa trattazione, ho voluto presentare sempre una mia proposta attributiva, che molte volte coincide con estremi bibliografici forniti, e che è sempre discussa in nota in caso di discrepanze.

2.4.2 Limiti riscontrati nell'utilizzo delle fonti scritte e iconografiche.

Un primo limite della pittura e delle altre fonti iconografiche consiste nell'impossibilità di dire quali materiali fossero effettivamente rappresentati. Infatti, sebbene i colori portino per esempio a identificare le pietre rosse con i rubini, raramente è possibile escludere che si trattasse di altre pietre di colore simile, come per esempio i balasci. Solo il raffronto con uno specifico pezzo conservato o citato in un inventario può dare questa certezza, ma è un'eventualità che come si è detto è abbastanza rara.

Inoltre, all'occhio più attento non sfuggirà che nei ritratti non appaiono tutte le tipologie di gioiello. Si può ipotizzare che questo fosse dovuto al fatto che in questi dipinti, investiti di una carica rappresentativa non secondaria, le persone indossassero solo i gioielli più sfarzosi e non ciò che davvero veniva indossato tutti

giorni, un po' come si fa ancora oggi nelle fotografie scattate in occasioni importanti. Per quanto siano sicuramente rintracciabili alcune eccezioni, resta comprovato che non tutte le tipologie di gioielli arrivate ai nostri giorni appaiono nei ritratti. Ci sono poi gioielli, come per esempio gli amuleti per bambini, che furono rappresentati nei ritratti spagnoli ma non in quelli italiani, nonostante gli inventari provino la loro presenza in Veneto.

Una delle questioni a cui questa ricerca ha provato a rispondere è proprio questa: perché gioielli attestati in Veneto non appaiano sempre nella pittura locale. Per quanto concerne i ritratti, va comunque specificato che non per forza essi debbano rappresentare gioielli prodotti nel luogo dove la persona ritratta viveva.

Passando a considerare i documenti, oltre ai problemi legati a lettura e trascrizione, vanno segnalati sicuramente i punti critici dovuti alla terminologia. Infatti bisogna tener conto che, oltre ai termini dialettali, ce ne sono altri più diffusi ma comunque ambigui, come nella già citata questione relativa alle medaglie.

Per esempio, nel caso della cosiddetta catena *manin*, catena molto fine la cui produzione era un'esclusiva veneziana, la criticità è nata dal fatto che con *manini* si potesse intendere sia questo tipo di catene, che anche dei generici bracciali⁶⁹. Questi ultimi, di solito citati al plurale, o come coppia, venivano indossati identici a entrambi i polsi e in genere erano impreziositi da smalto e pietre preziose⁷⁰. Si potrebbe perciò pensare che, in caso appaiano queste caratteristiche, si possa accostare il termine ai braccialetti, ma non sempre gli inventari forniscono informazioni sufficienti in questo senso.

Anche l'utilizzo del termine *corona*, che poteva indicare un gioiello da testa ma anche la corona del rosario, ha sollevato una serie di problematiche⁷¹. In questo specifico caso è stata determinante l'analisi dei materiali. Come si dirà nel capitolo seguente, l'ambra, l'agata, il cristallo di rocca sono elementi che si prestano particolarmente ad essere usati nei gioielli devozionali, per il significato simbolico e per alcune

⁶⁹ Si vedano a questo proposito le interpretazioni fornite da PAZZI, *I gioielli nella civiltà veneziana...*1995 e GRI, *Ori e Madonne...*2003, pp. 67-97.

⁷⁰ Questo tipo di bracciali in coppia sono attestati spesso nella pittura veneta. Si vedano a titolo di esempio la *Venere con suonatore di liuto* di Tiziano (1555-1565, Cambridge, Fitzwilliam Museum) e la *Dama in rosso* di Giambattista Moroni (1556-1560, Londra, National Gallery).

⁷¹ Come si dirà meglio nel terzo capitolo, la corona è un rosario nella versione chiusa e circolare, talvolta indossabile come collana, che presenta più di una decina e la presenza di grani maggiori e minori.

caratteristiche intrinseche di queste pietre, che si prestano invece poco per fabbricare una corona per il capo.

Infine, l'ultima questione riguardante i documenti è relativa ai luoghi che hanno ricevuto offerte votive. In essi infatti c'è il rischio di trovare oggetti che si ripetono più volte in inventari successivi e che, se non individuati, possono restituire un'immagine non veritiera di quanto veniva effettivamente offerto. Questo è un problema riscontrato per esempio per i luoghi che non hanno un registro delle offerte ma presentano diversi inventari successivi, come per esempio la cattedrale di Padova⁷². In questo caso, a meno che il notaio non segnali esplicitamente cosa è più antico, non è del tutto possibile distinguere gli oggetti ripetuti in più documenti.

2.4.3 Alcune proposte per l'analisi gemmologica e chimico-fisica sui gioielli.

Una strada non molto praticata nell'analisi dei gioielli rinascimentali, ma sicuramente foriera di sviluppi, è quella dell'analisi chimica e fisica dei materiali utilizzati per realizzarli. Per quanto l'ispezione con l'uso di lenti sia già sufficiente a distinguere gran parte dei materiali utilizzati in un gioiello, l'analisi gemmologica può essere in grado di determinare anche la qualità delle gemme e fornire informazioni più precise su come sono state tagliate e sulla loro provenienza. Inoltre, sono stati messi a punto ulteriori metodi, in grado di fornire informazioni ancora più accurate⁷³.

Purtroppo in questa sede non è stato possibile effettuare questi tipi di analisi sui gioielli, poiché avrebbero richiesto la presenza di un perito gemmologo e di specifiche strumentazioni. Ci si è dovuti per questo affidare agli studi già fatti, e talvolta rinunciare alla possibilità di avere informazioni precise sulla natura e la provenienza delle pietre preziose impiegate nei gioielli.

Queste indagini sono in grado di dare molte informazioni sul commercio delle gemme, ma difficilmente forniscono dati determinanti per una delle questioni più controverse, ovvero la datazione dei gioielli. Infatti, molte pietre sono state riutilizzate

⁷² *Gli inventari della Sacrestia della cattedrale di Padova (secoli XIV-XVIII)*, a cura di G. Baldissin Molli, E. Martellozzo Forin, 2 voll., Padova 2016.

⁷³ G. GIULIANI, M. CHAUSSIDON, H. J. SCHUBNEL, D. H. PIAT, C. ROLLION-BARD, C. FRANCE-LANORD, D. GIARD, D. DE NARVAEZ, B. RONDEAU, *Oxygen Isotopes and Emerald Trade Routes Since Antiquity*, "Science", 284 (2000), pp. 631-633.

nel corso dei secoli, e possono perciò essere assai più antiche rispetto al gioiello in cui sono state incluse.

Si conclude qui la discussione dedicata alla metodologia e alle fonti utilizzate nel corso di questo lavoro. Tuttavia, alcuni aspetti metodologici verranno chiariti di volta in volta anche nelle pagine seguenti, che proseguono nel prossimo capitolo con la trattazione dedicata alle diverse tipologie di gioielli devozionali riscontrate nel corso della ricerca.

CAPITOLO 3

I GIOIELLI E LA RELIGIONE:

TIPOLOGIE, ASPETTI PRODUTTIVI E MODALITÀ D'UTILIZZO

Questa sezione ha lo scopo di trattare le diverse tipologie di monili incontrate negli inventari, nei dipinti e, più raramente, negli oggetti conservatisi, per discuterne gli aspetti specifici. Il capitolo è composto da due parti: la prima dedicata ai gioielli devozionali veri e propri, realizzati per essere fruiti nel contesto religioso, la seconda incentrata sugli *ex voto*, monili utilizzati come offerte votive e per questo motivo ascrivibili alla cultura materiale legata alla fede.

3.1 Materiali e forme della devozione: le diverse tipologie di gioielli devozionali.

Le tipologie di gioie incontrate nel Veneto sono le stesse riscontrate nelle altre aree di fede cattolica e si inseriscono perciò nel contesto di questa religione senza particolari discontinuità. La maggior parte dei monili appartiene infatti a tipologie già in uso nei secoli precedenti e molto diffuse in tutta Europa, con modalità di utilizzo assai simili. Questi accessori, è bene ricordarlo, erano oggetti funzionali, e le loro caratteristiche dovevano perciò andare incontro a destinazioni d'uso ben specifiche: potevano fungere da aiuto mnemonico durante la preghiera, da amuleti per la protezione del corpo, da comunicatori della pietà religiosa del singolo, e da tutte queste cose assieme. Potevano rispondere a tali esigenze e nel contempo entrare in connessione con altri aspetti della vita quotidiana come le relazioni politiche e amorose o i rapporti personali e di casta. Tali questioni sono spesso intelleggibili dall'analisi delle fonti e verranno perciò discusse nel dettaglio. Alcuni monili si presentano assai simili a quelli riscontrati altrove da precedenti studi, testimoniando

una diffusione molto ampia di modelli aurificiari, altri sono invece riconducibili all'area veneta in particolar modo grazie alla presenza di alcuni caratteri stilistici distintivi.

3.1.1 Il ritmo della preghiera: rosari e corde da *paternostri*.

Forse il monile più rappresentativo per la fede cattolica, il rosario è una stringa di vaghi che viene utilizzata per contare le preghiere già recitate e quelle mancanti, seguendo una serie prestabilita. Il carattere ripetitivo di alcune sequenze di preghiere è una caratteristica a cui è stata attribuita grande importanza nel culto cattolico, da cui deriva la necessità di avere contezza del numero di preghiere ripetute.

Assai noto ancor oggi e diffuso in termini molto simili a quelli originari, il rosario conosce diverse varianti, tutte basate sulla ripetizione di 10 *Ave Maria* intervallate da altre invocazioni. Nella sua forma più comune, la struttura dell'oggetto prevede cinque serie identiche di queste preghiere mariane, precedute ciascuna da un momento di meditazione e dal *Padre Nostro*, e si conclude con la recita del *Gloria*. Questa struttura deriva dalla suddivisione in tre parti della recita completa, composta da 15 poste, vale a dire serie di preghiere, e basata sulla diversa natura tematica dei misteri, momenti di meditazione accompagnati alla preghiera, ispirati a eventi significativi per la fede cattolica. Questi sono infatti suddivisi in gaudiosi, dolorosi e gloriosi¹. Cinque serie di Ave Maria identificano la cosiddetta corona. Il termine è direttamente connesso a quello di rosario, e indica già dal XIII secolo l'insieme delle preghiere volte a formare una simbolica corona di fiori da donare alla Vergine Maria. I termini rosario e corona identificavano quindi inizialmente il tipo di preghiera, e sono poi passati a definire entrambi l'oggetto.

Della nascita e dello sviluppo della pratica devozionale del rosario si sono occupati precedenti studi². Lo scopo delle prossime pagine è invece quello di analizzare le caratteristiche degli oggetti posti a servizio di questo particolare modo di pregare, e la loro diffusione in Veneto.

¹ R. J. M. OLSON, *The rosary and its iconography. Part I: background for devotional tondi*, "Arte Cristiana", 787, LXXXVI (1998), pp. 263-276. Altri cinque misteri furono introdotti solo in tempi recenti, da papa Giovanni Paolo II (1920-2005).

² A. WINSTON ALLEN, *Stories of the Rose. The making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park of Pennsylvania 2005. OLSON, *The rosary and its iconography...*1998, pp. 263-276.

L'oggetto rosario nasce in funzione della serie litanica, per permettere di contare esattamente le ripetizioni di preghiere. A questo scopo risponde infatti una struttura specifica, che si configura in genere in tre diverse varianti, tutte riscontrabili almeno dal xv secolo e diffuse in quello successivo³. La prima è la cosiddetta decina, ovvero una corda con dieci vaghi, i grani, in genere accompagnati da un elemento di forma, dimensione o materiale diverso alla fine della serie (fig. 44). Come si vedrà oltre, essa presenta talora undici grani uguali al posto di dieci (fig. 26).

Un altro tipo di decina è la versione ad anello, che poteva essere indossata al dito e al posto dei grani presentava dieci sporgenze, interrotte da un elemento diverso, che segnalava la fine della serie e l'inizio di quella successiva. Alcuni anelli di questo tipo, talvolta composti da un numero differente di preghiere nella posta, si sono conservati e sono in genere attribuiti all'area inglese⁴. Tra gli anelli di questo tipo non ci sono pezzi assegnati all'Italia e, a mia conoscenza, gli inventari veneti non riportano attestazioni di questo tipo di oggetti, che però potrebbero essere stati registrati come semplici anelli.

Piuttosto comune nei documenti del xvi secolo è invece l'altra versione del rosario, ovvero la corona, di cui molti esempi veneti saranno trattati nel corso di questo paragrafo. Come già si accennava nel primo capitolo, i rosari a corona presentano una struttura molto riconoscibile composta da dieci grani minori alternati a tanti grani maggiori quante sono le serie di *Ave Maria*, che solitamente, ma non necessariamente, erano cinque. Di solito questo tipo di oggetti presenta una struttura circolare, ma può essere anche costituito da una stringa aperta, e poteva terminare con un pendente di natura devozionale. La struttura chiusa permetteva al rosario di essere indossato al collo, ma esistono anche versioni più grandi da portare come cinture, e più piccole, forse usate come bracciali⁵.

Uno dei primi casi in cui un inventario riporta il termine rosario in Veneto è nel 1428 una cintura in tessuto da cui pendono tre rosari d'oro⁶.

³ LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery*...1992, pp. 342-354.

⁴ Si vedano per esempio: <http://collections.vam.ac.uk/item/O77722/decade-ring-unknown/>;
<http://collections.vam.ac.uk/item/O121176/ring-unknown/>.

⁵ Le iconografie non sono molto leggibili per quanto concerne questi ultimi, che potevano forse essere appesi alla cintola.

⁶ G. BALDISSIN MOLLI, *La strada dei documenti. Gli incroci tra Donatello e l'oreficeria padovana*, in *Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, E. Gastaldi, Padova, (28 marzo-26 luglio 2015), Milano 2015, p. 31. Non

Già in precedenza tuttavia sono registrati altri tipi di corde da preghiera. Non tutti gli oggetti destinati al conteggio della preghiera rientrano tra i monili riconducibili al culto mariano.

Le cosiddette corde da *paternostri* sono infatti attestate in tutta Europa già dall'XI secolo⁷. La pratica devozionale legata a questi oggetti era codificata in modo molto meno rigido rispetto a quella del rosario. Come dice il nome, già impiegato nel Medioevo, essi dovevano essere usati per contare sequenze comprendenti la recita del *Padre Nostro*, ma mancano informazioni più precise riguardo al loro uso. Il termine *paternostri* appare spesso, con alcune varianti, all'interno degli inventari. Può indicare sia il singolo grano, poiché i vaghi potevano essere conservati sfusi, oppure l'oggetto intero, a volte indicato come filza. Se si escludono le decine, i rosari presentano infatti una struttura a cerchio chiuso, che può essere presente anche nelle corde da *paternostri*, dove però sembra essere meno comune. Quello che è certo è che esistevano tra Medioevo e Rinascimento vari tipi di corde da preghiera, a cui non è sempre associabile una precisa sequenza di invocazioni. La varietà riscontrabile in questo tipo di monili è ben esemplificata in una miniatura fiamminga che mostra una serie di corde da preghiera realizzate in materiali diversi e arricchite da pendenti devozionali come croci, medagliette e immagini di santi (fig. 24). Se l'esemplare a fondo pagina vuole raffigurare sicuramente un rosario, ben distinguibile nella sua struttura canonica, gli altri gioielli mostrano un equilibrio numerico diverso tra grani maggiori e minori.

è molto chiaro se il termine identifichi effettivamente tre rosari appesi alla cintura, o tre fregi d'oro del tessuto che per qualche motivo vengono identificati con lo stesso nome. I cinque *pasetos* potrebbero essere i cinque grani maggiori, talora definiti appunto passetti (SABBADIN, *Materiali per lo studio...*2013, p. 266-267). Con nomi simili possono però essere identificati anche degli ornamenti da cintura.

⁷ LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery...*1992, pp. 342-354. <http://paternoster-row.medievalscotland.org/>.

Fig. 24. Miniature fiammingo,
L'evangelista Giovanni, Libro d'ore, 1500
circa, Neuchâtel, Bibliothèque publique
et universitaire, AF A 28, c. 15r.

Fig. 25. Gentile Bellini, *Miracolo della croce*,
1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia,
particolare.

Fig. 26 Bottega orafa italiana, *Undici grani di rosario con strumenti della Passione*,
Città del Vaticano, Musei Vaticani, particolare.

L'accostamento tra diverse tipologie di corde da preghiera può essere riscontrato in ambito iconografico anche in Veneto, in anni contemporanei a quelli in cui fu realizzata la miniatura. Nel famoso dipinto di Gentile Bellini, *Il miracolo della croce* (fig. 25), si possono infatti osservare tre monili tra le mani di tre nobildonne intente a pregare: una corda da preghiera con grani a losanga alternati a vaghi sferici, un rosario con i grani minori neri e quelli maggiori dorati, e una corona con perle rosse inframmezzate anch'esse da tondini dorati. La rappresentazione è già stata analizzata all'interno di studi dedicati ai rosari, ma la differenza tra l'oggetto dorato in primo piano e gli altri due necessita a mio parere di essere indagata più nel dettaglio⁸. È stato ipotizzato che gli oggetti raffigurassero dei monili realizzati in oro, o argento dorato, ambra nera e corallo. Si tratta infatti di materiali che, con disposizione simile, sono ricorrenti anche nei rosari inventariati nei documenti veneti. Come già si è detto, diversi termini li identificano. In genere la corona viene segnalata dal termine che ancora oggi la contraddistingue, poi è possibile trovare le *filce*, o *filze*, che indicano delle stringhe non chiuse e infine, caso assai comune, i grani sfusi, di solito indicati solo come *paternostri*. In genere è specificato se si tratta di *paternostri* da *cento* o da *cenzer*, ovvero da cintura. Questi dovevano quindi essere più grandi, e perciò meno adatti a essere indossati al collo.

Accostabile per certi versi alla stringa dorata nel dipinto di Bellini doveva essere una delle filze da collo citate nell'inventario vicentino di Ludovico de Stropeni, che era infatti composta di tondini d'argento, *bottesine*, ed elementi dorati a forma di mandorla⁹. I grani allungati visibili nel quadro dovevano infatti essere qualcosa di accostabile a questi ultimi. Ancora più simile all'oggetto rappresentato nel *Miracolo della croce* doveva essere la corda del padovano Francesco da Vermiglio che aveva 60 grani *longi* d'argento e 67 *pizoli*¹⁰. A Venezia Benedetto Franceschi possedeva invece dei *paternostri* in oro a forma di piccoli meloni¹¹. Corde con grani d'oro e

⁸ *Madonnas & Miracles...*2017, p. 94. GALANDRA COOPER, LAVEN, *The material culture of piety...*2017, pp. 338-353.

⁹ ASVi, Busta 7189, notaio Francesco Bassan, *Inventario di Ludovico de Stropeni*, 17/12/1578. Questi grani "a botticella" si trovano anche nei documenti padovani del XV secolo: G. CHIAROT, *L'arte orafa a Padova. Opere, tecniche e norme dal Medioevo al Rinascimento*, Padova 2001, pp. 127-128.

¹⁰ L'inventario è del 1464. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò...*2006, pp. 124-125. Il *laudemo*, un non meglio identificato elemento pendente da questa corda, si trova anche in altri documenti padovani: MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa.

¹¹ GALANDRA COOPER, LAVEN, *The material culture of piety...*2017, pp. 338-353. Benedetto Franceschi possedeva anche altre corde devozionali: MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, p. 182.

d'argento erano assai diffuse, ed esistevano anche nello specifico formato della cintura femminile e di quella da bambini¹². Forse in questo caso, così come talvolta nelle collane è probabile che talvolta i grani perdessero la loro valenza devozionale per essere usati con scopi puramente decorativi.

Tra gli oggetti realizzati in metallo, esistevano nel XVI secolo modelli molto elaborati, decorati con smalti *champlevé* e recanti diverse immagini e scritte devozionali. Alcuni tra essi sono arrivati ai nostri giorni e sono tutti attribuiti all'Italia, sebbene non sia chiaro se esistesse solo uno o più luoghi di produzione (figg. 26, 113)¹³.

La cortigiana Giulia Leoncini, tra i *paternostri* d'ambra, oro e legno ne possedeva anche alcuni decorati a smalto, forse simili a questi in rame, caratterizzati dalla forma a oliva e dallo smalto azzurro, che, come si vedrà, appare anche in altri gioielli di probabile produzione veneziana¹⁴.

Oggetti come la corda da preghiera dei Musei Vaticani permettono di capire il tipo di stimolazione tattile a cui il fedele era sottoposto durante il loro utilizzo. I grani sono infatti lavorati in modo da risultare riconoscibili al tatto e da invitare alla manipolazione, grazie all'alternanza tra superfici lavorate e lisce. Con l'utilizzo combinato di più materiali, corde da *paternostri* e rosari permettevano di esercitare una vera e propria memoria tattile, poiché i grani risultavano ancora più distinguibili. L'ampio utilizzo della filigrana aurea e di croci e medagliette devozionali contribuivano a spezzare l'uniformità dei grani minori.

Corone di corallo con i grani maggiori in oro, probabilmente simili al rosario rosso del dipinto di Bellini, sono tra gli oggetti più frequentemente incontrati negli inventari del quattrocento, e si trovano anche per tutto il secolo successivo¹⁵. Il corallo,

¹² PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, p. 170, 177. ASSIRELLI, *C'era una volta l'oro...*1986, pp. 200-201. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, p. 239.

¹³ *Madonnas & Miracles...*2017, pp. 125-126.

¹⁴ D. DAVANZO POLI, *Inventario delle cose di Giulia Leoncini, cortigiana in Venezia nel secolo XVI*, in *Il costume nell'Età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988, p. 283. La forma a oliva è riscontrabile nei grani maggiori di un rosario in rame smaltato conservato al Cleveland Museum of Art: http://www.clevelandart.org/art/1952.277?search_api_views_fulltext=&created_date_op=%3D&created_date=&between_start=&between_end=&page=25&f%5B0%5D=field_collection:836.

¹⁵ PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, p. 61, p. 171. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò...*2006, pp. 135, 142-143, 146. CHIAROT, *L'arte orafa a Padova...*2001, pp. 99-139. ASSIRELLI, *C'era una volta l'oro...*1986, pp. 200-201. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, p. 224.

proveniente dal sud Italia, ma anche da altre aree costiere, era del resto molto diffuso in tutta Europa¹⁶.

Tra gli esempi veneti cinquecenteschi, sicuramente interessante è la *filza de corali con un deal d'argento* tra i beni dotati della vicentina Flaminia di Castellani¹⁷.

L'oggetto doveva essere assai simile alla decina, che ha in realtà undici grani, del Museo di Arti Applicate di Budapest. Questa, oltre a essere in corallo, presenta infatti un anello alla sommità, per sostenerla più facilmente durante la preghiera¹⁸.

A Padova nel XVI secolo si ritrovano anche diverse corone d'ambra nera¹⁹. Grani neri sono citati anche nell'inventario del 1562 del veneziano Girolamo Querini, dove si trovano assieme a *paternostri* d'argento, di cui alcuni lavorati *alla perusina*. Un inventario dello stesso anno riporta, assieme ad alcuni *paternostri*, anche degli elementi sul cui nome vorrei soffermarmi per un poco: *segnali da fornir una corona*²⁰.

Segnali, perusini o grani lavorati *alla perusina* sono citati assai di frequente negli inventari veneti cinquecenteschi, e, assieme ai meno frequenti bottoni, *passeti* e *botteselle*, rappresentano la varietà di termini atti a identificare i grani maggiori. Il nome stesso di *segnali* rende esplicita la loro funzione: quella di segnalare sia visivamente che al tatto la fine di una serie di preghiere e l'inizio di quella successiva²¹. L'espedito più utilizzato allo scopo di renderli facilmente riconoscibili era quindi quello dell'utilizzo di materiali diversi rispetto agli altri grani. I segnali in oro o argento dorato sono infatti ricorrenti in abbinamento a *paternostri* di legno, ambra e corallo. Il nome di *perusini* o *alla perusina* identifica probabilmente il tipo di lavorazione, forse originaria di Perugia o Parigi²². Ancora non è chiaro quale aspetto

¹⁶ F. LAMERA, *L'arte del corallo a Genova e Liguria*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 241-256.

¹⁷ ASVi, Busta 1033, notaio Giovanni Cancellieri, *Inventario dei beni di dote di Flaminia, figlia di Antonio di Castellani*, 22/01/ 1596.

¹⁸ <http://gyujtemeny.imm.hu/gyujtemeny/rozsafuzer-bathory-istvan-1533-1586-hagyatekabol/1710>.

Altre decine recanti un anello si sono conservate sino ai nostri giorni, come la famosa stringa di Enrico VIII (Adam Dircksz e bottega, tra 1509 e 1526, Chatsworth House).

¹⁹ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa. Nel *Ritratto della duchessa Caterina d'Austria* di Tiziano Vecellio il rosario appeso alla cintura è composto da sei serie di grani neri distinte da elementi metallici piatti, forse medagliette, che fungono da grani maggiori.

²⁰ Entrambi gli inventari sono riportati in SABBADIN, *Materiali per lo studio...* 2013, pp. 272-274.

²¹ DAVANZO POLI, *Inventario delle cose di Giulia Leoncini...* 1988, p. 283. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...* 2005, p. 254. ASSIRELLI, *C'era una volta l'oro...* 1986, pp. 200-201. Assirelli riporta un inventario in cui le filze di corallo sono *segnà* in oro e argento.

²² D. DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza 2002, p. 64. GRI, *Ori e Madonne...* 2003, pp. 85-86.

dovessero avere i grani descritti in questo modo, né la tecnica utilizzata per confezionarli. I documenti non forniscono molte informazioni a riguardo. L'aspetto era forse non troppo dissimile dai grani maggiori che ornano i rosari di corallo raffigurati dettagliatamente nella pittura d'oltralpe, che si presentano come sfere metalliche lavorate a traforo, oppure, come ritengono alcuni studiosi, a filigrana (fig. 27)²³.

La filigrana è una tecnica di lavorazione antica, che sfrutta la duttilità, ovvero la naturale possibilità di ricavare fili sottilissimi dall'oro e, in misura minore, da altri metalli. Questi fili potevano essere ritorti e lavorati variamente, garantendo così un notevole risparmio di metallo prezioso rispetto all'utilizzo dell'oro massiccio o della lamina, ma creando nel contempo effetti altamente scenografici. I lavori di filigrana hanno avuto un largo impiego in gioielleria grazie alla loro leggerezza, e di conseguenza alla loro maggiore portabilità. Il procedimento della filigrana è descritto anche da Benvenuto Cellini, che sottolinea come fosse adatto per creare elementi a forma di mandorla atti a essere riempiti con sostanze odorose, la cui fragranza veniva sprigionata dagli spazi lasciati liberi dai fili d'oro²⁴. Cellini sottolinea anche come questa tecnica fosse adatta a realizzare piccole croci, ma, come si dirà oltre, diverrà una caratteristica identificativa dei monili cattolici solo dalla fine del XVI secolo.

Negli anni precedenti la filigrana era comunemente utilizzata in Europa nelle sue forme più semplici²⁵. A Venezia è invece nota una produzione più elaborata, memore della tecnica bizantina e sviluppata per tutto il corso del Medioevo²⁶. Tra Quattrocento e Cinquecento la città lagunare si specializza nella produzione di collane con vaghi filigranati, le cosiddette *chiacchere* di cui lo splendido esemplare

²³ PAZZI, *Tesori del Montenegro*, 3...2010. GRI, *Ori e Madonne...*2003, pp. 85-86. Si vedano anche le corde da preghiera visibili in *La flagellazione di Cristo* contenuta in un libro d'ore fiammingo (Minatore di Bruges, 1515, New York, Pierpont Morgan Library MS M.399, c. 44v): <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/36/112362>.

²⁴ B. CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. Milanese, Firenze 1857, pp. 19-26. Un oggetto che corrisponde alla descrizione fatta dal famoso artista è il *bezoar* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 998). La concrezione animale è infatti completamente ricoperta di filigrana d'oro. A riguardo A. SOMERS COCKS, *Bezoar pendant*, scheda di catalogo in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra, (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 53-54.

²⁵ MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800...*1972. LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery...*1992.

²⁶ L. CASELLI, "Opus veneticum ad filum" e "opus duplex", *considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento*, in *Venezia. Arti e storia, studi in onore di Renato Polacco* a cura di L. Caselli, Venezia 2005, pp. 53-60.

del Museo Poldi Pezzoli è forse l'esempio più emblematico (fig. 10)²⁷. Varie tipologie di filigrane, più o meno raffinate, erano prodotte a Venezia (fig. 29, cat. 3); è quindi sicuramente possibile che i grani *alla perusina* fossero realizzati in filigrana. L'aspetto poteva forse essere simile a quello dei vaghi visibili in alcune collane veneziane indossate dalle nobildonne nei ritratti (fig. 50). Non deve essere dimenticato che i *perusini* erano diffusi anche in altre aree d'Italia, e che il loro nome rimanda direttamente a una tecnica messa a punto in un'altra città: è perciò possibile che fossero prodotti con lavorazioni di altro tipo.

Rimanendo nell'ambito delle decorazioni metalliche, non mancano nei documenti rosari in corallo decorati da dozzine di crocette d'argento, secondo una modalità diffusa già dal Quattrocento. L'aspetto di questi oggetti doveva essere più o meno simile al rosario visibile nel dipinto di Bergognone, artista molto attento alla rappresentazione delle corde da preghiera. In questo caso il rosario appare nella diffusa versione in corallo, con piccole croci dorate come *segnali* (fig. 28)²⁸. Anche se l'artista gravitava all'infuori dell'ambito veneto, il dipinto è di particolare interesse per questa ricerca anche perché è una testimonianza del modo in cui si poteva svolgere la preghiera privata all'epoca: la Vergine e il Bambino sono infatti colti in ambiente domestico e nell'atto di toccare i grani, con un libro d'ore aperto davanti.

²⁷ PAZZI, *Tesori del Montenegro*, 3...2010, pp.35, 196-197.

²⁸ FRANZON, *Indossare la fede...*2017, pp. 46-47, n. 35 a p. 52.

Fig. 27. Maestro di Francoforte, *Trittico della crocifissione della famiglia Humbracht*, 1504-1508, Francoforte, Städtl Museum, particolare.

Fig. 28. Ambrogio Bergognone, *Madonna col Bambino*, primo decennio del XVI secolo, Amsterdam, Rijksmuseum, particolare.

Fig. 29. Bottega veneziana, *corda da preghiera*, 1500-1550 circa, con probabili aggiunte successive, San Pietroburgo, Ermitage.

Anche il dipinto di Gentile Bellini mostra le corde devozionali mentre venivano usate per pregare, ma in questo caso in un contesto pubblico. Come già si è detto, il dipinto presenta come oggetto di preghiera anche una corda da *paternostri* con grani alternati, particolare che si è rivelato utile nel confronto con un oggetto arrivato sino ai nostri giorni, che presenta, pur nella sua diversità, la medesima disposizione dei grani (fig. 29, cat. 3). L'oggetto è infatti costituito da 17 pezzi in argento dorato, lavorati a filigrana e con puntature, alternati a 18 cilindretti in ambra. Se seguiamo la testimonianza del già citato inventario di Francesco da Vermiglio, oggetti con questo tipo di sequenza potevano essere definiti con il nome di corde da *paternostri*. Sempre a Padova, Pagano da Rio possedeva una cintura con una struttura simile, con 45 *paternostri* grandi alternati a *paternostri* piccoli²⁹.

I pendenti, un piatto con la testa di san Giovanni Battista e un crocifisso, sono molto diversi tra loro e forse uniti al monile in tempi più recenti. La corda fu comunque probabilmente confezionata a Venezia, città che, come è già stato sottolineato, nel XVI secolo aveva affinato le tecniche di produzione della filigrana: altri gioielli attribuiti all'area lagunare presentano infatti caratteristiche simili. La natura devozionale dell'oggetto sembra essere confermata dalla combinazione dei materiali e dalla loro diversa lavorazione, che li rendono facilmente riconoscibili al tatto. Inoltre, compare un elemento che sembra essere ricorrente nei gioielli veneziani, ovvero la presenza di puntini in rilievo combinata a quella della filigrana (figg. 34, 37, 40), che facilitava ancor più la stimolazione tattile.

In abbinamento ai grani metallici, veniva spesso, come in questo caso, impiegata l'ambra. Lo sfregamento tra le due diverse sostanze poteva infatti favorire alcuni fenomeni fisici che, come puntualizzato da Rachel King, erano considerati di grande aiuto per la meditazione: l'effetto triboelettrico e il riscaldamento dei grani in ambra. Il calore permetteva all'ambra di sprigionare la sua essenza profumata, garantendo così un'esperienza multisensoriale ai fedeli³⁰. Tale profumo era ritenuto in grado di

²⁹ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa. Sono estremamente grata al personale del Museo Ermitage di San Pietroburgo per avermi fornito informazioni su questo oggetto e su cat. 12, in particolare a Ekaterina Abramova, Svetlana Kokareva.

³⁰ L'effetto triboelettrico è un fenomeno che consiste nel trasferimento di cariche elettriche tra materiali diversi mentre vengono strofinati tra di loro. L'ambra caricata elettricamente in questo modo è in grado di attirare a sé corpi leggeri. KING, *Whale's sperm, Maiden's tears...* 2009, pp. 167-179. KING, *The beads with which we pray...* 2012, pp. 153-175. Quella che è con tutta probabilità la combinazione di ambra e legno si vede invece nel Hugo van der Goes, *Adorazione dei pastori con angeli, santi e la*

igienizzare l'aria, e probabilmente aveva anche il ruolo di stimolare la memoria e di convogliare l'idea di "profumo spirituale" già presente alla base del concetto stesso di rosario³¹. Infatti, anche i grani di muschio profumato, così come i *pomander* riempiti di sostanze odorose, entrano talvolta tra i componenti dei rosari³².

Anche al senso dell'udito deve essere stata dedicata grande attenzione, poiché i materiali metallici utilizzati nelle corde da preghiera producevano tintinnii che si accompagnavano alla voce dell'orante. E così anche la vista poteva essere coinvolta tramite immagini e scritte volte a stimolare la meditazione, talvolta coinvolgendo vere e proprie tecniche di memorizzazione (fig. 26).

Le corde da preghiera sono dunque oggetti pensati per coinvolgere diversi sensi contemporaneamente.

Alcuni studi sottolineano come il tatto e l'odorato occupassero un posto molto alto nella gerarchia dei sensi³³. Per esempio, l'accostamento della mano alla sapienza e alla memoria era alla base dei diagrammi mnemonici medievali. Imparare e memorizzare erano azioni collegate direttamente all'uso delle mani. Il concetto di memoria tattile aveva quindi una grande importanza all'interno delle pratiche devozionali.

Come affermato da Martina Bagnoli:

famiglia Portinari, 1476-1478 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi. La croce pendente da questa corda sembra invece in cristallo.

³¹ *A feast for the senses. Art and experience in Medieval Europe*, catalogo della mostra a cura di M. Bagnoli, Baltimora (16 ottobre 2016- 8 gennaio 2017), Baltimore 2016, pp. 147-149. F. QUIVIGER, *The sensory world of Italian Renaissance art*, Chicago 2010, pp. 44-47.

³² AMBROSINI, *L'eresia di Isabella...*2005, pp. 158-159. Era con ogni probabilità un *pomander* anche la sfera cinquecentesca con scritta devozionale donata al santuario della Madonna dello Scarpello di Perasto: PAZZI, *Tesori del Montenegro*, 3...2010, p. 23. B. BRANDALISE, *Perle, ambre e muschi*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 229-240. Sui *pomander* si veda anche: C DI FABIO, *Gioielli a Genova nell'autunno del medioevo*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 49-56. C. DI FABIO, *Due «pommes de musc» quattrocentesche a Genova. Appunti per una storia dell'oreficeria profana medievale in Liguria*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 65-69.

³³ *A feast for the senses...*2016. QUIVIGER, *The sensory world ...*2010.

"The rosary beads, the devotional jewelry, the illuminated books - created a sensory environment in which God's presence could be felt on contact and immediately acknowledged without thoughts or words"³⁴.

Come si dirà nel corso di questo capitolo, sarebbe però riduttivo limitare questo aspetto alle sole corde devozionali, poiché anche altri gioielli venivano toccati nel corso della preghiera. Tutto ciò suggerisce che essa non si componesse esclusivamente di mere ripetizioni di sequenze prestabilite, ma fosse arricchita da un esercizio mnemonico e meditativo più complesso e personale.

Nella pittura veneta cinquecentesca non mancano esempi di persone ritratte nell'atto di pregare con le loro corde da *paternostri* o rosari tra le mani.

Un esempio è contenuto nelle Storie di santa Brigida di Lorenzo Lotto, e in particolare nell'affresco in cui Brigida prende la veste monacale (fig. 30). Una giovane inginocchiata regge con entrambe le mani un rosario con grani bianchi, forse in avorio, simile a quello raffigurato dallo stesso pittore nella *Madonna del rosario* di Cingoli (1539, Cingoli, Chiesa della Madonna del Rosario). Verso la fine del secolo due dipinti di Leandro Bassano ritraggono due donne anziane con i loro rosari, nel primo caso durante il momento della preghiera, e nell'altro con l'oggetto tenuto intorno al polso³⁵.

Per quanto il rosario sia ritenuto spesso un attributo tipico del genere femminile, anche alcune figure maschili sono ritratte con questo oggetto. È per esempio il caso del cavaliere di Malta ritratto da Tiziano, con la sua grande corda di grani neri e rilucenti, o l'uomo con pelliccia dipinto da Lorenzo Lotto, colto proprio nell'atto di contare le preghiere con entrambe le mani, tramite un rosario in legno chiaro (figg. 31-32).

³⁴ M. BAGNOLI, *Longing to experience*, in *A feast for the senses. Art and experience in Medieval Europe*, catalogo della mostra a cura di M. Bagnoli, Baltimora (16 ottobre 2016- 8 gennaio 2017), Baltimora 2016, p. 44.

³⁵ Leandro Bassano, *Ritratto di anziana donna orante*, 1600 circa, collezione privata. Su questo dipinto si veda: *Madonnas & Miracles...*2017, pp. 90-91. Leandro Bassano, *Ritratto di anziana donna*, 1600 circa, Baku, National Art Museum of Azerbaijan. Entrambi gli oggetti sono simili al rosario di Stephan Praun (fig. 3).

Corde da preghiera appaiono anche tra le mani di figure maschili ritratte da Palma il Vecchio e da Cavazzola³⁶. Le corde da preghiera potevano inoltre caratterizzare l'abbigliamento maschile se assicurate alla cintola o, nel caso dei pellegrini, pendenti dal bastone o indossate al collo (figg. 41-43).

Fig. 30. Lorenzo Lotto, *Storie di Santa Brigida*, 1524, Trescore Balneario, Cappella Suardi.

Fig. 31. Tiziano Vecellio, *Ritratto di un cavaliere di Malta*, 1510 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 32. Lorenzo Lotto, *Ritratto d'uomo*, 1515-1518, Niva, Nivaagaard Museum.

³⁶ Palma il Vecchio, *Ritratto di poeta*, 1516 circa, Londra, National Gallery, NG636. Paolo Morando, detto Cavazzola, *Presunto ritratto di Giovanni Emilio degli Emili*, 1518, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

Del resto, la visibilità di questo oggetto ha giocato una certa importanza nel corso del Cinquecento, e nel prossimo capitolo verrà discusso come il rosario sia divenuto l'oggetto maggiormente rappresentativo per l'identità cattolica, sia agli occhi dei protestanti, sia a quelli dei fedeli della chiesa di Roma.

Le rappresentazioni dipinte di questo monile devozionale in Veneto non rispecchiano tuttavia la vastissima varietà di materiali, più o meno preziosi, attestata dai documenti.

Rispetto al xv secolo, in cui il materiale d'elezione era come abbiamo visto il corallo, nel Cinquecento le corde da preghiera si diversificano molto.

La varietà dei materiali usati per realizzare i grani viene riecheggiata nelle leggi suntuarie veneziane del 1529, che lamentano come le donne *se hanno ingegnato* di ornarsi con

"cadene, centure, collane et simili fornimenti di alabastro, di christallo, lapis, corniole, prasme, radice di perle, calcidonia, diaspri, agathe, porcellane, christalli de montagna"³⁷.

Quasi tutti questi materiali erano d'importazione. Ricavati in loco erano infatti solo i legni meno pregiati, e prodotto a Venezia era il vetro. Lavorazione e assemblaggio erano però in genere effettuati in loco, così come tutte le forniture aurificiarie. Esistevano infatti artigiani specializzati nella confezione di grani e corde da preghiera. La professione del *paternostraro* era diffusa in Veneto e non mancano nei documenti i riferimenti a artigiani che esercitavano questo lavoro³⁸.

Gli studi di Margaret Morse sugli inventari cinquecenteschi veneziani riportano una serie molto nutrita di corde da preghiera realizzate in svariati materiali: in ambra, legno, calcedonio, metalli preziosi, agata, avorio, cristallo³⁹. La confezione di questi oggetti poteva essere più o meno elaborata. Per esempio i grani in agata conservati in due stringhe al Museo Correr, intagliati con ogni probabilità a cavallo del 1600,

³⁷ BISTORT, *Il lusso nella vita...*1969, pp. 172-184. La stessa varietà nei materiali impiegati nelle corde da preghiera è riscontrabile in area genovese: BRANDALISE, *Perle, ambre e muschi...*2001, pp. 229-240.

³⁸ S. SEIDEL MENCHI, *Protestantesimo a Venezia*, in *La Chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*, a cura di G. Gullino, G. Cozzi, Venezia 1990, p. 133. G. SARPELLON, *Perle veneziane: paternostri, margarite e conterie*, in *L'avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra a cura di A. Bova, Venezia (10 dicembre 2010-25 aprile 2011), Milano 2010, pp. 57-65.

³⁹ MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, pp. 224-255.

presentano diverse lavorazioni della stessa pietra (fig. 33, cat. 4). Alcuni grani sono lisci, altri con scanalature; anche la forma può variare, ma il tipo di lavorazione resta in questo caso piuttosto comune, fatto che rende difficile collocare esattamente la produzione di questi vaghi. *Paternostri* in diaspro, corniola, ambra e legno sono citati anche negli inventari dell'entroterra veneziano⁴⁰.

Un esemplare in perle fornito di *segnalli* d'oro e di una croce con una perla pendente è invece citato nel 1550 in un processo per furto⁴¹. La collana della nobildonna nel dipinto di Domenico Brusasorzi a palazzo Thiene può essere anch'essa identificata con un rosario in perle, e nei ritratti femminili veneti non mancano rappresentazioni di collane in perle inframmezzate da elementi in filigrana aurea o vaghi di colore diverso (figg. 19, 36). In questi ultimi casi però, in assenza di pendenti devozionali o di una struttura ben riconoscibile, come quella del rosario, non è possibile identificare con certezza la natura devozionale di questi gioielli.

Oltre alle perle, anche la madreperla era un materiale utilizzato nei rosari, e nello stesso documento possono apparire assieme diversi tipi di *paternostri*, come nel caso dell'inventario vicentino di Giuseppe de Pellizzari, che aveva delle non meglio specificate *coroni quatro de quatro sorti*⁴².

Tra gli inventari vicentini sono poi presenti una serie di filze e collane che potrebbero forse essere identificate come corde da preghiera, come le filze di corallo, la collana di granati con segnali d'oro e il filo di perle con *botteselle* d'oro di Ludovico de Stropeni⁴³.

⁴⁰ G. LIBERALI, *Gli inventari delle suppellettili del vescovo Bernardo de Rossi, nell'episcopio di Treviso (1506-1524)*, in Lorenzo Lotto, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Asolo (18-21 settembre 1980), Venezia 1981, p. 73-92. Erano in legno anche alcuni tra i paternostri di Daniele da Forno: PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, p. 171.

⁴¹ SABBADIN, *Materiali per lo studio...*2013, pp. 250-251, 266-267.

⁴² Domenico da Gagliano aveva per esempio una *corona de radise de perle*: I. PALUMBO FOSSATI, *Gli atti del notaio Giovanni Andrea Catti*, in Alberto Tenenti. *Scritti in memoria*, a cura di P. Scaramella, Napoli 2007, p. 449. PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, p. 171. ASVi, Busta 6471, notaio Paolo Benassuti, *Inventario di Giuseppe de Pellizzari sposato Cereda*, 6/6/1553.

⁴³ ASVi, Busta 7189, notaio Francesco Bassan, *Inventario di Ludovico de Stropeni*, 17/12/1578. Inoltre nella Busta 1033, notaio Giovanni Cancellieri, in una minuta senza altri riferimenti si trova *una filcetta di granatte false con sette perosini d'oro*. Filze di granate si trovano nell'inventario di Daniele da Forno, per il quale si veda PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, p. 171.

Fig. 33. Bottega italiana, *Grani da paternostri in due stringhe*, con reinfilatura successiva, 1550-1650, Venezia, Museo Correr, particolare.



Fig. 34. Industria vetraria di Innsbruck, *Decina da rosario*, 1550-1600 circa, Vienna, Kunsthistorischemuseum.

Fig. 35. Domenico Brusasorzi, *Ritratto di Cecilia Chiericati Franceschini*, 1552-53, Vicenza, Palazzo Thiene, particolare.

Fig. 36. Industria vetraria di Innsbruck, *Rosario*, 1550-1600 circa, Vienna, Kunsthistorischemuseum.

Una menzione a parte va fatta per il cristallo di rocca, materiale che, come l'ambra, ha rivestito un ruolo chiave per gli oggetti legati alla devozione cattolica⁴⁴. Corde da preghiera in cristallo di rocca potevano essere composte da grani intagliati in vario modo e impreziositi da decorazioni con filigrana aurea, o, a partire dalla seconda metà del secolo, decorati da figure in vetro dorato graffito e dipinto⁴⁵. D'ambra e cristallo erano anche le corone citate nell'inventario di una nobildonna veneziana, Elisabetta Condulmer, in passato ritenute gioielli da testa, ma che, considerando i materiali utilizzati, molto rari nei diademi e molto comuni nei rosari, dovevano più probabilmente essere due versioni di quest'ultimo oggetto⁴⁶.

Il cristallo di rocca era tra i materiali più semplici da imitare con il vetro, perciò le contraffazioni erano punite per legge quando causa di frode. Il vetro a imitazione delle pietre preziose non era però sempre vietato, e anzi veniva incentivato e tutelato nella sua produzione; la vendita di pietre contraffatte in vetro era fiorente sia all'estero che tra la popolazione locale veneziana. Più in generale, le perle in vetro, sia realizzate a imitazione delle gemme che decorate con elementi geometrici e floreali erano richiestissime anche per la realizzazione di corde da *paternostri*⁴⁷.

Purtroppo, considerata l'estrema fragilità del materiale, poco si è conservato sino ai nostri giorni (cat. 5). Un'idea dei gioielli in vetro veneziani può però essere ricavata dalla collezione di monili vitrei della Kunstkammer di Vienna. In questo caso si tratta non di oggetti prodotti a Venezia, ma nella fornace di corte di Innsbruck, nella quale erano attive maestranze provenienti dalla città lagunare⁴⁸. Considerata la scarsità di monili in vetro attribuibili a Venezia per il XVI secolo, quelli prodotti in Austria rappresentano dunque una testimonianza di grande importanza. Tra essi sono presenti anche alcuni monili devozionali, tutti con perle in vetro realizzate a lume.

⁴⁴ S. GEREVINI, *Christus crystallus. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West*, in *Matter of faith: an interdisciplinary study of relics and relic veneration in the Medieval period*, a cura di J. Robinson, L. de Beer, London 2014, pp. 92-99.

⁴⁵ PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...* 2013, p. 171. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa. S. PETTENATI, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978.

⁴⁶ P. FORTINI BROWN, *Private lives in Renaissance Venice. Art, Architecture and the Family*, New Haven 2004, p. 176.

⁴⁷ Si veda la nota 76 del primo capitolo.

⁴⁸ Ringrazio Eva Lenhart e Franz Kirchweiger per le informazioni fornitemi su questi oggetti. A. SOMERS COCKS, *Glass jewellery: necklaces, dress jewels, ear-rings*, scheda di catalogo in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*, catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, p. 66. J. A. PAGE, *Venetian glass in Austria*, in *Beyond Venice: Glass in Venetian style, 1500-1750*, a cura di J. A. Page, New York 2004, pp. 31-56.

Fig. 37. Alessandro Bonvicino (Moretto da Brescia), *Ritratto di dama in bianco*, Washington, National Gallery, particolare.

Fig. 38. Industria vetraria di Innsbruck, *Rosario*, 1550-1600 circa, Vienna, Kunsthistorischemuseum.

Fig. 39. Industria vetraria di Innsbruck, *Rosario*, 1550-1600 circa, Vienna, Kunsthistorischemuseum, particolare.

Fig. 40. Manifattura veneziana, *Contentore*, New York, 1480-1550 circa, Metropolitan Museum.

Questa tecnica era stata inventata dai vetrai muranesi, e prevedeva l'uso di vetro riscaldato con un piccolo bruciatore, reso malleabile e in seguito lavorato attorno a un tondino di ferro.

Trai i gioielli in vetro realizzati a Innsbruck c'è una decina da rosario con una croce pendente e undici grani, realizzati in vetro blu e decorati con filigrana ritorta in vetro dorato e punti bianchi in rilievo (fig. 34). Una lavorazione molto simile è presente anche in due corone della stessa collezione, una delle quali presenta anche dei grani maggiori in vetro dorato e bianco (fig. 39)⁴⁹.

Nel dipinto di Brusasorzi precedentemente nominato è visibile al collo della nobildonna un rosario assai simile a un esemplare proveniente dalla fornace di Innsbruck (figg. 35-36). I *segnali* riportati con cura nel dipinto sono infatti con tutta probabilità realizzati in vetro dorato, e sono per forma e aspetto del tutto analoghi a quelli prodotti nella fornace austriaca. Il rosario nel dipinto, sebbene presenti un numero diverso di poste, ricorda l'esemplare di Vienna anche nel numero di perle vicine al pendente centrale: due serie da nove e non da dieci, forse perché il pendente fungeva da decimo grano. In questo caso, vista la consonanza tra oggetto dipinto e oggetto reale, sembra quindi poco probabile che si tratti di monili in cui alcuni grani risultano mancanti.

Un altro dipinto veneto può essere messo a confronto con le collane realizzate alla fornace di Innsbruck, e la somiglianza tra questo e gli oggetti conservati a Vienna è forse ancora più puntuale che nel caso precedente (figg. 37-38). Si notino per esempio la forma e l'aspetto in rilievo dei grani romboidali della collana più corta, che si ritrova identica anche nei grani minori di uno dei rosari di Innsbruck. Le perle di quella più lunga, probabile versione in vetro delle *chiacchiere* filigranate, presentano la decorazione a puntini a rilievo, molto simile a quella dei *segnali* dorati di uno dei rosari austriaci (fig. 39). Oltre che negli esemplari in vetro, tale caratteristica è apprezzabile, come si è accennato, anche in gioielli realizzati con la filigrana metallica, e si ritrova anche negli oggetti in rame smaltato di tipica tradizione lagunare (figg. 29, 40)⁵⁰.

⁴⁹ L'altro oggetto è conservato sempre al Kunsthistorische Museum di Vienna, e presenta il seguente numero di inventario: KK 2700_1.

⁵⁰ *I rami smaltati detti veneziani del rinascimento italiano. Corpus delle opere nelle collezioni pubbliche e private*, a cura di F. Barbe, L. Caselli, M. Dantan, Milano 2018. <https://www.metmuseum.org/art>

Nei gioielli prodotti nella fornace tirolese questa stessa cifra stilistica si accompagna all'utilizzo degli stessi colori tradizionalmente usati per smaltare il rame a Venezia, oltre che alla riproduzione con fili di vetro ritorti della filigrana dorata tanto in voga nella Serenissima (figg. 34, 39). Questi oggetti sembrano quindi raccogliere programmaticamente alcuni tra i caratteri stilistici più tipici della produzione lagunare di gioielli e piccole suppellettili, e di riproporla in vetro, materiale veneziano per antonomasia. La ragione di tale operazione potrebbe essere rintracciata in un pubblico d'oltralpe particolarmente interessato allo stile veneziano. I confronti con i dipinti veneti tendono a suggerire che oggetti di fattura analoga a quelli prodotti nel sito austriaco fossero comunque utilizzati anche nei territori della Serenissima.

Talvolta negli inventari è possibile incontrare l'osso, e qui è difficile dire esattamente di cosa si tratti, se di avorio, ossa animali o sostanze di tipo vegetale come i noccioli o il cosiddetto osso lionato⁵¹.

Gioielli realizzati in noccioli di frutti intagliati erano infatti assai apprezzati all'epoca poiché, nonostante il materiale di partenza fosse piuttosto povero, la lavorazione poteva raggiungere effetti molto spettacolari⁵². Un esempio di un oggetto di questo tipo è la decina da rosario conservata al museo Correr di Venezia (fig. 41, cat. 6).

Altrettanto particolari dovevano essere i *paternostri* in seta, sebbene non comuni⁵³.

/collection/search/231040.

⁵¹ Detto anche osso di Spagna, era una sostanza ricavata dal nocciolo dei cosiddetti alberi da *paternostri*, originari di Haiti: *Madonnas & Miracles...*2017, p. 97. Il termine lionato identifica il colore fulvo del leone. I paternostri *de osso bianchi* del padovano Angelo Grompo dovevano quindi essere con tutta probabilità di avorio: BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò...*2006, p. 148. Una corona rossa d'osso di Spagna è invece contenuta in un inventario veneziano del 1584, citato in MOLMENTI, *La storia di Venezia...*1880, p. 543.

⁵² Si veda l'esemplare seicentesco conservato a Vienna: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/90212/?offset=0&lv=list>. Ringrazio Valeria Cafà e Andrea Bellieni per la loro grandissima disponibilità e tutte le informazioni fornitemi su questa decina e sugli altri monili conservati al Museo Correr di Venezia.

⁵³ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa.

Fig. 41. Bottega veneta, *Decina da rosario*, prima metà del XVI secolo,
Venezia, Museo Correr.

Corone più economiche potevano anche essere realizzate in vari tipi di legno⁵⁴. Erano forse presenti a Venezia anche rosari realizzati con il cosiddetto legno di rosa, varietà di palissandro molto profumata, attestata in questo periodo in altre zone d'Italia per la produzione di rosari, per la quale ancor oggi viene impiegata⁵⁵. Varie essenze legnose caratterizzano le diverse corde da preghiera raffigurate tra le mani dei santi nella pittura veneta⁵⁶. Il rosario appare infatti tra gli attributi dei santi raffigurati in veste di pellegrino, come Rocco, Giacomo e Sinibaldo, poiché era un oggetto che, come si è già detto, caratterizzava l'abbigliamento tipico di chi intraprendeva un viaggio spirituale (figg. 42, 43)⁵⁷. Altro santo di frequente raffigurato con la corda da preghiera è sant'Antonio abate (fig. 44).

⁵⁴ PAZZI, *I gioielli nella civiltà veneziana...*1995, p. 66.

⁵⁵ *Madonnas & Miracles...*2017....2017., 97.

⁵⁶ Si veda anche la corda in legno nella quattrocentesca *Meditazione sulla Passione di Vittore Carpaccio*, che sfrutta le rugosità naturali del materiale per la confezione dei grani:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435851>. La forma della croce pendente fa pensare a un oggetto di ispirazione greca.

⁵⁷ Altri esempi dalla pittura veneta: Paolo Veronese, *La Vergine e il Bambino appaiono ai santi Antonio abate e Paolo*, 1562, Norfolk, Chrysler Art Museum. Bartolomeo Montagna, *San Girolamo nel deserto*, Liverpool, Walker Art Gallery, inv. 2776. Giovanni Mansueti, *San Sebastiano tra i santi Liberale e Gregorio, Francesco e Rocco*, 1516, Venezia, Gallerie dell'accademia. Andrea da Murano, *San Vincenzo Ferrer e i santi Rocco, Sebastiano e Pietro Martire*, 1500 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Marco Marziale, *La cena in Emmaus*, 1500 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Vittore Carpaccio, *Trittico di Santa Fosca*, 1514, Accademia Carrara, Bergamo. Lorenzo Lotto, *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano*, 1532-1533, Loreto, Antico Museo della Santa Casa. Giovanni Busi (Cariani), *Cristo benedicente tra quattro santi*, secondo decennio del XVI secolo, Bergamo, collezione privata. Girolamo Denti, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco e Sebastiano e il committente Bonetto Sarcinelli*, Vittorio Veneto, Chiesa di Santa Maria Assunta, 1539 circa. Sebastiano Florigerio, *San Rocco*, Padova, prima metà del XVI secolo, Musei Civici agli Eremitani. Sebastiano Florigerio, *Pala della Concezione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Pordenone, *Madonna*

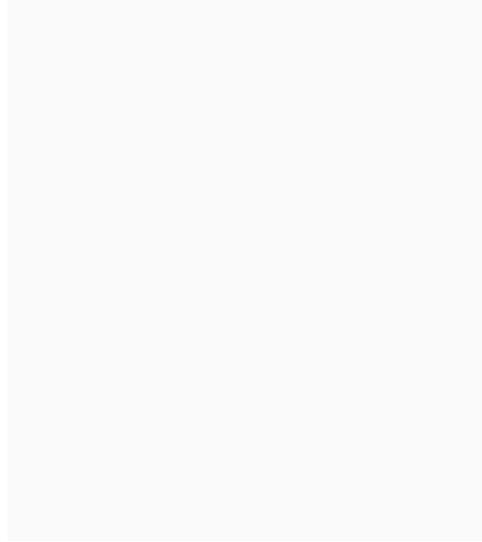


Fig. 42. Palma il Vecchio, *I santi Elena e Agostino, I santi Rocco e Sebastiano*, 1520-1522, Milano, Pinacoteca di Brera. particolare.

Fig. 43. Sebastiano del Piombo, *San Sinibaldo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.

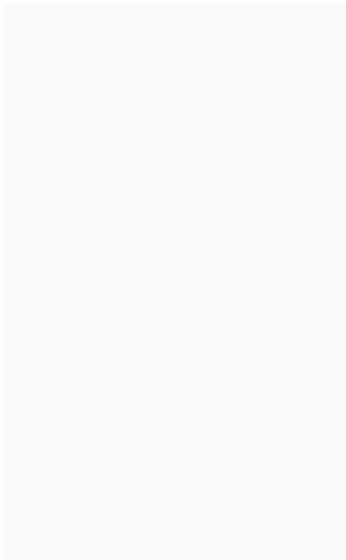


Fig. 44. Antonio Marinoni e bottega, *San Ludovico da Tolosa e sant'Antonio Abate*, secondo decennio del XVI secolo, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.

con Bambino e i santi Antonio abate, Leonardo, Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista e due angeli, Moriago della Battaglia, chiesa di san Leonardo, 1530 circa. Francesco di Mariano Bonetti, *Santi Francescani*, 1490-1510, Bergamo, Chiesa di Sant'Alessandro della Croce. In quest'ultimo caso, che, come si dirà, presenta delle caratteristiche inusuali, non mi è stato possibile reperire un'immagine a colori né ricavare informazioni maggiori sul dipinto.

Raffigurazioni di questo tipo sono accostabili ai rosari di realizzazione più corrente (fig. 3) e, anche se non sono molto significative per i confronti stilistici, sono comunque determinanti nel testimoniare la costante presenza del rosario nelle iconografie sacre, e la familiarità della sua associazione alla figura del viandante cristiano.

I libri di costume, come la celebre opera di Cesare Vecellio e gli *alba amicorum* presentano invece il rosario come accessorio tipico della donna veneziana di bassa estrazione economica e delle pizzocchere, donne anziane, spesso vedove, che pur senza prendere i voti erano affiliate agli ordini mendicanti (fig. 45)⁵⁸. Come nel caso del pellegrino, anche in questo si tratta di figure stereotipata, che però doveva corrispondere con buona approssimazione all'aspetto effettivo di queste categorie sociali.

Fig 45. Cesare Vecellio, *Pizzocchere*, in *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo Libri due*, Venezia 1590.

⁵⁸ A. BRUNDIN, D. HOWARD, M. LAVEN, *The sacred home in Renaissance Italy*, Oxford 2018, pp. 166-167. *Usi e costumi nella Venezia...* 2015, p. 103.

3.1.2 Teche per *Agnus Dei*.

I *paternostri* sono probabilmente i monili devozionali riscontrati in numero maggiore nei documenti veneti. Un altro monile estremamente ricorrente è la techa per *Agnus Dei*, o, più semplicemente, *Agnus Dei*. Il nome non identifica in questo caso la figura dell'agnello mistico, ma contenitori appositamente pensati per custodire frammenti di cera benedetta dal pontefice, che erano ritenuti in grado di proteggere da alcune malattie e dalla morte improvvisa⁵⁹. Si tratta quindi di oggetti legati direttamente alla figura del papa, con tutte le implicazioni religiose e politiche del caso.

Nel periodo di interesse per questo studio venivano fabbricati sia contenitori indossabili sia teche più grandi, da appendere in casa o utilizzare come soprammobili. Un nucleo abbastanza nutrito di piccole teche da portare sul corpo, databili tra la seconda metà del xv secolo e i primi cinquant'anni del Cinquecento, è arrivato ai nostri giorni, con esemplari molto simili conservati in diversi musei. Attorno alla metà del xvi secolo si registra infatti una radicale innovazione della tipologia, con un cambio di iconografie e materiali di cui si parlerà poco oltre. I pezzi sono tutti molto simili per l'iconografia, per la forma e la decorazione, e per le tecniche impiegate⁶⁰. L'uniformità di alcuni caratteri stilistici suggerisce una produzione seriale. Alcune peculiarità ritornano infatti in tutti i pendenti, come la forma circolare, la decorazione a niello sui due lati, la lavorazione dei bordi con perlinature e cordonature, l'occhiello di sospensione a forma di foglia. Niello e lavorazione con cordonature erano tecniche diffusissime e non assegnabili perciò a specifiche aree. La prima consisteva nell'utilizzo di una lega metallica nera per creare un disegno a intarsio a partire da zone incise a bulino, la seconda nell'applicazione di cordoncini metallici intrecciati o lavorati variamente sulla superficie liscia. Tutti questi elementi insieme rendono riconoscibile questa tipologia di gioiello, altrimenti difficilmente identificabile, specie perché queste teche non sono apribili e, anche nel caso in cui lo fossero, sarebbero facilmente equivocabili con dei reliquiari portatili.

La decorazione a niello, in genere presente in entrambi i versi, poteva raffigurare da uno o entrambi i lati simboli religiosi, tra cui i più frequenti erano l'immagine

⁵⁹ Spaventava non solo l'alto tasso di mortalità, ma anche l'eventualità di morire fuori dalla grazia di Dio. CHERRY, *Containers for Agnus Dei...* 2003, pp. 171-183. MUSACCHIO, *Lambs, coral, teeth...*2006, pp. 139-156. GALANDRA COOPER, *Investigating the 'Case'...*2018, pp. 220-243.

⁶⁰ FRANZON, *Indossare la fede...*2017, pp. 43-44.

dell'agnello mistico, che ha appunto dato il nome a questa tipologia di monili, e il trigramma *IHS* o *YHS*, che simboleggia il nome di Cristo; le tre lettere si incontrano molto di frequente in quanto ritenute apotropaiche. In uno dei due lati si trovavano però spesso immagini non devozionali: piccoli ritratti di un uomo e una donna di profilo oppure decorazioni fitomorfe (figg. 46-47).

I decori floreali e fogliacei, così come le immagini dei profili, in particolar modo quelli femminili, richiamano molto da vicino quelli visibili nella ceramica coeva (figg. 48-49). Non è del resto infrequente trovare anche nelle produzioni di piatti o altri utensili in terracotta invetriata gli stessi simboli religiosi visibili negli *Agnus Dei*. Questi ultimi sono talora confrontabili anche con gli oggetti in ceramica del tipo *bella donna*, secondo un linguaggio iconografico molto comune e diffuso che si riverbera in questi piccoli pendenti⁶¹. La commistione tra tematiche amorose e religiose non è a questa altezza cronologica una cosa inconsueta nei gioielli, e sembra suggerire che questi piccoli monili potessero fungere da pegno d'amore o regalo di matrimonio con la volontà di fornire una protezione beneaugurante alla coppia⁶².

La natura devozionale e insieme sentimentale di questi monili sembra essere confermata anche da un episodio che ha coinvolto personaggi molto famosi: alcune lettere testimoniano infatti come Pietro Bembo, dopo aver indossato sul petto una teca per *Agnus Dei* l'avesse spedita a Lucrezia Borgia come pegno d'amore⁶³.

I documenti veneti riportano, se si esclude qualche raro caso in seta o in legno, *Agnus Dei* che sono in linea con le teche conservatesi sino a oggi: in rame, argento, ottone, dorati e talvolta arricchiti da smalti e perle⁶⁴.

Alcuni inventari menzionano direttamente la lavorazione a niello: *Agnus Dei* in argento e argento dorato decorati con questa tecnica sono citati in inventari padovani e veneziani del 1475, 1478 e 1529⁶⁵.

⁶¹ SYSON, THORNTON, *Objects of virtue...*2001. *Art and Love in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di A. Bayer, New York (11 novembre 2008-16 febbraio 2009) e Fort Worth (15 marzo-14 giugno 2009), New York 2009, pp. 103-104.

⁶² *Art and Love in Renaissance Italy...*2009, pp. 103-104. HACKENBROCH, *Goldsmiths' work from Milan...*1965, pp. 258-263.

⁶³ BOLZONI, *Il cuore di cristallo...*2010, nota 37, p. 108.

⁶⁴ In alcuni casi il materiale non è specificato. SABBADIN, *Materiali per lo studio...*2013, p. 272. ASVi, Busta 6471, notaio Paolo Benassuti, *Inventario di Giuseppe de Pellizzari sposato Cereda*, 6/6/1553. PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, pp. 59, 227, 232, 238-239, 265, 296. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa.

⁶⁵ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò...*2006, p. 123. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, pp. 257-259.

Fig. 46. Bottega orafa italiana,
Pendente, seconda metà del xv secolo,
New York, Metropolitan Museum.

Fig. 47. Bottega orafa italiana,
Pendente, seconda metà del xv secolo,
New York, Metropolitan Museum.

Fig. 48. Bottega orafa italiana,
Pendente, seconda metà del xv secolo,
New York, Metropolitan Museum.

Fig. 49. Scuola padovana, *Tazza con
raffigurazione femminile*, 1480 circa,
collezione privata

Significativamente, dal 1550 circa si possono trovare attestazioni di *Agnus Dei* in cristallo di rocca, o vetro cristallo, e oro. Per esempio, nel 1553, a Padova, il notaio Benedetto Fasolo registra tra i suoi averi dodici *Agnus Dei* di vetro dorati⁶⁶. Nel già citato inventario vcentino di Ludovico de Stropeni, del 1578, è inoltre menzionato *un agnus dei di christallo et oro et perle*⁶⁷.

Anche gli oggetti arrivati sino ai nostri giorni mostrano di essersi evoluti radicalmente attorno alla metà del XVI secolo. Da questo momento le teche per *Agnus Dei* vengono infatti realizzate con la tecnica del *verre eglomisée*, o vetro dorato e graffito⁶⁸. Il procedimento è antico e, nella sua tecnica originaria, molto costoso e complesso. Esso prevedeva l'applicazione della foglia d'oro su una superficie vetrosa, la realizzazione del graffito sull'oro e l'applicazione di ulteriori strati di vetro. L'oggetto veniva poi cotto in fornace, sigillando così perfettamente il disegno.

Tuttavia la tecnica fu notevolmente semplificata proprio nel XVI secolo, acquisendo caratteri più pittorici e arricchendosi dell'utilizzo di smalti colorati, con la possibilità di rappresentare con colori vividi scene ricche di dettagli su superfici di dimensioni assai ridotte (figg. 50, 108)⁶⁹. Come nel caso del niello, queste teche non sono gli unici oggetti in cui viene impiegata questa particolare tecnica, che veniva usata anche per realizzare rosari e pendenti. L'uso del vetro graffito si configura però come uno dei caratteri riconoscibili di questa tipologia. L'immagine tipica di questi monili si evolve, ma senza perdere i suoi caratteri di riconoscibilità e di produzione seriale, e diventa anzi ancora più difficile distinguere la zona di produzione delle teche. Le ragioni e le modalità di questa evoluzione sono state poco studiate, e sono a mio parere da porsi in relazione con le novità messe in campo dalla Controriforma in tema di arte sacra⁷⁰.

⁶⁶ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa.

⁶⁷ ASVi, Busta 7189, notaio Francesco Bassan, *Inventario di Ludovico de Stropeni*, 17/12/1578. Forse anche in quei casi in cui gli oggetti sono citati come semplicemente in oro è possibile che essi appartengano a questa stessa categoria: MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, p. 95.

⁶⁸ PAZZI, *Tesori del Montenegro*, 3...2010, pp. 35-36, 198-199. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia...*2008.

⁶⁹ S. PETTENATI, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978. Il pezzo in fig. 50, recentemente venduto all'asta, presenta una cornice in ebano e due occhielli, uno superiore, usato probabilmente per appendere la teca a una catenina e uno inferiore da cui forse pendeva una perla.

⁷⁰ Si veda a riguardo il paragrafo 4.2.1 Le risposte cattoliche alla Riforma.

Fig. 50. Manifattura lombarda, *Pendente con la natività*, 1580-1650 circa, collezione privata.

Sebbene le evidenze documentarie confermino la diffusione in Veneto delle teche per *Agnus Dei*, non ho riscontrato nessun riferimento a una produzione di questi oggetti nei territori della Serenissima.

Si tratta quindi con tutta probabilità, almeno per la maggior parte, di monili d'importazione, che, nella versione in *verre eglomisée* provenivano verosimilmente da Milano, attestato come uno dei principali centri di produzione⁷¹. La cosa non appare improbabile a fronte del fatto che tali gioielli presentano dei caratteri estremamente seriali, che ne abbatterono i costi e contribuivano perciò alla loro diffusione⁷².

Gli *Agnus Dei* potevano essere indossati sia da uomini che da donne, e talvolta negli inventari è specificamente segnalato se si tratta di accessori destinati all'uso dei

⁷¹ PETTENATI, *I vetri dorati graffiti...*1978.

⁷² Basti pensare al fatto che il verso di molti esemplari presenta una decorazione identica: si confrontino per esempio il pendente con *Adorazione dei magi* (inv. M.542-1910) del Victoria & Albert Museum, visibile al link <https://collections.vam.ac.uk/item/O114869/plaque-unknown/>, quello con il *Martirio di san Lorenzo* al Louvre (OA5593, <https://www.photo.rmn.fr/archive/01-016348-2C6NU0GWH209.html>) e quello con l'*Assunzione* dello stesso museo parigino (OA5592, <https://www.photo.rmn.fr/archive/01-016413-2C6NU0GWMEBQ.html>).

bambini⁷³. Doveva trattarsi in questo caso di monili privi di immagini riconducibili alla sfera amorosa, fatti indossare ai più piccoli con lo scopo di proteggerli dalle malattie. Le fonti iconografiche non sono in grado però di dare maggiori informazioni sull'uso di questi piccoli monili, che non ho mai riscontrato nei dipinti veneziani. Considerando il più ampio bacino della pittura italiana, i casi restano comunque pochi e isolati: un dipinto di Bernardino di Antonio Detti, al museo civico di Pistoia (*Madonna della Pergola*, 1523) che mostra una teca metallica in mano a san Giovanni bambino, e un dipinto anonimo sempre di area toscana, con un pendente in verre eglomisée infilato in una collana di corallo, in cui si distingue l'immagine colorata della Vergine⁷⁴.

Il fatto che questi monili, pur così diffusi, appaiano così poco nei dipinti può essere dovuto a diversi motivi⁷⁵. Una prima ragione potrebbe essere lo scarso valore attribuito a questi pendenti e al loro carattere seriale, e quindi alla volontà di mostrare nei dipinti solo i pezzi di gioielleria più ricercati e particolari che, oltre a essere più lussuosi, erano anche più rappresentativi della persona ritratta. Va però constatato che, come si è detto, diversi rosari dall'aspetto alquanto dimesso sono invece ben visibili nei ritratti veneti, e che gli *Agnus Dei* non entrano nei dipinti neppure come attributi dei santi.

Una seconda ipotesi è che si trattasse di monili che per il loro legame diretto con la figura del papa potessero essere considerati troppo schierati politicamente. In un ambiente come quello della Serenissima erano infatti forti i moti di risentimento verso la curia romana, e nel contempo esporsi troppo poteva mettere a repentaglio i rapporti commerciali con i mercanti protestanti. Se questa ipotesi fosse vera, non si

⁷³ Per quanti riguarda gli oggetti infantili: MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa. CHIAROT, *L'arte orafa a Padova...*2001, pp. 122, 127-128. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò...*2006, pp. 123-126, 146. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, pp. 258-261. Casi analoghi vengono riportati per l'ambiente toscano in MUSACCHIO, *Lambs, coral, teeth...*2006, pp. 139-146.

⁷⁴ Immagini del primo dipinto sono reperibili al seguente link: <http://www.discoverpistoia.it/19-03-la-madonna-della-pergola/>. Il secondo è visibile alla Galleria Corsini di Roma. Oltre a questi, ci sono un paio di casi dubbi in cui appaiono piccoli elementi circolari, presumibilmente metallici, forse identificabili con teche per *Agnus Dei* o forse con sonagli, pendenti da stringhe di corallo. Questo si può notare in un dipinto di Bergognone (fig. 28) e nella famosa *Pala di Brera* di Piero della Francesca. Infine, al collo del seicentesco busto di Maria Cerri Capranica, ritratta da Giuliano Finelli (1643, Los Angeles, Getty Museum) si vede una teca esagonale con la Vergine e il Bambino, assai simile alle teche citate nella nota 72 di questo capitolo.

⁷⁵ Ringrazio Hazel Forsyth, Dora Thornton, Irene Galandra Cooper e Sophie Ong per le informazioni e i suggerimenti datimi sulla questione.

spiegherebbe tuttavia il motivo per il quale gli *Agnus Dei* compaiano così raramente anche nei dipinti realizzati in ambienti politicamente vicini alla figura del pontefice. L'ipotesi a mio avviso più probabile è che le teche siano in realtà presenti nei dipinti senza essere direttamente visibili. Diversi documenti menzionano esplicitamente catenine o fili di seta per reggere questi piccoli oggetti al collo, e infatti, come già segnalato da Irene Galandra Cooper, sono frequenti i dipinti in cui si possono individuare delle piccole catenine o dei fili in tessuto nero che terminano all'interno dello scollo delle vesti, senza lasciar intravedere il pendente⁷⁶. A mio parere, gli *Agnus Dei* venivano portati sotto le vesti sia per via della loro natura apotropaica che per quella sentimentale. Il lato con il trigramma cristologico o con l'immagine religiosa poteva essere infatti posto a contatto con la pelle per assicurare protezione al corpo. Anche per questo motivo, si trattava probabilmente di oggetti legati alla religiosità intima e personale, e perciò tenuti sotto le vesti, magari vicino al cuore. Il fatto che si trattasse di monili non privi di connotazioni amoroze funziona bene anch'esso con la vicinanza al cuore, come anche il caso citato di Pietro Bembo tenderebbe a confermare. Essendo la teca per *Agnus Dei* un monile assai diffuso e radicato nella cultura materiale popolare, chi guardava il ritratto avrebbe forse potuto intuirne la presenza dal solo filo di sospensione, evocando sentimenti religiosi e amorosi senza che fosse necessario esporli pubblicamente.

⁷⁶ GALANDRA COOPER, *Investigating the 'Case'...*2018, pp. 220-243.

3.1.3 Croci gemmate e crocifissi.

Diversamente dalle teche per *Agnus Dei*, i pendenti a forma di croce, spesso arricchiti da gemme e perle, sono sovente ben visibili nei ritratti veneti cinquecenteschi. La croce, simbolo di fede cristiana per eccellenza, è attestata nel formato gioiello già nei secoli precedenti, appesa ai rosari o come pendente da collana⁷⁷. I monili di questo tipo possono essere suddivisi in due grandi categorie: quella dei crocifissi veri e propri, che presentano anche la raffigurazione del corpo di Gesù, e quella delle croci gemmate, in cui le pietre preziose occupano la maggior parte dello spazio.

Sono queste ultime a essere rintracciate più di frequente sia nella pittura, sia nei documenti veneti. Si tratta di gioielli assai sfarzosi, come nel caso delle croci, probabilmente realizzate in diamanti, visibili in un ritratto femminile di Paolo Veronese e in quello della dogaresa Morosina Morosini di Leandro Bassano (figg. 51, 53).

Fig. 51. Paolo Veronese, *Ritratto di donna*, 1560 circa, Dublino, National Gallery of Ireland.

Fig. 52. Attribuito a bottega orafa spagnola, *Crocifisso pendente*, Parigi, Museo del Louvre.

⁷⁷ FRANZON, *Indossare la fede...*2017, pp. 41-54.

Fig. 53. Leandro Bassano, *Ritratto della dogaresa Morosina Morosini*, 1590-1610 circa, Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 54. Bottega nord Europea, *Croce pendente*, seconda metà del XVI secolo, New York, Metropolitan Museum.

Fig. 55. Scuola veneta, *Ritratto di donna*, 1520-1550 circa, Firenze, Museo degli Uffizi, particolare.

Entrambe presentano una struttura a croce latina tempestata di pietre trasparenti sfaccettate, ed entrambe evocano uno stile internazionale, essendo del tutto comparabili con alcuni gioielli cinquecenteschi attribuiti ad altre aree (figg. 52, 54). Entrambi i gioielli qui presentati sono infatti coevi ai dipinti, ed entrambi presentano diamanti sul *recto* e una decorazione a smalto sul *verso*⁷⁸. Come nei casi precedentemente analizzati, si può notare una pietra triangolare alla base della croce attribuita a bottega spagnola, e una esagonale sulla parte più bassa del gioiello della dogaressa, entrambe poste a richiamare il monte Calvario (figg. 52-53).

Probabilmente diamanti sono anche le pietre sfaccettate che compongono il piccolo pendente nel ritratto femminile degli Uffizi, appeso a un filo di perle intervallato da grani d'oro lavorati a traforo e a filigrana, e impreziosita da una perla pendente (fig. 55).

Oltre che con l'oro e le perle, nei documenti i diamanti si incontrano spesso nelle croci gemmate in abbinamento a pietre rosse⁷⁹. È il caso di quattro voci inventariali che mi sembra opportuno citare integralmente dalla tesi di dottorato di Margaret Morse:

“una croseta doro zoielada cum 6 pezeti di diamanti 4 rubineti et cinque perle.”
“una croseta doro con quattro rubinetti, cinque perletti et uno diamanti ligadi in mezzo” “una croseta piccola con cinque rubinetti, uno smeraldo et quatro perlete.”
“una croseta d’oro con sie pietre bianche, quattro rosse e quatro perle.”⁸⁰

La struttura descritta è in tutti e quattro i casi molto simile, e ritorna in termini quasi identici anche nei pendenti cruciformi rappresentati in alcuni dipinti di scuola veneta (figg. 56-57)⁸¹. In particolare una croce rappresentata da Bernardino Licinio

⁷⁸ Si consultino le schede relative ai gioielli: <https://www.photo.rmn.fr/archive/00-028505-2C6NU0VA6QRN.html>. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/120012043>.

⁷⁹ *Gli inventari della Sacrestia...* 2016, vol. II, p. 544. Croci gemmate decorate con pietre di vari colori sono invece quella al petto di Giuditta in un dipinto di Lorenzo Lotto (*Giuditta con la testa di Oloferne*, 1512, Roma, Banca Nazionale del Lavoro) e quella nella collana del *Ritratto di dama con fanciullo* di Girolamo Forni (1600 circa, Padova, Musei Civici agli Eremitani, inv. 262).

⁸⁰ MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...* 2005, p. 249. La trascrizione è stata normalizzata secondo i criteri paleografici qui adottati.

⁸¹ Si aggiungano altri dipinti in cui la struttura dei monili è analoga, ma non è stato possibile valutare con esattezza il colore delle pietre: Palma il Vecchio, *Ritratto di dama*, 1500 circa, Abegg-Stiftung, Riggisberg (Verband Schwarzwasser, Svizzera). Bernardino Licinio, *Ritratto di donna*, 1530 circa, Philadelphia, Museum of Art, inv. 203.

rispecchia perfettamente la struttura descritta in due degli inventari citati: la croce è infatti dorata e reca quattro pietre rosse, 5 perle e sei pietre bianche (fig. 16).

Questo tipo di disposizione è stato ricondotto a una precisa volontà di richiamare alla mente le piaghe di Cristo tramite il colore sanguigno; le pietre rosse sono infatti in genere disposte sulla parte più esterna delle braccia della croce⁸². Croci con caratteristiche simili erano in voga già nel secolo precedente, probabilmente con un simbolismo analogo⁸³.

Un'altro dettaglio stilistico diffuso nel secolo precedente e che resta di gran moda è la presenza delle quattro perle all'incrocio dei bracci, particolare che si ritrova di frequente nei dipinti (figg. 16, 57)⁸⁴.

Fig. 56. Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Isotta Brembati Grumelli*, 1552-1553 circa, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.

Fig. 57. Scuola veneziana, *Ritratto di dama*, 1500 circa, Bristol, Museum and Art Gallery, particolare.

⁸² MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, p. 249. Una simbologia simile potrebbe essere presente anche nelle croci interamente composte da pietre rosse, o violacee, come nel caso della croce di giacinto acquistata da Dürer a Venezia: *Albrecht Dürer...*2007, p. 39.

⁸³ FRANZON, *Indossare la fede...*2017, pp. 41-54.

⁸⁴ Andrea Previtali, *Ritratto di famiglia con bambino*, secondo o terzo decennio del XVI secolo, Bergamo, Collezione Conti Moroni.

Fig. 58. Paris Bordone, *Ritratto di donna*, 1545, Londra, National Gallery, particolare.

Fig. 59. Tiziano Vecellio, *Ritratto di un cavaliere di Malta*, 1510 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare.

Fig. 60. Maestranze Urbinate, *Altare*, XVI secolo, Urbino, Oratorio di San Giovanni, particolare.

Fig. 61. Agostino Veneziano, *Ritratto di Solimano il Magnifico*, Londra, British Museum, particolare.

Questa disposizione delle perle si ritrova anche nelle croci dorate dipinte da Paris Bordone e da Tiziano, in cui si coglie molto bene la lavorazione del metallo a imitazione di foglie d'acanto (figg. 58, 59). I girali d'acanto, simbolo di resurrezione, sono presenti anche in croci scolpite e dipinte all'interno degli edifici liturgici, che si presentano assai simili a queste versioni ingioiellate (fig. 60)⁸⁵. Il motivo della foglia ripiegata era comunque diffuso anche nei gioielli non devozionali, e sovente impiegato nell'alta oreficeria dell'epoca. Appare sia in alcuni disegni di accessori realizzati da Giulio Romano e Francesco Salviati, nonché in una delle opere più famose di oreficeria veneziana: l'elmo di Solimano il Magnifico (fig. 61)⁸⁶. L'opera è purtroppo andata perduta, ma la sua eccezionalità in termini di valore finanziario e artistico ci consente di conoscerla tramite una serie di testimonianze documentarie e iconografiche⁸⁷. Si tratta di una delle poche oreficerie sicuramente realizzate a Venezia da orafi locali, perciò su di essa si ritornerà anche in seguito, in quanto contiene una serie di elementi specificamente riconducibili allo stile aurificiaro veneziano.

Esempi di croci di fattura più semplice sono comunque testimoniati sia nei dipinti che nei documenti, dove sono citati esemplari in oro e argento di fattura modesta, privi di pietre preziose e decorati al massimo da piccole perle, oltre a esemplari in cristallo di rocca⁸⁸.

⁸⁵ Croci simili a quella in fig. 60 sono visibili in versione scultorea in diversi edifici ecclesiastici. Un esempio sono quelle a bassorilievo nella chiesa di San Rocco a Dolo, in provincia di Venezia.

⁸⁶ Si consultino le schede da G3 a G7 in *Princely Magnificence...*1980, pp. 114-116.

⁸⁷ BALDISSIN MOLLI, *L'aspetto "utopico"...*2011, pp. 406-407.

⁸⁸ LIBERALI, *Gli inventari delle suppellettili...*1981, p. 86. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, pp. 247, 324. PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, p. 233. Si veda anche la piccola croce in oro e perle dipinta da Paris Bordone nel *Ritratto di donna con fanciullo*, San Pietroburgo, Ermitage. altri esempi sono le croci smaltate di rosso indossate da santa Caterina in un'opera di Paolo Veronese (*Madonna col Bambino tra santa Caterina d'Alessandria e sant'Orsola*, circa 1576, Bari, Pinacoteca Provinciale) e dal violinista nelle *Nozze di Cana*, (Paolo Veronese, Parigi, Musée du Louvre), oltre a quella dorata al collo di san Nicola in Lorenzo Lotto, *San Nicola in gloria con i santi Giovanni battista e Lucia*, 1527-1529, Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Carmini. Sulle croci in cristallo di rocca: MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, pp. 254-255. Queste potevano essere forse simili a quelle rappresentate da Antonello da Messina nella *Vergine leggente* (1460 circa, Baltimora, Walters Art Gallery) e nella *Madonna Salting* (settimo decennio del xv secolo, Londra, National Gallery). Pendenti cruciformi in cristallo di rocca si sono conservati sino ai nostri giorni, con attribuzioni a diverse aree d'Europa. Un esempio è quello cinquecentesco del Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. 688).

Il valore delle croci gioiello non dipendeva sempre dall'aspetto e dai materiali impiegati per realizzarle: le più preziose erano infatti quelle contenenti delle reliquie, e in particolar modo le stauroteche, che custodivano schegge della croce di Cristo⁸⁹. Come nel caso degli *Agnus Dei*, anche per le croci esistevano esemplari specificamente pensati come accessorio puerile. Piccoli pendenti cruciformi si possono infatti riscontrare al collo del bambino Gesù, o dei bambini ritratti nelle opere venete⁹⁰.

Rispetto alle corde da *paternostri*, che possono essere raffigurate durante il loro utilizzo nell'atto della preghiera, le croci sono solitamente mostrate indossate. Il ruolo che esse potevano avere nel comunicare l'identità religiosa non appare per questo sminuito: basti pensare alla *Vergine col Bambino e i santi Caterina e Tommaso* di Lorenzo Lotto in cui la Vergine indossa un talismano ebraico, la *kamea*, e santa Caterina porta invece al collo una piccola croce (fig. 62)⁹¹. In questo caso i monili devozionali acquistano dunque lo specifico ruolo di identificare la fede di chi li indossa. Sempre Lorenzo Lotto, pittore assai consapevole del ruolo sociale ricoperto dai gioielli, nel *Ritratto di Andrea Odoni* rappresenta il collezionista tra statue e monete antiche, ma nel contempo fornisce anche l'immagine di un uomo di fede. L'uomo stringe infatti un piccolo crocifisso dorato al petto, proprio vicino al cuore, evocando l'idea di un forte sentimento religioso (fig. 23).

Ovviamente nei dipinti appare visibile solo il *recto* dei gioielli, e non è perciò possibile considerare la parte più personale e privata legata a questi oggetti. Si può solo ipotizzare la presenza di scritte apotropache, che sono infatti presenti in croci gioiello arrivate ai nostri giorni, e che erano esplicitamente pensate per rimanere appoggiate nel lato del monile rivolto verso il corpo, con lo scopo di proteggerlo⁹².

⁸⁹ MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, pp. 95-96. Un esempio italiano di croce porta reliquie è discusso in *Madonnas & Miracles...*2017, pp. 128-129.

⁹⁰ Girolamo Tessari, *Madonna con Bambino*, Padova, Scuola del Carmine. Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto della famiglia Valmarana*, 1553-1554, Vicenza, Museo di Palazzo Chiericati. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Giovanni della Volta con moglie e figlia*, finito nel 1547, Londra, National Gallery. Nel caso della figlia di Giovanni Volta il piccolo elemento pendente dalla collana potrebbe essere una croce in corallo.

⁹¹ M. BOSCHIERI, *I gioielli di Lorenzo Lotto*, tesi di laurea magistrale, supervisore Giovanna Baldissin Molli, Università di Padova, anno accademico 2012-2013, pp. 107-109.

⁹² FRANZON, *Indossare la fede...*2017, pp. 41-54.

Figg. 62a, 62b. Lorenzo Lotto, *Vergine col Bambino e i santi Caterina e Tommaso*, 1528-1530 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolari.

3.1.4 Strumenti di meditazione sulla Passione e sulla morte. Simboli cristologici e *memento mori*.

Al significato del trigramma cristologico già ho accennato in relazione alle teche per *Agnus Dei*. Esistevano però anche dei monili in cui la presenza di questo simbolo si connota come l'elemento principale dell'oggetto, con risultati molto differenti sul piano formale.

La devozione verso il trigramma diffusasi in Veneto con la predicazione di Bernardino da Siena (1380-1444), era alimentata dalla convinzione che esso possedesse poteri protettivi. Negli inventari è possibile trovare degli oggetti definiti con il termine *Jesus*, ed è stata proposta una loro identificazione con delle placchette metalliche recanti il trigramma all'interno del sole raggiato, secondo l'iconografia diffusa proprio da san Bernardino⁹³. Questi oggetti dovevano essere simili all'esemplare, probabilmente quattrocentesco, conservato al Museo Correr (fig. 63, cat. 7). Si tratta di una piccola placchetta metallica, di fattura modesta, che è stata forata per essere cucita alle vesti o usata come pendente, nella quale è appunto visibile l'iscrizione *IHS* al centro del sole.

⁹³ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...* in corso di stampa.

Fig. 63. Bottega italiana, *Placchetta con trigramma cristologico*, 1440-1540 circa, Venezia, Museo Correr.

Ludovico Dolce riporta come *I nomi di Dio* potessero trovarsi anche su materiali di valore molto maggiore, e, in particolare, incisi sulle pietre preziose, a cui infondevano poteri aggiuntivi rispetto a quelli attribuiti alle gemme non lavorate⁹⁴.

Anelli con il trigramma sono citati nei documenti cinquecenteschi padovani, e alcuni gioielli con caratteristiche analoghe sono ancora conservati nei musei⁹⁵. In questi casi la rappresentazione del trigramma non seguiva sempre il modello bernardiniano, e si presenta più di frequente priva del sole e con una croce posta alla sommità della lettera centrale. Da questo tipo di rappresentazione, più simile a quella delle teche per *Agnus Dei*, si evolverà il simbolo della compagnia di Gesù, che oltre al sole raggiato e la croce come prolungamento dell'H, presenta anche tre chiodi in basso⁹⁶.

⁹⁴ DOLCE, *Libri tre di m. Lodovico Dolce...*1565, III, p. 81. FRANZON, *Indossare la fede...*2017, nota 13, p. 50.

⁹⁵ Si veda per esempio: *Museo Poldi Pezzoli...*1981, p. 285 e tav. 162 (inv. 786).

⁹⁶ Questa è l'iconografia che si ritrova in un anello conservato all'Ashmolean museum di Oxford, per il quale si veda: *Madonnas & Miracles...*2017, p. 122.

I pezzi però più spettacolari sono i pendenti realizzati in diamanti, tagliati e incastonati in modo da comporre il trigramma, oggetti costosissimi e riservati a un mercato molto ristretto. Alcuni esempi di questa tipologia di gioielli sono ancora visibili al Victoria & Albert Museum di Londra (fig. 64, 66)⁹⁷. Inoltre, un pezzo di un lusso strabiliante di fattura tedesca, fortunatamente ben documentato, è conservato al museo Francesco Gonzaga di Mantova.

Sempre legato alla famiglia Gonzaga è il pendente ritratto da Tiziano, l'unico a me noto nelle opere di autore veneto, al collo di Eleonora Gonzaga. Questo mostra una struttura simile all'esemplare del museo inglese, ma è arricchito da tre grosse perle pendenti (fig. 65).

Oltre al ruolo apotropaico e quello di *status symbol*, questo tipo di gioielli veniva probabilmente usato nella meditazione. Tra i pendenti con il trigramma conservati a Londra, due presentano infatti sul retro la rappresentazione degli strumenti della Passione di Cristo (fig. 66). Una decorazione di questo tipo si ritrova anche su altri gioielli, soprattutto a partire dalla seconda metà del XVI secolo (fig. 26). Le figure delle *arma Christi*, erano già utilizzate per ricordare gli ultimi momenti della vita di Gesù durante la preghiera, ma costituivano anche i punti di riferimenti di una tecnica mnemonica derivata dall'antico sistema classico dei *loci*, usata anch'essa per favorire la meditazione⁹⁸. Gioielli come questi potevano quindi essere tenuti tra le mani e osservati durante la preghiera.

Un tipo di utilizzo simile veniva probabilmente fatto anche di altri gioielli contenenti simboli cristologici. Diffusi in tutta Europa erano per esempio i gioielli a forma di pellicano, animale che tradizionalmente simboleggia la carità di Gesù⁹⁹. In particolare l'iconografia della pietà del pellicano, intento a trafiggersi il petto per nutrire la prole, richiama l'idea del sangue di Cristo, che accettò il martirio per il nutrimento spirituale dei fedeli.

⁹⁷ A. SOMERS COCKS, *IHS pendant*, schede di catalogo in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 65-66. <http://collections.vam.ac.uk/item/O33885/pendant-unknown/>. Sul gioiello del museo Gonzaga si veda: <http://www.museofrancescogonzaga.it/2017/02/gioiello-col-monogramma-gesu-cristo/>.

⁹⁸ P. PARSHALL, *The Art of Memory and the Passion*, "The Art Bulletin", 81, 3 (1999), pp. 456-472.

⁹⁹ Di seguito un esempio dipinto e un gioiello ancora esistente: Nicolas Hilliard, *Ritratto di Elisabetta I d'Inghilterra, 1576-1578*, Waddesdon, Waddesdon Manor. Attribuito a bottega orafa spagnola, *Gioiello con pellicano*, 1550 circa, Londra, Victoria and Albert Museum, 335-1870.



Fig 64. Bottega Europea, *Gioiello con trigramma cristologico*, 1580-1600, Londra, Victoria & Albert Museum.

Fig. 65. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Eleonora Gonzaga*, 1536-1537, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare.

Fig. 66. Bottega Europea, *Gioiello con trigramma cristologico*, 1580-1600, Londra, Victoria & Albert Museum, *verso*.

Rappresentato proprio nell'atto di colpirsi con il becco, è il pellicano posto alla sommità del gioiello posto allo scollo della veste di san Vito, nella *Pala di Recanati* di Lorenzo Lotto (fig. 67).

Un pendente con pellicano conservato al British Museum è stato assegnato a una produzione veneziana per ragioni stilistiche (fig. 68, cat. 8). A mio parere, alcuni elementi come l'utilizzo dello smalto azzurro, i fiori quadripetali, la presenza delle volute con piccole righe orizzontali e la struttura della figura superiore si presentano in linea con questa attribuzione¹⁰⁰. L'animale marino in corallo, che fu invece forse realizzato in Sicilia, ricorda nella forma i tanti fischietti diffusi all'epoca, utilizzati sia da bambini che adulti con valenza amuletica, e può essere identificato con un delfino. Il pendente è stato poco studiato, in particolar modo per quanto concerne l'iconografia. La figura a mezzo busto in alto è stata infatti definita come una rappresentazione della Vergine ma, vista la presenza di vari riferimenti al sangue di Cristo, è a mio parere molto più probabile che la figura rappresenti Cristo che regge tra le mani un calice liturgico. Si tratterebbe perciò di un oggetto realizzato con lo scopo di favorire la meditazione sulla carità e sul sacrificio di Gesù. Che oggetti di questo tipo potessero essere usati non solo come sfarzosi accessori, ma anche per pregare, lo suggerisce del resto anche il dipinto di Ridolfo Ghirlandaio a palazzo Pitti (fig. 69) in cui appare tra le mani del ritrattato un bel monile sormontato da un pellicano. Il dipinto viene di solito definito come *Ritratto di orefice* proprio per la presenza del bel gioiello tra le mani dell'uomo, che lo ammira con particolare coinvolgimento. A mio parere si tratta invece di un uomo colto nel momento della meditazione sulla Passione di Cristo. Del resto, questo tipo di utilizzo dei gioielli, quali oggetti da osservare e toccare durante la preghiera sembra essere riscontrabile anche in un'altra categoria di monili: i *memento mori*.

¹⁰⁰ Ringrazio Anastazja Buttitta per le sue preziose considerazioni su questo gioiello. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1210996001&objectId=37729&partId=1.

Fig. 67. Lorenzo Lotto, *Polittico di Recanati*,
1506-1508, Recanati, Pinacoteca civica,
particolare.

Fig. 68. Bottega veneziana, con
aggiunte di bottega siciliana,
Pendente con pellicano cristologico,
1550-1600 circa, Londra, British
Museum.

Figg. 69a, 69 b. Ridolfo Ghirlandaio, *Ritratto di orefice (?)*, primo quarto del XVI
secolo, Firenze, Galleria di Palazzo Pitti, con particolare.

I *memento mori* erano oggetti pensati per stimolare la meditazione sulla morte, e per preparare i fedeli a morire serenamente e in grazia di Dio. In questo caso il nome dato alla tipologia non corrisponde alla terminologia dei documenti, dove sono più comuni i termini *morte* o *testa di morto*. Le parole *memento mori* richiamano però il ruolo principale dell'oggetto: rammentare al fedele la caducità della vita umana. Per fare questo, tali oggetti richiamavano il concetto tramite immagini di teschi, scheletri o bare. Spesso gli studiosi hanno associato questo tipo di oggetti al periodo barocco e all'area tedesca e inglese, ma alcune nuove considerazioni possono essere fatte sulla base dei dati raccolti nella presente ricerca.

Non sempre i *memento mori* erano indossabili, ma sono quasi sempre oggetti piccoli, adatti a essere tenuti tra le mani e portati con sé. Un passo tratto da una predica di Girolamo Savonarola consiglia infatti di aiutare la meditazione con l'uso di un piccolo manufatto, che doveva rappresentare la morte: *doveresti farti dipingere la morte in casa tua et etiam porta in mano una morticina d'osso et guardala spesso*¹⁰¹. Ciò suggerisce ovviamente che i *memento mori* fossero conosciuti anche nel Quattrocento italiano, per quanto tradizionalmente siano visti come monili legati alla religiosità anglicana¹⁰². Diversi studi tendono comunque ad attribuire la produzione di *memento mori* soprattutto all'area tedesca, cosa che, come si dirà nel prossimo capitolo, è poco compatibile con l'orientamento protestante, specie se si parla di luteranesimo¹⁰³. Ci sono del resto una serie di elementi che tenderebbero a far escludere una produzione di questi oggetti nelle sole aree cattoliche della Germania, poiché essi si trovano ovunque e con caratteristiche stilistiche molto variegata¹⁰⁴.

¹⁰¹ O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna: secoli XV-XVIII*, Roma 1998, p. 39. La citazione è tratta dalla versione digitale dell'opera G. SAVONAROLA, *Molti devotissimi trattati del reverendo padre frate Hieronimo Savonarola da Ferrara*, in Venetia al segno della speranza 1547, consultabile su: books.google.it.

¹⁰² N. LLEWELLYN, *The Art of Death. Visual Culture in the English death ritual c. 1500-c. 1800*, London 1991.

¹⁰³ A titolo di esempio: *Le Guide del Museo Poldi Pezzoli di Milano: Gioielli*, a cura di M. T. Balboni Brizza, A. Zanni, Torino 1996, pp. 90-91. Ringrazio Federica Manoli e Andrea Di Lorenzo per avermi dato la possibilità di esaminare questo e altri gioielli conservati al Museo Poldi Pezzoli, e per avermi fornito immagini e informazioni.

¹⁰⁴ S. KARR SCHMIDT, *Memento Mori: the deadly art of interaction*, in *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, a cura di S. Blick, L. D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011, vol II, pp. 261-294. PAZZI, *I gioielli nella civiltà veneziana...*1995, pp. 97-99. Nello stesso periodo monili della stessa tipologia sono presenti anche in Sicilia: DI NATALE, *Gioielli di Sicilia...*2008, pp. 115-118.

Confezionate con materiali come avorio e smalto bianco per ricreare l'aspetto delle ossa umane, oppure realizzate in cristallo di rocca, le macabre rappresentazioni sono state riscontrate negli inventari veneti solo verso la fine del XVII secolo. Questa tipologia di gioielli doveva essere precedentemente non molto diffusa, ma comunque conosciuta. Un piccolo teschio appare per esempio in fondo alla corda da preghiera di uno dei santi francescani dipinto da Francesco di Mariano Bonetti; inoltre, l'elemento trasparente pendente dal rosario di sant'Antonio abate in un dipinto di Veronese può essere forse identificato con un oggetto simile al teschio in cristallo di rocca conservato al Victoria and Albert Museum¹⁰⁵. Probabilmente in avorio era il piccolo teschio poggiato tra i petali di fiore, simbolo della caducità e vanità della condizione umana, nel ritratto maschile di Lotto alla Galleria Borghese (fig. 70). Il dipinto non permette di capire se il piccolo oggetto fosse indossabile; sicuramente fatto per essere portato sul corpo era invece il bell'anello del Poldi Pezzoli, realizzato attorno al 1600 (fig. 71, cat. 9).

Il gioiello, attribuito a Venezia e poi all'ambito tedesco, è a mio parere un'opera veneta di squisita fattura, che richiama nelle figure laterali al teschio la preesistente tradizione dei moretti veneziani¹⁰⁶.

3.1.5 *Souvenir* di pellegrinaggio.

I monili, acquistati ancor oggi in qualità di oggetti commemorativi di un viaggio, erano un oggetto di comune acquisto anche da parte dei pellegrini cristiani¹⁰⁷. Placchette in peltro, in argento e oro o veri e propri gioielli venivano realizzati a questo preciso scopo.

La realizzazione seriale di oggetti metallici più o meno preziosi come *souvenir*, si attesta infatti nel XVI secolo in continuità con i secoli precedenti. Questi potevano provenire da famose mete di pellegrinaggio, come Santiago di Compostela o

¹⁰⁵ Si è fatto riferimento alla scheda del dipinto di Bonetti in <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/42272/Bonetti%20Francesco%20di%20Mariano%20C%20Santi%20francescani#lg=1&slide=0>. Paolo Veronese, *La Vergine e il Bambino appaiono ai santi Antonio abate e Paolo*, 1562, Norfolk, Chrysler Art Museum. Bottega orafa francese?, *Memento mori in cristallo di rocca*, seconda metà del XV secolo, Londra, Victoria and Albert Museum, A.48-1935.

¹⁰⁶ Sui moretti: BUTTITTA, *La nascita di un gioiello...*2018.

¹⁰⁷ BRUNA, *Enseignes de pelerinage...*1996. KODELVEIJ, *The wearing of significative badges...*1999, pp. 307-328. FRANZON, *Indossare la fede...*2017, pp. 44-45.

Gerusalemme, o da santuari meno famosi. Una produzione di questo tipo di oggetti è riscontrabile in Italia soprattutto a Roma, una delle principali mete per i pellegrini di tutta la cristianità, ma non mancano esempi provenienti da altre aree, come quella di Loreto¹⁰⁸.

Medaglie e piccole figure in argento dorato della Madonna lauretana sono attestate nei documenti veneziani¹⁰⁹. Queste ultime non dovevano essere troppo dissimili dal gioiello già menzionato del British Museum, anche se probabilmente erano di fattura più semplice (fig. 19). Esistevano infatti *souvenir* per tutte le tasche: se la maggior parte è ascrivibile a una produzione seriale, è possibile trovare anche esemplari in materiali preziosi, realizzati con tecniche diverse¹¹⁰.

Un esempio tra i più economici è il piccolo pendente con la croce di Gerusalemme conservato al Museo Correr (fig. 72). La croce è inscritta in una struttura circolare con due rigonfiamenti, uno dei quali reca un occhiello superiore per essere indossato come pendente. Il pezzo, di difficile datazione, presenta un elemento solitamente assente nell'iconografia tradizionale, il bordo perlinato, che richiama quello presente nelle monete del regno di Cipro. Esso potrebbe perciò essere stato realizzato alla fine del XV secolo, durante il regno di Caterina Cornaro, e in questo stesso periodo portato a Venezia¹¹¹. Potrebbe perciò trattarsi sia di un *souvenir* di pellegrinaggio sia di un oggetto legato alla politica. Anche questi erano molto diffusi all'epoca e sfruttavano gli stessi metodi di realizzazione delle spille a tema religioso, condividendone talvolta aspetti simbolici. Come è stato sottolineato da Jos Koldeweij, tali oggetti venivano infatti indossati sia per il valore apotropaico a essi attribuito, sia perché significativi per la persona all'interno del contesto sociale: con la volontà di sottolineare l'appartenenza politica, la fede religiosa o amorosa, o tutto ciò contemporaneamente, assieme a riflettere lo *status* economico di chi li indossava¹¹². Ritorna quindi anche qui la commistione di tematiche secolari e religiose, che si ritroverà nuovamente nelle *enseignes*.

¹⁰⁸ *The thing of mine...*2018, p. 30. RODOLFO, "Signa super vestes"...1999, pp. 151-156.

¹⁰⁹ FORTINI BROWN, *Private lives...*2004, p. 176. Per il secolo successivo si veda PAZZI, *I gioielli nella civiltà veneziana...*1995, p. 95. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, p. 341.

¹¹⁰ FRANZON, *Indossare la fede...*2017, p. 49. HACKENBROCH, *Enseignes...*1996, pp.2-3.

¹¹¹ Si vedano le immagini nel sito di numismatica <http://www.roth37.it/COINS/Corner/storiamonete.html>.

¹¹² KODELVEIJ, *The wearing of significative badges...*1999, pp. 307-328. Il potere apotropaico era sottolineato talvolta dalle iscrizioni beneauguranti, perciò si può parlare in questo caso di "monili parlanti".

Fig. 70. Lorenzo Lotto, *Ritratto di gentiluomo*, 1535 circa, Roma, Galleria Borghese, particolare.

Fig. 71. Bottega orafa veneziana, *Anello memento mori*, 1590-1610 circa, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

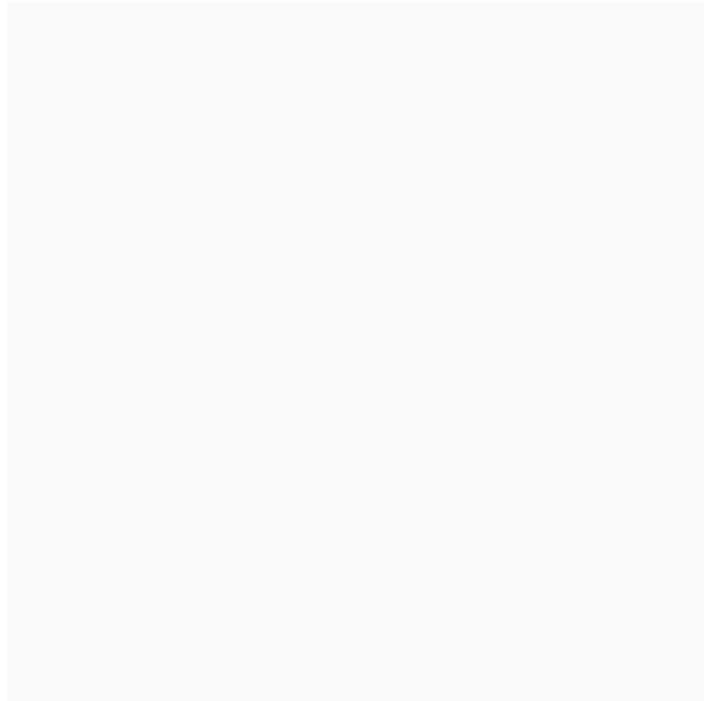


Fig. 72. Bottega della Terra Santa o cipriota, *Souvenir di pellegrinaggio*, XV secolo, Venezia, Museo Correr.

La maggior parte di questi piccoli monili presentava tuttavia iconografie religiose ben codificate in base al santuario dove erano stati acquistati. Il ruolo di questi oggetti era di fornire una testimonianza legata a uno specifico luogo, nonché una prova che il pellegrino lo avesse davvero visitato. Quindi, quando le iconografie legate a un santuario sono note, diviene molto semplice accostare gli oggetti a esso. È così che è stato di fatto possibile mappare gli oggetti provenienti da diversi santuari in Europa¹¹³.

Il Veneto era nel Cinquecento un importante luogo di passaggio per molti pellegrini, sia cristiani che ebrei, diretti a Gerusalemme. Era infatti piuttosto comune che essi si imbarcassero nelle navi veneziane per raggiungere la Terra Santa. Venezia era anche la sede di un'importante luogo della cristianità, la basilica di San Marco, dove i pellegrini potevano pregare vicino ai resti dell'evangelista. Però, se si escludono un *souvenir* quattrocentesco in peltro e alcuni precedenti in pasta di vetro, non sono noti altri monili riconducibili a questa chiesa¹¹⁴. La stessa situazione si ripresenta considerando la basilica di Sant'Antonio a Padova, anch'essa luogo assai importante per il continuo flusso di fedeli in visita. Il dipinto di Gian Antonio Corona alla Scoletta del Santo rappresenta però una serie di pellegrini alla tomba di sant'Antonio, e molti di essi recano una serie di *souvenir* sul mantello e sul copricapo (fig. 73). Si tratta soprattutto di conchiglie di san Giacomo, simbolo del viaggio a Santiago di Compostela. Poteva perciò trattarsi di pellegrini provenienti da quella meta, ma è anche possibile che la conchiglia fosse passata con il tempo a identificare non solo i fedeli che avevano raggiunto il santuario iberico, ma anche, più in generale, la figura stessa del pellegrino. Ciò non basta tuttavia a spiegare il motivo dell'assenza di riferimenti, sia iconografici che documentari ai *souvenir* veneti. Anche la presenza di gioielli con la figura di sant'Antonio è per il Cinquecento assai limitata; mi è noto un solo caso padovano che sarà discusso nella trattazione relativa agli *ex voto*.

Come i rosari, i *souvenir* sono invece ben presenti nei dipinti veneti in qualità di attributi dei santi pellegrini (figg. 42, 43). In particolare sono stati identificati i segni che individuano i pellegrini romei, ovvero il velo della Veronica e le chiavi di san

¹¹³ <http://www.kunera.nl/Default.aspx>.

¹¹⁴ Si vedano le schede nelle seguenti pagine internet: <http://www.kunera.nl/kunerapage.aspx?From=Default>. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=62865&partId=1&searchText=cameo+Christ&page=1.

Pietro¹¹⁵. Oltre a questi appare spesso la conchiglia di san Giacomo e il bordone, il bastone da pellegrino, che può essere rappresentato singolo, oppure incrociato a un altro bastone e abbinato ad altri simboli (figg. 74-75). Non è raro inoltre che i segni romei appaiano in combinazione con quelli di Santiago¹¹⁶. Non sono stati invece riscontrati *souvenir* di pellegrinaggio nei ritratti, tranne nel caso, purtroppo poco documentato, di presunto ritratto di Pietro Strozzi¹¹⁷.

¹¹⁵ RODOLFO, "Signa super vestes"...1999, pp. 151-156.

¹¹⁶ Oltre a quelli presentati nelle figure, i dipinti in cui sono stati riscontrati *souvenir* di pellegrinaggio sono: Jacopo Bassano, *Madonna in trono con i santi Rocco e Giovanni Battista*, 1550 circa. Giovanni Mansueti, *San Sebastiano tra i santi Liberale e Gregorio, Francesco e Rocco*, 1516, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Marco Marziale, *La cena in Emmaus*, 1500 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Giovanni Mansueti, *Miracolosa guarigione della figlia di Benvegnudo de San Polo*, primo decennio del XVI secolo, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Gerolamo Griffoni, *Maddona col Bambino in trono e sei devoti*, ottavo decennio del XVI secolo, Bergamo, Accademia Carrara. Francesco di Simone da Santa Croce, *Madonna con il Bambino in trono e santi*, terzo o quarto decennio del XVI secolo, Bergamo, Accademia Carrara. Andrea Previtali, *Nozze mistiche di santa Caterina, con i santi Rocco, Giuseppe, Giovanni Evangelista e Francesco*, 1525, Bergamo, Accademia Carrara. Vittore Carpaccio, *Trittico di Santa Fosca*, 1514, Accademia Carrara, Bergamo. Andrea Previtali, *San Rocco*, secondo decennio del XVI secolo, Bergamo, Accademia Carrara. Zenone Veronese, *Madonna in trono tra i santi Sebastiano e Rocco*, 1512, Cavriana, Chiesa di San Biagio. Benedetto Carpaccio, *Madonna con il Bambino e i santi Giovannino, Maddalena e Rocco*, quarto o quinto decennio del XVI secolo, collezione privata. Marco Marziale, *Madonna col Bambino in trono con santi*, 1507, Londra, National Gallery. Jacopo Bassano, *San Rocco visita gli appestati*, Milano, Pinacoteca di Brera. Lorenzo Lotto, *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano*, 1532-1533, Loreto, Antico Museo della Santa Casa. Andrea Previtali, *Madonna col Bambino, santi e donatore*, secondo decennio del XVI secolo, Milano, Collezione Saibene. Tintoretto, *San Rocco risana gli appestati*, 1549, Venezia, Chiesa di San Rocco. Tiziano Vecellio, *Madonna col Bambino e i santi Antonio e Rocco*, 1508-1512 circa, Madrid, Museo del Prado. Anonimo veneziano, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giovanni e Rocco*, 1541, Pokrajinski Muzej, Maribor. Giovanni Busi (Cariani), *Cristo benedicente tra quattro santi*, secondo decennio del XVI secolo, Bergamo, Collezione privata. Girolamo Tessari, *Vergine col Bambino e i Santi Rocco, Antonio, Giacchino e Anna*, Padova, Chiesa dei Servi. Paris Bordone, *Paradiso*, 1562-1563, Treviso, Musei Civici. Francesco Beccaruzzi, *Assunzione di Maria Vergine*, Valdobbiadene, Duomo di santa Maria Assunta, 1540-1544. Leonardo Corona, *La Trinità con i santi Rocco, Biagio, Sebastiano e Antonio Abate*, Treviso, Museo Diocesano. Sebastiano Florigerio, *San Rocco*, Padova, prima metà del XVI secolo, Musei Civici agli Eremitani. Giovanni Agostino da Lodi, *Madonna col Bambino e i santi Nicola di Bari e Rocco*, 1502, Sedico, Chiesa di San Nicola. Pordenone, *San Sebastiano, san Rocco e santa Caterina*, 1535-1539, Venezia, Chiesa di San Giovanni Elemosinario. Girolamo da Treviso o Pordenone, *I santi Girolamo, Rocco e Sebastiano*, terzo o quarto decennio del XVI secolo, Venezia, Chiesa della Salute. Bonifacio de' Pitati, *San Girolamo e san Giacomo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Sebastiano Florigerio, *Pala della Concezione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Paolo Veronese, *Cena di Gregorio Magno*, 1572, Convento di Monte Berico. Domenico Campagnola, Girolamo Tessari, Gualtiero Padovano, Stefano Dall'Arzere, *Storie di san Rocco*, 1536-1545, Padova, *Oratorio di San Rocco*. Girolamo Denti, *Madonna con il Bambino in torno e i santi Rocco e Sebastiano e il committente Bonetto Sarcinelli*, Vittorio Veneto, Chiesa di Santa Maria Assunta, 1539 circa. In alcuni di questi casi l'immagine sul *souvenir* non è stata identificata, ma per la stragrande maggioranza si tratta delle tipologie descritte nel testo.

¹¹⁷ Una scheda relativa al ritratto è visibile al link: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/42776/Anonimo%20veneziano%20sec.%20XVI%2C%20Ritratto%20di%20Pietro%20Strozzi%20in%20veste%20di%20pellegrino>.

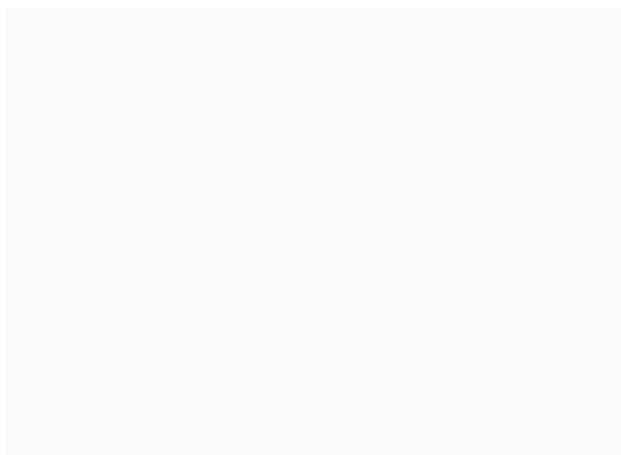


Fig. 73. Gian Antonio Corona, *Antonio predica a Padova*, 1509,
Padova Scuola del Santo, particolare.

Fig. 74. Pordenone, *San Rocco e il
cane*, 1525 circa, Bergamo,
Accademia Carrara, particolare.

Fig. 75. Francesco di Simone da Santa
Croce, *San Giacomo Maggiore*, 1506,
Bergamo, accademia Carrara, particolare.

Già si è parlato più volte della memoria in relazione ai gioielli devozionali. Anche in questo caso, i *souvenir* religiosi avevano un ruolo connesso direttamente con la memoria. Come già è stato discusso in relazione ad altre aree d'Europa, essi, una volta concluso il viaggio venivano conservati, e avevano proprio lo scopo di rammentare nel corso della preghiera domestica il pellegrinaggio compiuto. Immagini legate a specifici luoghi di culto, come nel caso esaminato di Loreto, erano presenti

anche negli inventari veneti. Resta ancora da indagare il ruolo di questi oggetti nella pratica del pellegrinaggio mentale, ovvero l'utilizzo dei *souvenir*, o di loro rappresentazioni dipinte, per indirizzare la mente a condurre la meditazione spostando l'attenzione da un luogo sacro all'altro¹¹⁸. Tale attività, ritenuta molto utile per la meditazione dei fedeli, è attestata diffusamente nel nord Europa, ma sembra essere stata meno comune in Italia¹¹⁹. È forse questo il motivo di una presenza poco insistita dei *souvenir* di pellegrinaggio nel contesto veneto, che si può però spiegare anche con lo scarsissimo valore che veniva attribuito a questi oggetti: gli esemplari in peltro, infinitamente più economici di tutti i monili citati precedentemente, non si trovano infatti neppure citati negli inventari. Inoltre, come si vedrà nel prossimo paragrafo, forse anche alcune medaglie con figure e scene a tema sacro potrebbero essere identificate con questa tipologia. Emerge invece ancora una volta il ruolo di segno identificativo affidato agli accessori devozionali, utilizzati, come nel caso dei rosari, per connotare e distinguere la figura del pellegrino cristiano.

3.1.6 *Enseignes*, opere di glittica e altri gioielli figurati.

I *souvenir* di pellegrinaggio avevano, come è stato detto, delle iconografie fisse e ben identificabili. Questo accadeva anche nel caso in cui si trattasse di preziosi realizzati su commissione. Come già si è accennato nel primo capitolo, esistevano però anche gioielli in cui immagini e iscrizioni corrispondevano a precise richieste del committente. Si tratta delle *enseignes*, una tipologia di gioielli particolarmente complessa poiché combina la cultura dell'emblema a quella dell'oggetto ricercato e inestimabile. Questi monili si presentavano in genere come dei piccoli bassorilievi di forma circolare, arricchiti da gemme e riccamente smaltati; ed erano specificamente

¹¹⁸ K. BEEBE, *The Jerusalem of the mind's eye: imagined pilgrimage in the fifteenth century*, in *Visual Constructs of Jerusalem*, a cura di B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt, Turnhout 2015, pp. 409-420. M. H. FOSTER CAMPBELL, *Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts*, in *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, a cura di S. Blick, L. D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011, vol I, pp. 227-274. VAN ASPEREN, *The Book as Shrine...*2018, pp. 288-312.

¹¹⁹ Alcune considerazioni riguardo a questo tema, molto complesso e ancora non del tutto indagato in relazione all'evoluzione delle pratiche devozionali tra XV e XVI secolo, sono contenute in FRANZON, *Il gusto per l'oreficeria dipinta...*2017, pp. 139-148.

destinati a ornare la testa: per questo venivano cuciti al berretto tramite occhielli, o assicurati a esso con degli spilloni.

Le *enseignes* hanno in comune alcuni aspetti con i *souvenir* di pellegrinaggio, da cui, secondo Ivonne Hackenbroch, hanno preso origine¹²⁰. Per esempio, condividono la collocazione sul cappello che, come è stato puntualizzato nel primo capitolo, non è casuale, ed è legata alla comunicazione del rango e del ruolo sociale della persona. Non a caso anche i *souvenir* di pellegrinaggio vengono talora chiamati *enseignes* da alcuni studiosi. Se qui si è scelto di impiegare una diversa terminologia per evitare confusioni tra le due tipologie, va comunque ribadito che i *souvenir* sono uno dei segni identificativi dello *status* di pellegrino, ed è per questo che sono talvolta fatti coincidere con le "insegne", termine che è legato agli ornamenti per il capo proprio per il loro ruolo identificativo della persona, in modo non troppo dissimile da quello delle insegne deputate a far riconoscere i luoghi. In questo senso le *enseignes* non identificano però solo il rango o il ruolo sociale, ma piuttosto l'individuo, motivo per il quale, come si è detto nel primo capitolo, hanno molto in comune con le imprese personali e gli emblemi.

Negli inventari questi gioielli appaiono invece con il nome abbastanza ambiguo di medaglia, e possono essere identificate dalla descrizione, se questa indica la presenza di smalti, la collocazione sul berretto o la destinazione maschile dell'oggetto¹²¹. Si tratta infatti di un oggetto legato al genere e, sebbene esistessero gioielli con caratteristiche simili destinati al pubblico femminile, l'*enseigne* vera e propria nasce e viene utilizzata come gioiello destinato al gentiluomo.

Questi gioielli avevano in comune con le medaglie la forma circolare, ma anche il valore rappresentativo e celebrativo nei confronti del committente. Rispetto alle medaglie però, essendo un pezzo unico, l'*enseigne* sottolineava maggiormente l'individualità della persona che la indossava, e doveva per questo risultare ben leggibile nei ritratti. Proprio a causa di questo suo carattere personale, risulta però spesso complicato interpretare il significato simbolico di questi gioielli.

Per esempio, Paolo Giovio nel *Dialogo delle imprese* scrive che il poeta e gioielliere Girolamo Casio portava un'impresa sulla berretta, ovvero un motto accompagnato da

¹²⁰ HACKENBROCH, *Enseignes...*1996.

¹²¹ Medaglie da donna smaltate sono comunque esistite e sono citate in PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, p. 230.

una rappresentazione figurata. Si trattava in questo caso di un'agata incisa dal famoso orafo Giovanni di Castelbolognese, rappresentante lo Spirito Santo che scende sui dodici apostoli. Il poeta, interrogato da Clemente VII sul significato di questo monile aveva risposto di non indossarlo per devozione ma per esprimere un sentimento d'amore, basato su un gioco di parole: l'assonanza tra pentecoste, ovvero la scena rappresentata, e *benticosta*, per i troppi doni costosi fatti per via di un amore infelice¹²². Il caso richiama anche la commistione tra temi religiosi e amorosi visibile proprio in un'*enseignes* di cui già si è parlato nel primo capitolo (fig. 8).

L'immagine religiosa viene quindi decostruita nel gioco di un rebus, che solo una volta spiegato rivela un significato altrimenti inconoscibile. Nonostante non sia sempre possibile decifrare i riferimenti più criptici, diverse iconografie legate alla sfera devozionale sono comunque individuabili sia nelle medaglie da berretto conservatesi, sia in quelle raffigurate nei dipinti o citate nei documenti.

Un contratto padovano per un'*enseigne* fatta su modello di cera realizzato dal Moderno si è conservato fino ai nostri giorni. Il gioiello doveva rappresentare san Giorgio a cavallo che combatte il drago, e le figure dovevano essere realizzate in diamanti¹²³.

Il corpo del santo potrebbe dunque essere stato simile a quello visibile in un monile conservato al British Museum (fig. 76)¹²⁴. In esso è rappresentato infatti il cavaliere Giorgio in sella al suo destriero mentre trafigge il drago posto ai suoi piedi. La spilla, munita di occhielli sul retro per essere fissata al copricapo, è decorata con smalti e sullo sfondo presenta un paesaggio in cui si distingue un castello. La rilucente armatura e l'elmo del cavaliere sono realizzati in diamanti, proprio come nell'esemplare padovano.

¹²² BOLZONI, *Il cuore di cristallo...* 2010, pp. 259-260.

¹²³ BROWN, *The Archival Scholarship...* 1997, pp. 65-71. Un'*enseigne* con san Giorgio che trafigge il drago appare anche nel dipinto, nella scheda attribuito a Bartolomeo Veneto al link: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/41462/Bartolomeo%20Veneto%2C%20Ritratto%20maschile>.

¹²⁴ L'oggetto non ha un'attribuzione geografica certa. Lo stile mi sembra comunque vicino a quello di alcuni gioielli tedeschi dello stesso periodo. Si veda la scheda al link: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1466282001&objectId=39003&partId=1.

Fig. 76. Bottega orafa tedesca (?), *Enseigne con san Giorgio che combatte il drago*, 1550-1575 circa, Londra, British Museum.

Sempre nei documenti padovani sono citate una medaglia d'oro con la figura di Giuditta di smalto, destinata a ornare un berretto, e tre medaglie rappresentanti sant'Alvise (cioè san Ludovico), di cui una d'oro¹²⁵.

Erano forse *enseignes* anche altre medaglie padovane con raffigurazioni sacre: il sacrificio di Abramo, la figura della Vergine e la testa di Cristo¹²⁶. Gli ultimi due casi, nei quali è specificato che si tratta di un oggetto in piombo e di uno in metallo, possono forse essere identificati con *souvenir* di pellegrinaggio o più modeste medagliette con scene devozionali, prodotte con procedimenti seriali e anch'esse attestate in dipinti e documenti¹²⁷.

Medaglie con rappresentazioni di san Ludovico, con Cristo e con scene della Passione si possono riscontrare anche a Venezia, così come una medaglia con la

¹²⁵ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa.

¹²⁶ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa, oltre a ASP, busta 2063, f. 48r, Anno 1501. Ringrazio Elda Martellozzo Forin per avermi gentilmente segnalato quest'ultimo documento.

¹²⁷ Come quella con l'annunciazione appesa al rosario in un dipinto di Leandro Bassano: *Madonnas & Miracles...*2017. Nel *Giardino di Cha Gualdo* è citata nell'anno 1585 una medaglia con Cristo salvatore e nel retro un crocifisso, GUALDO, 1650. *Giardino di Chà Gualdo...*1972, pp. 56-57. Una medaglia con l'annunciazione appare anche in mano al personaggio ritratto in un dipinto, attribuito a Bartolomeo Veneto: <http://www.artnet.com/artists/bartolomeo-veneto/portrait-of-a-man-holding-a-medal-UKI8HB7k8hR0DSVNB1MvMw2>.

Vergine e il Bambino da un lato, e san Sebastiano dall'altro, destinata a ornare un rosario¹²⁸.

I documenti veneziani citano inoltre una medaglia di san Paolo, che poteva essere forse simile a quella visibile in un dipinto di Bartolomeo Veneto (fig. 77). Nel ritratto è infatti raffigurata un'*enseigne* circondata di perle appuntata sul berretto dell'uomo, con la figura di san Paolo resa distinguibile dalla spada. L'opera è talvolta indicata come ritratto di un cavaliere dell'ordine di san Paolo, ordine cavalleresco legato alla figura del pontefice¹²⁹. Più che uno stemma cavalleresco però questo gioiello sembra essere analogo alle spille con santi appuntate ai berretti dei gentiluomini nei ritratti cinquecenteschi (figg. 79, 80, 93).

Esse dovevano essere una sorta di stemmi individuali più che di famiglia, forse legati anche anche alla particolare devozione al santo raffigurato.

Bartolomeo Veneto, artista formatosi a Venezia ma attivo soprattutto a Ferrara e Milano, fu probabilmente il pittore più interessato a questo tipo di gioielli: svariate *enseignes* appaiono nei suoi dipinti e sono rappresentate nel minimo dettaglio, con grande attenzione alla resa degli smalti e delle lavorazioni aurificiarie. Alcune mostrano soggetti di tipo profano e non verranno perciò analizzate in questa sede. Tra le medaglie da berretto a soggetto sacro da lui raffigurate si ricordano invece quella col simbolo dell'evangelista Luca e quella con santa Caterina d'Alessandria (fig. 78, 93). I due oggetti sono stati copiati dal vero e resi quasi fotograficamente: si vedono in un caso i quattro occhielli che assicuravano la spilla al berretto, e nell'altro le cuciture atte allo stesso scopo. Si legge chiaramente anche il fondo dorato dei gioielli: questo è composto da elementi circolari, forse realizzati a cesello, nel caso della spilla con il bue alato, mentre in quella con la santa si presenta sabbiato e del tutto simile a quello visibile in altre *enseignes* (figg. 79-91).

¹²⁸ DAVANZO POLI, *Inventario delle cose di Giulia Leoncini...*1988, p. 283. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, p. 93, 324.

¹²⁹ <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=89445>. Va tenuto presente che l'ordine fu fondato nel 1540, successivamente all'anno a cui è stato datato il dipinto.
<http://www.ordinedeisantipietropaolo.org/lordine-al-merito/storia-delle-origini/>.

Fig. 77. Bartolomeo Veneto, *Ritratto d'uomo*, 1537, Pasadena, Norton Museum, particolare.

Fig. 78. Bartolomeo Veneto, *Ritratto Maschile*, Houston Museum of Art, particolare.

Fig. 79. Moretto da Brescia, *Ritratto d'uomo*, 1526, Londra, National Gallery, particolare.

Altri artisti nell'ambito della Serenissima hanno rappresentato delle *enseignes* con tematiche religiose nei ritratti, sempre rappresentate come figure smaltate su fondo oro¹³⁰. È per esempio il caso della medaglia con san Cristoforo raffigurata da Moretto da Brescia, e del san Francesco che riceve le stimmate nel ritratto maschile di Altobello Melone (figg. 79, 80).

Fig. 80. Altobello Melone, *Ritratto d'uomo*, 1513, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.

Fig. 81. Giovanni Cariani (?), *Ritratto maschile*, quarto o quinto decennio del XVI secolo, Collezione privata, particolare.

¹³⁰ In alcuni casi il soggetto è meno distinguibile: in un ritratto maschile di Federico Mazzola (primo decennio del XVI secolo, Miami, Lowe Museum of Art) l'*enseigne* rappresenta forse l'agnello mistico. Una donna, forse una santa, che regge un cartiglio non leggibile è visibile in un dipinto di Girolamo Romanino (*Ritratto d'uomo*, 1520 circa, Stoccolma). Nell'*Adorazione dei magi* di Jacopo Bassano (post 1540, Edimburgo, National Gallery of Scotland) nel berretto piumato tenuto in mano da uno dei personaggi appare un *enseigne* in cui sembra distinguersi una figura nimbatata.

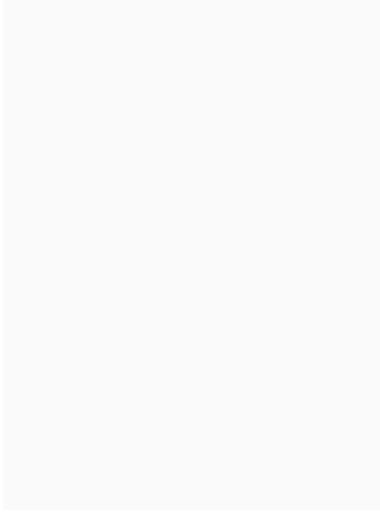


Fig. 82. Valerio Belli, *La Vergine e il Bambino con sante*, 1510-1546 circa, Chatsworth, Devonshire Collection.

Fig. 83. Intagliatore veneto, *Placchetta con la Vergine in trono con il Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*, Londra, Victoria & Albert Museum.

Fig. 84. Scuola padovana, *Cammeo con compianto di Cristo*, 1500-1510 circa, Londra, British Museum.

La presenza di cartigli o iscrizioni nelle *enseignes*, sebbene non sia una costante, è un dettaglio che talvolta appare e che è in genere riconducibile alla cultura dell'emblema, ma talora la scritta poteva essere anch'essa d'ispirazione devozionale¹³¹. È il caso dell'*enseigne* rappresentata in un ritratto maschile, probabilmente realizzato da Giovanni Cariani (fig. 81). Il gioiello è un po' diverso dal solito, poiché tutto lo spazio è riservato alla scritta, che recita: *iuravi et statui*, frase tratta dalla Bibbia, in particolare dal Libro dei salmi¹³².

Molto spesso la parte principale e più evidente del gioiello era però quella figurata. Ciò non accadeva solo nel caso delle *enseignes*, e infatti gioielli con un vero e proprio impianto iconografico sono stati analizzati anche relativamente ad altre tipologie. Verrà ora presa in esame un'ultima categoria di gioielli devozionali tra quelle incontrate in questa ricerca, nella quale la rappresentazione iconografica è un elemento costituente: la glittica. Il termine è in questo caso impiegato nella sua accezione più ampia, che comprende sia gli intagli che i cammei, nel Cinquecento ricavati da una grande varietà di gemme e pietre dure, o da materiali organici come la conchiglia e la madreperla.

Sebbene questi venissero ricercati soprattutto nelle versioni prodotte nell'antichità classica, il mercato delle opere di glittica rinascimentale fu molto attivo.

I temi rappresentati, nonostante le dimensioni assai ridotte delle gemme, conoscevano la stessa varietà e complessità dei dipinti coevi.

Molti tra gli orafi più famosi dell'epoca erano apprezzati proprio per questo particolare settore della lavorazione delle gemme¹³³.

Il caso più noto è probabilmente quello del vicentino Valerio Belli che già in vita ebbe fama internazionale. Rimangono molte opere di questo autore, per la maggior parte cristalli di rocca finemente incisi. Si sono conservate anche diverse placchette

¹³¹ Y. HACKENBROCH, *Enseignes...* 1996, pp. 22-23, 38-39. La scritta *qui.a.dieu.veult.conpl[aire.h]onneur.lui.dovit.faire* è posta per esempio su un gioiello con l'adorazione dei magi che, anche se collocabile in un'altra area di produzione, mi pare utile citare come caso di "gioiello parlante". In un ritratto d'uomo di Bartolomeo Veneto si legge nell'*enseigne* con figura femminile e leone una citazione del salmo 139 *probasti me et cognovisti*, che corrisponde anche al motto di Francesco Gonzaga II. K. LUNDHALL, *A Greek inscription within the Portrait of Fortunato Martinengo Cesaresco by Moretto da Brescia (1498-1554)*, tesi di laurea magistrale, supervisore Johan Eriksson, Uppsala Universitet, anno accademico 2013-2014, pp. 39-40.

¹³² Salmo CXVIII, 106: *iuravi et statui custodire iudicia iustitiae tuae*.

¹³³ E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Wien 1929.

metalliche ricavate dallo stampo di queste pietre, testimoniando anch'esse l'enorme fortuna goduta dalle opere dell'artista veneto¹³⁴. Tra le opere devozionali del vicentino che hanno raggiunto i nostri giorni, probabilmente solo la piccola gemma ovale con la Vergine e il Bambino e quattro sante era stata pensata per essere indossata (fig. 82).

Nel *Giardino di Cha Gualdo*, sorta di catalogo ragionato della collezione del vicentino Girolamo Gualdo, è però citato come opera del famoso artista anche un san Francesco intagliato su madreperla¹³⁵. Per quanto non si possa dire con certezza se questo pezzo fosse davvero autografo, si può affermare che, oltre alle corde da preghiera di cui già si è detto, anche altri gioielli devozionali in madreperla furono con ogni probabilità prodotti in Veneto¹³⁶.

Tra questi può probabilmente essere annoverata anche la placchetta in madreperla con la *Vergine in trono con il Bambino e i santi Sebastiano e Rocco* di Londra (fig. 83, cat. 10).

L'oggetto era forse indossabile, poiché sono visibili i segni di una montatura, e presenta diversi tracce di sfregamento, in particolar modo sul viso della Vergine, a ulteriore conferma del fatto che i rosari non fossero gli unici monili devozionali a essere costantemente manipolati¹³⁷.

Qualità tattili e visive simili potevano essere apprezzate anche nei cammei. Si pensi per esempio al cammeo con il *Compianto di Cristo*, uno dei pochi attribuiti in modo certo all'ambito veneto di primo cinquecento, per il confronto con una terracotta padovana con lo stesso soggetto (fig. 84 cat. 11). Entrambe le opere presentano un'iconografia tanto inconsueta quanto adatta a far riflettere i fedeli sulla morte e sulla resurrezione di Cristo. L'efficacia del cammeo era però in questo senso accresciuta dalla possibilità di essere tenuto tra le mani e portato sempre con sé.

¹³⁴ COLLARETA, GASPAROTTO, BURNS, *Valerio Belli Vicentino...* 2000. Un intaglio su cristallo con la figura di Cristo di autore ignoto è invece citato in MORSE, *The Arts of Domestic Devotion...*2005, p. 247.

¹³⁵ GUALDO, 1650. *Giardino di Chà Gualdo...*1972, pp. 35-36.

¹³⁶ Un esempio quattrocentesco è pubblicato in PAZZI, *I gioielli nella civiltà veneziana...*1995, p. 37.

¹³⁷ Tracce di abrasione analoghe sono visibili sul pendente tedesco in madreperla pubblicato in *The thing of mine...*2018, p. 45.

Forse riconducibile a una produzione veneziana è invece il cammeo con la Natività di collezione privata (fig. 85)¹³⁸. Più che l'intaglio in sé, già attribuito all'Italia e difficile da collocare più precisamente, è in particolar modo la montatura a presentare alcuni caratteri dell'oreficeria lagunare. In particolare i fiori, con bottone dorato al centro e quattro o cinque petali smaltati, sono, specie nella versione azzurra, ricorrenti in *chiacchere*, navi gioiello, e anelli assegnati a Venezia (figg. 10, 86)¹³⁹. Particolarmente emblematiche in questo senso sono le versioni ebraiche dell'anello matrimoniale prodotte a Venezia, nelle quali appaiono sia i lavori di filigrana che questo tipo di decorazione floreale.

Fig. 85. Bottega orafa veneziana (?),
Cammeo con Adorazione dei magi,
1550-1580 circa, collezione privata.

Fig. 86. Bottega orafa veneziana, *Anello
matrimoniale ebraico*, 1550-1650 circa,
Londra, British Museum.

¹³⁸ Il cammeo era inizialmente esposto nel sito <http://www.albionart.com/> con una scheda descrittiva, in seguito rimossa, scritta da Diana Scarisbrick, che lo collocava al Rinascimento italiano. Ho potuto vedere una sola fotografia del pezzo e mancano perciò le informazioni necessarie a formulare ipotesi attributive più precise.

¹³⁹ Ringrazio Anastazja Buttitta per il suo parere su questo dettaglio stilistico. La cronologia dell'anello è stata più volte discussa. A mio parere, visti i caratteri stilistici, il pezzo dovrebbe essere cinquecentesco o al massimo seicentesco. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1469227001&objectId=36988&partId=1.

Anche negli inventari figurano cammei con immagini devozionali, tra cui va sicuramente citato il *cameo legato in un fileto d'oro semplice zoè un Crocefisso con la Madonna san Zuane e doi anzoleti* posseduto da Lorenzo Lotto¹⁴⁰.

Una menzione a parte meritano i gioielli in eliotropio che furono diffusi in tutta Italia e che denotano un utilizzo della pietra con particolari risvolti simbolici. Questo tipo di materiale era noto anche anticamente con il nome di diaspro sanguigno a causa del suo aspetto di pietra verde punteggiata da macchie rosso scuro. Era per questo ritenuta in grado di fermare l'epistassi e di avere altri effetti tra il magico e il medicinale¹⁴¹. Tale credenza era rimasta viva nel XVI secolo, tanto che anche Luca Signorelli ne aveva fatto uso per arrestare un'emorragia che aveva colpito Giorgio Vasari, il quale ricorda così l'episodio:

"e perché egli intese, sì come era vero, che il sangue in sì gran copia m'usciva in quell'età dal naso, che mi lasciava alcuna volta tramortito, mi pose di sua mano un diaspro al collo, con infinita amorevolezza; la qual memoria di Luca mi starà in eterno fissa nell'animo."¹⁴²

Oggetti di questo tipo con immagini devozionali erano piuttosto diffusi, e sono noti anche a Venezia¹⁴³. L'effetto "sanguigno" della pietra era però sfruttato anche per simboleggiare il sangue di Cristo. Un esempio particolarmente calzante è lo splendido gioiello apribile conservato al Museum of London (fig. 87). Esso, vicino come iconografia e stile ad alcune opere dei lombardi Antonio Abondio, e della bottega dei Miseroni, presenta il profilo della Vergine su un diaspro quasi completamente privo di macchie rosse, e quello di Cristo in una pietra in cui esse sono invece copiose, con un evidente riferimento alla Passione¹⁴⁴. Il concetto è ribadito dalla presenza di alcune delle *arma Christi* sul bordo decorato a smalto.

¹⁴⁰ SABBADIN, *Materiali per lo studio...*2013, pp. 223, si veda anche a p. 251 la menzione fatta a un anello con un cammeo raffigurante un angelo.

¹⁴¹ Franzon, *Indossare la fede...*2017, p. 43.

¹⁴² CHERRY, *Healing through faith...*2001, p. 154.

¹⁴³ DAVANZO POLI, *Inventario delle cose di Giulia Leoncini...*1988, p. 283.

¹⁴⁴ FORSYTH, *The Cheapside Hoard...*2013, pp. 180-188. Ringrazio Hazel Forsyth per avermi permesso di esaminare il gioiello e per il parere fornitomi sulla mia ricerca.

Fig. 87. Bottega lombarda, *Teca apribile con la Vergine e Gesù*, 1550-1600 circa, Londra, Museum of London.

Fig. 88. Bottega italiana, *Intaglio con la deposizione di Cristo*, 1550-1600 circa, Firenze, Museo del Bargello.

Matteo del Nassaro, famoso artista veronese, sfruttò in modo ancora più intenso la potenzialità simbolica dell'eliotropio. Riporta ancora Vasari:

"venutogli un bel pezzo di diaspro alle mani, verde e macchiato di goccioline rosse come sono i buoni, v'intagliò dentro un Deposito di croce con tanta diligenza, che fece venire le piaghe in quelle parti del diaspro che erano macchiate di sangue; il che fece essere quell'opera rarissima, et egli commendatone molto. Il quale diaspro fu venduto da Matteo alla marchesana Isabella da Este"¹⁴⁵.

L'opera doveva essere quindi assai più raffinata dell'esemplare ora conservato al Bargello, qui riportato per la sola consonanza di soggetto e della materia prima utilizzata (fig. 88).

Nella vita di Matteo del Nassaro, Vasari parla anche di uno dei suoi maestri, Nicolò Avanzi, a cui è stata attribuita in via dubitativa una corniola intagliata conservata

¹⁴⁵ [https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_\(1568\)/Valerio_Vicentino,_Giovanni_da_Castel_Bolognese,_Matteo_del_Nasaro_e_altri_eccellenti_intagliatori_di_camei_e_gioie](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568)/Valerio_Vicentino,_Giovanni_da_Castel_Bolognese,_Matteo_del_Nasaro_e_altri_eccellenti_intagliatori_di_camei_e_gioie).

all'Ermitage (fig. 89 cat. 12)¹⁴⁶. Il pezzo presenta l'adorazione dei magi da un lato e una croce sormontata dal monogramma cristologico in greco dall'altro (*Chrismon*). Il *Chrismon* venne usato sia in Oriente che in Occidente nel periodo paleocristiano, e appare anche tra i temi dei tatuaggi che i pellegrini cristiani si facevano imprimere in ricordo del viaggio a Gerusalemme¹⁴⁷. Il simbolo non fu infrequente in Italia nel periodo tardo antico, ma nei gioielli cinquecenteschi questa è l'unica rappresentazione di tale cristogramma a me nota. Ciò potrebbe quindi indicare che l'oggetto riproduca in parte dei motivi desunti da opere precedenti, copiando forse un intaglio paleocristiano¹⁴⁸.

Lettere dell'alfabeto greco appaiono anche nell'*enseigne* con san Cristoforo visibile in un ritratto di Moretto da Brescia (fig. 79). Una teca per *Agnus Dei* in *verre eglomisée* con le immagini di due santi barbuti e lettere greche è stata inoltre attribuita in via dubitativa all'area veneta proprio in virtù delle lettere greche presenti su di essa, che richiamerebbero i rapporti costanti di Venezia con il mondo bizantino e la sua dominazione su alcuni dei territori greci¹⁴⁹.

Nella varietà di pietre più o meno preziose intagliate con temi devozionali e ascrivibili al Veneto va menzionato infine lo splendido quarzo con la Vergine e il Bambino del Museo Poldi Pezzoli, che ben si inserisce nella produzione lagunare di gioielli realizzati a partire da piccole pietre, (fig. 90, cat. 13)¹⁵⁰.

¹⁴⁶ *Ibidem*. "Niccolò Avanzi, il quale lavorò in Roma privatamente cammei, corniuole et altre pietre, che furono portate a diversi principi. Et hacci di quegli che si ricordano aver veduto [in] un lapislazzaro largo tre dita, di sua mano, la Natività di Cristo con molte figure, il quale fu venduto alla duchessa d'Urbino come cosa singolare". Sul pezzo: *Splendeurs des collections de Catherine II de Russie. Le cabinet de pierres gravées du duc d'Orleans*, a cura di J. Kagan, O. Neverov, Paris 2000, p. 206.

¹⁴⁷ A. BORRONI, *I tatuaggi di Gerusalemme. Tradizione e disegni*, Ortezzano 2019, pp. 75-76. La cronologia di questi tatuaggi è però una questione ancora da chiarire completamente.

¹⁴⁸ Ringrazio Valentina Cantone per il suo parere su questo pezzo. Vista la somiglianza con un'intaglio cinquecentesco, probabilmente anch'esso di area veneta, ritengo invece meno probabile che si tratti di un'opera originale del periodo paleocristiano. Si veda a proposito la trattazione in cat. 12.

¹⁴⁹ Il pendente si trova al Metropolitan Museum di New York, bibliografia a riguardo e alcune fotografie sono visibili al link: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460808?sortBy=Relevance&where=Italy&what=Jewelry&ft=*&offset=140&rpp=20&ppos=154.

¹⁵⁰ BUTTITTA, *La nascita di un gioiello...*2018. Si vedano inoltre due anelli attribuiti a Venezia, ora conservati a New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198288>. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198264>.

Fig. 89. Bottega veneta, *Corniola intagliata con l'Adorazione dei pastori*, 1500-1520 circa, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Fig. 90. Bottega veneta, *Pendente con Madonna col Bambino*, prima metà del XVI secolo, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

3.2 Il monile come forma di ex voto.

I gioielli donati ai santuari rappresentano una delle fonti più importanti per lo studio della produzione di monili nel Cinquecento. Tuttavia, i contributi dedicati a questo specifico campo sono molto numerosi in alcune aree e assai scarsi in altre¹⁵¹. La ragione di tutto ciò è con ogni probabilità legata al fatto che in alcuni santuari i gioielli si sono conservati in quantità molto maggiore che in altri. La presenza di offerte votive in forma di gioiello è stata infatti poco indagata in Veneto, probabilmente proprio a causa dei pochi manufatti rimasti sino ai nostri giorni. L'analisi dei

¹⁵¹ Molto studiati sono i tesori sacri delle chiese siciliane. Si veda per esempio: M. C. DI NATALE, M. VITELLA, *Il tesoro di Santa Venera ad Acireale*, Palermo 2017.

documenti ha però dato modo di constatare come il fenomeno fosse stato prominente anche in quest'area, segnata dalla presenza di importanti santuari¹⁵².

3.2.1 Le offerte preziose nel contesto delle chiese venete.

L'offerta votiva di oggetti ai luoghi sacri è un fenomeno devozionale diffuso in diversi periodi storici e in contesti religiosi molto variegati.

Solitamente gli oggetti offerti sono donati ai santuari o al simulacro di una particolare divinità o di un santo. L'occasione dell'offerta votiva è in genere motivata dall'esigenza di ringraziare per aver avuto salva la vita in condizioni pericolose, come un incidente o una malattia, o per aver visto esaudirsi delle suppliche.

Esistono molti tipi di *ex voto*, dalle effigi in cera ai dipinti. Ciò che li accomuna tutti è il possedere un rimando alla persona che li ha donati, poiché venivano posti nel santuario in sua vece. I monili fungevano quindi da perfetto dono di ringraziamento in quanto oggetti legati alla persona che li ha indossati e spesso caratterizzati dalla preziosità, per quanto questo non fosse sicuramente l'aspetto più rilevante.

Parlando di gioielli *ex voto* Gian Paolo Gri ha infatti scritto:

"I gioielli sono una categoria intrigante di oggetti, perché i valori simbolici di cui sono investiti tendono sempre a prevalere sul loro valore economico e su quello pratico"¹⁵³.

Tuttavia, la pratica di offrire gioielli ai luoghi sacri non è necessariamente legata a una grazia ricevuta. Al contrario, i documenti del periodo medievale attestano diversi casi di lasciti di gioielli effettuati da nobildonne, con lo scopo di ornare gli edifici ecclesiastici o di rendere splendide le rappresentazioni dei drammi sacri. In questo sforzo delle *elites* politiche per dotare i luoghi di culto di arredi preziosi è possibile ravvisare l'interesse a mostrare il proprio potere economico alla comunità¹⁵⁴. Per esempio, tra i doni alla cappella degli Scrovegni di Padova, Jacopina d'Este, moglie di Enrico degli Scrovegni, include nel 1365 anche la sua corona, messa a

¹⁵² Il fenomeno era in parte già stato indagato per quanto concerne lo *Stato da mar*. PAZZI, *Tesori del Montenegro*, 3...2010.

¹⁵³ GRI, *Ori e Madonne*...2003, p. 69.

¹⁵⁴ PROCTOR-TIFFANY, *Medieval art in motion*... 2019.

disposizione per lo svolgimento del dramma sacro del 25 marzo¹⁵⁵. Il caso è simile a uno avvenuto a Milano, dove Caterina, figlia di Bernabò Visconti aveva nel 1397 donato i suoi monili al Duomo. In quest'ultimo caso la volontà di utilizzare i preziosi come arredo sacro è testimoniata dalla commissione a Giovannino del Grassi di un paliotto che contenesse i gioielli, consentendone così la pubblica esposizione all'interno della chiesa¹⁵⁶.

Questo tipo di donazioni potevano essere messe in atto anche in occasione del testamento, e perciò registrate nelle volontà finali dei testatori.

Elena da Costantinopoli nel 1428 lascia un anello con zaffiro da mettere al dito della statua della Vergine nell'oratorio dei Colombini, e uno con un balascio da far indossare a un'altra statua mariana, situata nella chiesa dei Carmelitani. Questo caso apre un'altra questione riguardo alle offerte di gioielli: quella delle statue vestite¹⁵⁷. Il fenomeno della vestizione delle statue dei santi e della Vergine Maria è diffuso in tutto il cattolicesimo, ed è stato indagato in Veneto soprattutto per il periodo tra il Seicento e l'età contemporanea¹⁵⁸.

L'atto di donare vesti e gioielli per ornare le statue è un gesto dalla forte valenza devozionale, che non può però essere sempre ricondotto all'ambito votivo. L'esatta incidenza del fenomeno del voto e della conseguente offerta è una questione, in assenza di specifici indizi, assai difficile da determinare.

La volontà di tener traccia degli *ex voto* sembra maturare solo verso la fine del xv secolo, quando iniziano ad essere redatti gli inventari delle offerte della basilica di Sant'Antonio di Padova e del santuario della Madonna della salute a Monteortone, situato nella zona dei colli Euganei. Il secolo successivo vede anche la redazione di due inventari della cattedrale di Padova, uno del 1520 e uno del 1597, che riportano diversi gioielli tra le donazioni.

Nel corso di questa ricerca non è stato possibile individuare con esattezza le ragioni per le quali manchino inventari di *ex voto* per i secoli precedenti, argomento sul quale

¹⁵⁵ L. JACOBUS, *Flying pigs, fiery whirlwinds, and a 300-year-old Virgin. Costume and continuity in a sacred performance in The long lives of medieval art and architecture*, a cura di J. M. Feltman, S. Thompson, London 2019, pp.47-62. BALDISSIN MOLLI, *La cappella degli Scrovegni...*2018, pp. 85-110.

¹⁵⁶ P. VENTURELLI, *Gioielli dei Visconti (1387-1403)*, in *Dalla testa ai piedi: costume e moda in età gotica*, atti del convegno a cura di L. Dal Prà, P. Baldi, Trento, (7-8 ottobre 2002), Trento 2006, p. 556.

¹⁵⁷ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa.

¹⁵⁸ *Donne Madonne Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, a cura di R. Pagnozzato, Padova 2003.

sarebbe opportuno orientare uno studio più esteso sul piano geografico e su quello cronologico¹⁵⁹.

Alcune considerazioni su questo tema sono comunque possibili. Il Quattrocento vede una vera e propria esplosione di santuari fondati a partire da apparizioni miracolose della Vergine: in Veneto è il caso di Monteortone, di Monteberico, di Lonigo, per citare solo quelli risultati rilevanti per questa ricerca. L'idea del simulacro divino in grado di guarire chi si appella a esso conosce quindi una grande fortuna a partire dalla seconda metà del xv secolo, che si accresce ulteriormente nei secoli successivi¹⁶⁰.

Visto lo scopo della ricerca, mi sono dunque concentrata sulle caratteristiche tipologiche degli oggetti donati, più che sui donatori e sui motivi dell'offerta. Alcune informazioni a questo riguardo possono essere ricavate dai testi dedicati alle storie dei santuari, molto popolari nel Seicento, che spesso elencano gli eventi miracolosi attribuiti alle immagini venerate in essi, riportando talvolta anche la descrizione delle offerte donate dai beneficiari.

Particolarmente interessante in questo senso è l'*Historia della Beata Vergine di Monte Ortone*, scritta da Giacomo Filippo Tomasini e pubblicata nel 1644¹⁶¹. Nell'opera Tomasini cita diversi doni votivi tra cui appaiono alcuni monili: le attestazioni iniziano nel 1428 con un *Agnus Dei*, probabilmente non indossabile visto che è definito "di assai grandezza" e continuano nel quattrocento con filze e corone di vario tipo, tra cui una di calcedonio con *perusini* d'oro e una *di gioie diverse legate in oro*.

Nel Cinquecento, oltre a un gioiello e una corniola non meglio descritti, furono donate diverse filze e corone, identificabili come corde da preghiera. Queste sono simili per descrizione e materiali a quelle descritte negli inventari precedentemente incontrati.

¹⁵⁹ Potrebbe infatti trattarsi sia di dispersione delle carte sia della mancata volontà di registrare le offerte.

¹⁶⁰ NICCOLI, *La vita religiosa...* 1998.

¹⁶¹ G. F. TOMASINI, *Historia della B. Vergine di Monte Ortone*, Padova 1644, versione digitalizzata consultata al link: https://books.google.it/books?id=5f2gFWcNOtcC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=tomasini+giacomo+filippo+monteortone&source=bl&ots=Y2rSrCbYAA&sig=dSZmOB6ff8z3y_xzUpJPzu4M6SM&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiiifLv8IPdAhUPxKYKHfShAjsQ6AEwBHoECAYQAQ#v=onepage&q&f=false.

Appaiono infatti tre corone con segnali lavorati alla *perusina*: nel 1525 *una corona di gioie e turchine con perosini d'argento*, nel 1570 *una corona di gioie con perosini d'argento* e nel 1572 *un rosario di coralli con perosini d'oro*.

Nel 1560 compare un *filo lungo di ambri tondo*, e nel 1582 *una corona fatta di perle con gioie entro*. Assai particolare è il monile citato per il 1595: *un filo di ambracani bianchi fatti in diverse figurette*, che doveva essere un gioiello profumato realizzato a partire da una sostanza odorosa di origine animale, l'ambra grigia¹⁶².

Il fatto che siano sempre riportate le date delle donazioni suggerisce che l'autore del testo si rifacesse a un inventario aggiornato di volta in volta che veniva fatta una donazione preziosa.

Un caso leggermente diverso è quello riscontrato negli inventari della cattedrale di Padova. In due di essi infatti, quello del 1520 e quello del 1597, sono citati alcuni gioielli ma non le date di donazione, con l'eccezione del monile con un rubino e due diamanti offerto nel 1520¹⁶³. Gli altri gioielli citati nel primo inventario, sono due *Agnus Dei* con perle, un monile con perle bianche e nere e una filza di corallo. Il secondo documento è più preciso nel descrivere i gioielli, e riporta che l'effigie della beata Vergine era ornata con il gioiello con rubino e diamanti già menzionato, con una filza di perle munita di una croce pendente, e con tre smalti con figure di santi. L'inventario nomina anche un gioiello da testa, alcuni *Agnus Dei* con catenella d'argento e diverse filze di perle e coralli. In queste ultime è ricorrente, come negli altri documenti esaminati, la presenza dei *perusini*, e in un caso i cinque *segnali* sono realizzati in cristallo¹⁶⁴.

Nel santuario vicentino della Madonna di Monteberico, noto per la collezione di gioielli votivi contemporanei, per il Cinquecento i documenti non riportano che nove *paternostri* di cui cinque turchini, tre neri e uno rosso, donati nel 1555¹⁶⁵. Di gioiello, non certo indossabile, si parla però spesso in relazione alla storia cinquecentesca del

¹⁶² Vale la pena di citare anche i gioielli registrati per il XVII secolo: un *Agnus Dei* d'argento con figure e altri due in diaspro (probabilmente contenitori apribili come quello in fig. 87, che potrebbe dunque far parte di questa stessa tipologia), una corona di corniole, una *navicella* - ovvero un tipo di orecchino - una filza di corallo, vari anelli e un *topatio in forma di testugine*, che non doveva essere troppo diverso da quello citato in territorio ligure negli stessi anni da MOLINA, *Un'analisi dei gioielli...*2001, p. 130.

¹⁶³ *Gli inventari della Sacrestia...*2016, vol II, pp. 353-354.

¹⁶⁴ *Gli inventari della Sacrestia...*2016, vol II, pp. 544.

¹⁶⁵ In un sacchetto di reliquie che furono ritenute non originali: S. RUMOR, *Storia documentata di Monte Berico*, Vicenza 1911, pp. 238-239. Sulla collezione contemporanea si veda *Gioiello & jewellery, III edizione*, Museo del gioiello Vicenza, a cura di Livia Tenuta, Milano 2019, p. 65.

santuario, al quale, dopo che la città ebbe scongiurato la temutissima peste, fu offerto nel 1578 il cosiddetto *Gioiello di Vicenza*, modellino della città in argento. Esso fu realizzato con ogni probabilità da Cesare Capobianco, membro di una fortunata dinastia di orefici vicentini, e, secondo la tradizione, progettato dal celebre Andrea Palladio¹⁶⁶.

Il pezzo è andato perduto, come anche la quasi totalità dei monili donati in Età Moderna ai santuari veneti. Molto probabilmente queste perdite, come si dirà meglio in relazione alla basilica di Sant'Antonio di Padova, non sempre sono state causate da eventi traumatici, ma dal tipo di concezione che delle offerte preziose si aveva in alcune aree, quali oggetti da smembrare e riutilizzare per creare nuovi, più uniformi e decorosi, arredi liturgici. Forse l'esemplare conservatosi che più si avvicina alla cronologia di questa ricerca è la collana donata alla Madonna dei Miracoli di Lonigo, a lungo ritenuta cinquecentesca, ma forse databile, in base al tipo di traforo, al taglio delle gemme e agli smalti, alla fine del secolo successivo (fig. 91, cat. 14).

In tempi non noti, la collana è stata unita a un pendente, che presenta caratteristiche tecniche e stilistiche molto diverse da essa, ed è datato al 1604. Questo gioiello, molto simile alle *enseignes* incontrate in alcuni dipinti (in particolare alla figura 93) mostra lo stemma della famiglia Caldogno su fondo oro, lavorato a effetto sabbiato. I nomi di Marco Antonio e Scipione Caldogno sono riportati in smalto nero proprio attorno allo stemma, ed è questo un dettaglio a riprova del fatto che i doni ai santuari fossero sì un modo di dimostrare la propria fede, ma fungessero nel contempo da oggetti di rappresentanza del potere economico e politico.

¹⁶⁶ F. BAUCE, *Cesare Capobianco e il modellino in argento della città di Vicenza*, "Realtà vicentina", XXII, 18 (2011), pp. 14-15.

Figg. 91 a, 91b. Manifattura veneziana, *Collare*, seconda metà del XVII secolo (pendente 1604), Lonigo, Museo del Santuario della Madonna dei Miracoli, con particolare.

Fig. 92. Archivio della Veneranda Arca di S. Antonio (Ara), Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), cc. 56v-57r.

3.2.2 L'inventario degli *ex voto* nell'Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio.

Tra i maggiori siti di pellegrinaggio veneti sin dal Medioevo, la basilica di Sant'Antonio di Padova presenta oggi al suo interno solo gioielli *ex voto* databili a partire dal XVIII secolo. Fortunatamente la Veneranda Arca di Sant'Antonio, l'ente che amministra il patrimonio artistico e storico presente in basilica, conserva nel suo archivio un preziosissimo inventario, dove sono registrate tutte le offerte votive donate al santuario tra 1487 e 1550 (fig. 92)¹⁶⁷.

Il documento era noto da precedenti studi, che però, per quanto mi è dato sapere, non avevano mai menzionato la presenza di gioielli, concentrandosi soprattutto sulla grande quantità di *ex voto* anatomici al suo interno¹⁶⁸.

L'*Archivio Sartori*, fonte imprescindibile per lo studio di quanto concerne la basilica del Santo, menziona alcuni gioielli donati a questo luogo, come per esempio la croce con diamanti, perle e rubini legati in oro, materiali che come si è visto erano ricorrenti in questo tipo di gioielli, donata da monsignor Pietro Trombetta nel 1517, e in seguito venduta per ricavare i soldi per la sepoltura del donatore¹⁶⁹. Sartori riporta anche la presenza di diversi fermagli da piviale, tra cui uno, menzionato in un documento del 1548, appare anche nell'inventario degli *ex voto*, come oggetto donato nel 1523, ma non si riferisce mai ai gioielli citati in quest'ultimo documento¹⁷⁰.

La prima attestazione di gioielli *ex voto* si trova nel primo anno dell'inventario, il 1487, in corrispondenza del mese di maggio¹⁷¹. Si tratta di due anelli in argento *cum priede contrafacte*. Monili con pietre false, realizzate in vetro o in cristallo di rocca colorato, non erano cosa infrequente all'epoca, come testimonia anche il fermaglietto falso inventariato nel 1504¹⁷². Sembra anche piuttosto probabile che le pietre preziose

¹⁶⁷ ArA, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75). <https://archivioarcadelsanto.org/serie/inventari-01/>.

¹⁶⁸ R. D'ALANO, *Gli ex voto del Santo*, in *Liturgia Pietà e ministeri al Santo di Padova fra il XIII e il XX secolo*, Vicenza 1978, pp. 245-281. G. FOLADORE, *Un inventario di offerte e di ex voto (1487-1550) all'Arca del Santo di Padova: primi appunti*, in *Arbor ramosa: studi per Antonio Rigon da allievi amici colleghi*, Padova 2011, pp. 721-728.

¹⁶⁹ A. SARTORI, *Archivio Sartori*, 4 voll., Padova, 1983, vol I, p. 724 e 748-749.

¹⁷⁰ SARTORI, *Archivio Sartori...*1983, vol I, p. 804. Si tratta del fermaglio da piviale con l'arma Gotola.

¹⁷¹ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 4r. Il documento veniva aggiornato regolarmente, perciò presenta scritture di mani diverse.

¹⁷² Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 36v. Sui gioielli con pietre contraffatte si veda: LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery...*1992, pp. 15-22. FORSYTH, *The Cheapside Hoard...*2013,

potessero in alcuni casi essere rimosse e sostituite al momento dell'offerta, proprio a causa del loro valore monetario.

Diversi altri anelli sono menzionati nell'inventario; alcuni con pietre preziose, altri perle o turchesi o coralli, e *uno aneieto fatto de un filo de argento sopra indorà retorto*, che doveva dunque essere lavorato a filigrana¹⁷³. Tra essi è possibile riconoscere anche due fedie nuziali: una con *due manine de argento dorato all'antica* e *uno anelo darzento con una fede*¹⁷⁴. La parola fede, ancora usata per identificare l'anello matrimoniale, indicava all'epoca la tipologia dell'anello con le *mani in fede*, che rappresentava appunto una stretta di mano, simboleggiando l'unione tra i due sposi¹⁷⁵.

I due anelli dovevano perciò essere simili all'esemplare del Victoria & Albert Museum (fig. 4). Il primo, definito *all'antica*, poteva essere forse un oggetto tramandato di madre in figlia e quindi lavorato secondo tecniche antiche, oppure presentare delle decorazioni d'ispirazione antiquaria, che erano molto di moda nei gioielli cinquecenteschi.

Tra i doni ricorrenti ci sono i fili d'argento da portare al braccio o al collo e l'inventario riporta anche numerosi bottoni e verghette in argento, oro o argento dorato.

I gioielli devozionali menzionati tra le offerte per la maggior parte sono in linea con quelli incontrati nel corso del capitolo, e si possono riconoscere quasi tutte le tipologie precedentemente citate: teche per *Agnus Dei* in argento o in rame dorato, corde da preghiera, piccole croci gemmate, *enseignes*.

Per esempio, *una filza de corali numero 69, con tondini per segnale numero 6 e una filza de corali numero cinquanta du con tondini per segnale numero 17 co una croxeta darzento* furono donate nel 1511¹⁷⁶. Un'ulteriore stringa in corallo con sette tondini d'argento e un *Agnus Dei* viene donata tre anni dopo¹⁷⁷.

pp. 68-76. Quattro anelli realizzati tra la fine del XV secolo e la metà del successivo, attribuibili a botteghe italiane e decorati da finte gemme in pasta di vetro, possono dare un'idea di come dovessero essere questi due monili. Venezia, Museo Correr: invv. CI VIII 19, CI VIII 20, CI VIII 21. Londra, Victoria & Albert Museum: inv. M. 160-1929.

¹⁷³ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 97r, offerto il 18 gennaio 1525.

¹⁷⁴ Donati il 9 dicembre 1521 il primo e il 28 ottobre 1524 il secondo: Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 88r, c. 96r.

¹⁷⁵ P. LURATI, *Anello "mani in fede"...* 2014, pp. 38-39.

¹⁷⁶ Donate il 16 agosto e 10 settembre, Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 56v.

¹⁷⁷ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 64r: il 27 gennaio 1514.

Erano probabilmente rosari anche le filze da 51 e da 49 tondini d'argento registrate il 5 settembre 1511 e il 2 giugno 1539¹⁷⁸.

Tra le diverse croci citate nel documento, tre sono identificabili con gioielli: *una cruxeta piccola darzento indorà con tre perle*, una *piccola con una perla atachà*, e una *indorà con quattro perle e una zogieta in mezo*¹⁷⁹. Nei primi due casi è possibile ipotizzare che le perle fossero pendenti, mentre nell'ultimo si presentavano probabilmente all'incrocio dei bracci della croce, secondo una modalità molto in voga all'epoca (figg. 58, 59).

Non mancano nell'inventario le *enseignes*, identificabili per le loro caratteristiche tipiche: come nel caso della *medaglia da homo* donata nel 1518 e la *medagieta de relieve* del 30 giugno 1547¹⁸⁰. Ancora più significativa è l'attestazione di una *medaia d'oro in smalto con una santa*, risalente al 16 dicembre 1522¹⁸¹. Quest'ultima doveva assomigliare all'*enseigne* con santa Caterina in un dipinto di Bartolomeo Veneto (fig. 93).

L'inventario contiene anche alcuni oggetti particolari: il primo è *una campanella cum la sua cadenella* in argento¹⁸². Si tratta probabilmente di un piccolo sonaglio a forma di campana, sorta di amuleto destinato alla protezione dei bambini, che si può ritrovare tra gli oggetti infantili citati negli inventari (fig. 120)¹⁸³. Un *ex voto* analogo, per quanto successivo di circa cento anni, è la campanella donata alla Madonna di Trapani e oggi conservata al Museo Pepoli (fig. 94).

Altro oggetto inusuale, e ancora più affascinante, è la *colanina facta cum octo soli et octo lettere maiuscole - quattro - M - - e quattro - V - de arzento indorato* donata il 16 marzo 1517¹⁸⁴. Il monile era forse confrontabile con il collare con fiori e lettere pendenti indossato da Margherita di York in un ritratto (fig. 95). In ogni caso, collane

¹⁷⁸ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 56r e c. 138v.

¹⁷⁹ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 59v e c. 73v. c91verso. Donate rispettivamente il 18 luglio 1512, il 21 giugno 1518 e il 2 giugno 1539.

¹⁸⁰ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 72v: il 23 aprile 1518, c. 152r. La lavorazione ad alto rilievo, era tipica delle *enseignes* più che delle medaglie.

¹⁸¹ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 89v.

¹⁸² ArA, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 141r: il 3 ottobre 1540. Alla c. 60r è riportato che il 21 settembre 1512 era stato donato anche un campanello piccolo d'argento, che essendo però *in banda* può essere identificato come una rappresentazione a sbalzo su lastra d'argento, come tanti altri *ex voto* citati nel documento. Per questi si rimanda a D'ALANO, *Gli ex voto del Santo...*1978, pp. 245-281.

¹⁸³ PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case...*2013, pp. 64-65.

¹⁸⁴ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 69v.

e altri gioielli decorati con lettere dell'alfabeto sono attestate variamente in Europa tra XV e XVI secolo, talvolta con significati araldici (fig. 6). La collanina donata come *ex voto* doveva però essere nata come oggetto devozionale, poiché le lettere indicate, la M e la V, corrispondono alle iniziali di Maria Vergine.

L'ultimo esempio è una spilla da piviale, donata da fra Bonaventura Gotola il 12 aprile 1523, e splendidamente decorata:

"una brocha da piviale grande et bella con uno san Francisco et san Antonio in mezo con el corpo stelado fato de smalto con la sua arma de soto, videlicet l'arma Gotola la quale est de arzento fin con li sui zilgi dorai intorno"¹⁸⁵.

Fig. 93. Bartolomeo Veneto, *Ritratto d'uomo*, secondo o terzo decennio del XVI secolo, Washington, National Gallery, particolare.

¹⁸⁵ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 90v.

Fig. 94. Scuola siciliana, *Amuleto a forma di campanella*, 1620-1670 circa, Trapani, Museo Pepoli.

Fig. 95. Scuola fiamminga, *Ritratto di Margherita di York*, nono decennio del xv secolo, Parigi, Museo del Louvre, particolare.

Fig. 96. Bottega portoghese, *Pendente con sant'Antonio di Padova*, 1580-1620 circa, collezione privata.

I corpi dei santi, composti di smalti decorati con stelle dovevano essere simili a quello del sant'Antonio raffigurato in una spilla coeva di probabile produzione portoghese (fig. 96). Del resto, questo tipo di decorazione non doveva essere inusuale neppure in Italia, e appare anche nel gioiello con la Vergine di Loreto di cui già si è detto (fig. 19, cat. 2). La presenza dello stemma indica inoltre possibili implicazioni analoghe a quelle viste nel caso del pendente Caldogno, che sottolineano come i gioielli fossero donati sì per devozione, ma anche con lo scopo di esibire l'arma di famiglia in un luogo pubblico e prestigioso (fig. 97, cat. 14).

Oltre a fornire informazioni sui monili donati, i documenti permettono di fare chiarezza sul destino subito dalle preziose offerte presenti nella basilica di Sant'Antonio¹⁸⁶. Nel 1718 le gioie vengono infatti descritte come *con poca decenza appese* al reliquiario del mento, e si era perciò stabilito di smembrarle per ricavarne un diadema. In seguito, al diadema si decise di aggiungere anche una collana. I due gioielli sono ancora presenti sul reliquiario del mento, ma i pesanti restauri da essi subiti nel 1860 hanno probabilmente alterato sensibilmente le caratteristiche originarie, poiché molte pietre sono state tagliate nuovamente o sostituite, e la collana fu quasi completamente ricostruita.

L'attestazione settecentesca permette comunque di ipotizzare una preesistente stratificazione di gioielli *ex voto* sul reliquiario del mento, che poteva essere visivamente simile a quella ancor oggi esistente sul busto reliquiario di sant'Agata a Catania (fig. 98).

Lo smembramento dei gioielli era quindi stato pensato con la volontà di creare un ornamento più organico, come a volte è accaduto in altri santuari in tempi più recenti¹⁸⁷.

Dei casi molto simili sono documentati anche in altre aree: per esempio, la corona della Vergine al santuario di Oropa, in Piemonte, è stata costruita utilizzando dei gioielli donati precedentemente, poi uniti nel XVIII secolo. Lo stesso procedimento si vede nella pettorina della Madonna del Carmine della collegiata di San Biagio a Finalborgo¹⁸⁸.

¹⁸⁶ SARTORI, *Archivio Sartori...*1983, vol I, pp. 725-726.

¹⁸⁷ *Gioiello & jewellery, III...*2019, p. 65.

¹⁸⁸ MOLINA, *Un'analisi dei gioielli...*2001, pp. 95-98.

In conclusione, episodi come quello degli *ex voto* nella basilica di Sant'Antonio dimostrano quanto sia cruciale l'importanza dei documenti.

L'inventario delle offerte qui analizzato, assieme ai pochi altri casi documentati citati da Antonio Sartori, rappresenta di fatto l'unica fonte per lo studio degli *ex voto* donati alla basilica nella prima Età Moderna. L'inventario fornisce informazioni essenziali sui monili contenuti in esso, descrivendone le caratteristiche principali, quali il materiale e l'aspetto visivo. Grazie ai documenti è stato quindi possibile gettare luce sui gioielli donati alla basilica come forma di offerta votiva, oltre a chiarire i motivi e le modalità della loro successiva dispersione.

Fig. 97. Giovanni di Bartolo, *Busto reliquiario di sant'Agata*, 1376, Catania, Cattedrale di Sant'Agata. Gioielli applicati: tra XIV e XIX secolo.

CAPITOLO 4

IDENTITÀ A CONFRONTO:

I GIOIELLI NELLA CULTURA PROTESTANTE E IN QUELLA CATTOLICA

Le tipologie di gioielli devozionali presentate nel capitolo precedente sono tutte espressione di un contesto religioso e culturale, quello cattolico, che, pur conoscendo differenze legate a tendenze locali, fu abbastanza uniforme nell'ambito della produzione e dell'uso di oggetti devozionali.

Non si tratta tuttavia di una situazione statica sul piano materiale, perché come si è visto alcune tipologie di oggetti presentano una forte evoluzione, e neppure uniforme su quello delle idee, poiché movimenti ereticali e moti di dissenso anticlericale sono preesistenti all'avvento della Riforma protestante¹. In Veneto il dissenso religioso era molto radicato nel territorio, con toni assai critici nei confronti della curia romana.

Inoltre, soprattutto nella città di Venezia, cosmopolita e abitata anche da persone con orientamenti religiosi diversi da quello cattolico, l'alterità era ben conosciuta, con gradi di accettazione o repulsione variabili².

Concentrandosi sul rapporto tra le religioni riformate e la cultura materiale, e sul confronto con la situazione cattolica, è possibile esplorare delle dinamiche ancora profondamente attuali. La tensione fra l'esibizione e l'occultamento dell'identità religiosa si carica infatti di risvolti politici e sociali rilevanti, specie nel caso in cui si tratti del rapporto tra una religione ben consolidata nel territorio e una che invece si afferma come un fenomeno nuovo.

Si avrà modo qui di toccare anche la tematica del rifiuto delle immagini sacre, che ha portato talvolta ad atti iconoclasti rivolti contro le opere d'arte. Atteggiamenti critici verso un uso superstizioso degli oggetti devozionali non costituiscono comunque una

¹ NICCOLI, *La vita religiosa...*1998.

² *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente. Secoli XV e XVI. Aspetti e problemi.* Atti del II Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana a cura di H. G. Beck, M. Manoussacas, A. Pertusi, Venezia (3-6 ottobre 1963), Firenze 1977. M. P. PEDANI, *Venezia porta d'Oriente*, Bologna 2010.

peculiarità del periodo in analisi, ma sono accaduti in seno a contesti religiosi anche molto distanti tra loro. Il periodo e l'ambito qui trattati sono però stati scelti perché permettono di cogliere molto chiaramente dei cambiamenti nella cultura materiale cattolica: dalla messa in discussione dei simboli tradizionali nascono infatti una revisione e un ripensamento che ne rafforza e rende più chiaro il messaggio.

Molti studi si sono concentrati sull'evoluzione dell'arte sacra nel corso della Controriforma, ma il campo dei monili devozionali è stato poco indagato in merito alla questione. Uno degli intenti di questo capitolo è quindi anche quello di discutere gli specifici aspetti dell'arte della gioielleria per come si delineano negli anni contemporanei e successivi al Concilio di Trento, concentrandosi soprattutto sui punti di discontinuità da quello precedente.

4.1 Quali monili per la devozione protestante?

La critica protestante verso i cattolici fu certamente rivolta ai dogmi religiosi, ma coinvolse anche il sistema della cultura materiale e visuale cattolica. Sebbene pochi studi si siano concentrati su questo specifico punto, si può affermare che gli oggetti colpiti più duramente dalle invettive furono proprio i gioielli devozionali.

La questione impone dunque di capire se e in quale modo tali oggetti furono sostituiti dai protestanti. La riflessione vuole in questo caso spingersi a cogliere la differenza tra gli stati in cui le fedi evangeliche potevano essere professate liberamente e l'Italia, dove i protestanti erano considerati eretici, e non potevano perciò manifestare apertamente la propria identità religiosa.

4.1.1 La situazione negli stati protestanti d'oltralpe.

Secondo la cultura cattolica, i monili devozionali erano degli oggetti carichi di poteri protettivi e taumaturgici. Questa era una convinzione ben radicata nei secoli e legata all'idea che la capacità d'azione del divino passasse nell'ambiente terreno attraverso alcuni specifici oggetti.

Si è già detto come teche per *Agnus Dei* e altri gioielli fossero indossati in modo da mantenere la scritta considerata apotropaica rivolta verso il corpo. Anche le reliquie erano ritenute in grado di esercitare un potere protettivo, curativo e beneaugurante. La loro influenza positiva veniva amplificata tramite il contatto con il fedele, che non doveva per forza avvenire con i resti mortali dei santi, ma con le preziose teche adibite a contenerli³. Si era perciò diffusa l'usanza di appoggiare piccoli oggetti sui reliquiari, le cosiddette reliquie di contatto, credute capaci di incamerare le stesse facoltà miracolose delle reliquie. Di solito questi erano oggetti indossabili, piccole strisce di tessuto o monili, proprio perché per esercitare il loro potere protettivo dovevano essere portati sul corpo. Ovviamente esistevano anche altri oggetti, per preservare la casa e altri spazi, ma il corpo era, comprensibilmente, sentito come il luogo più meritevole di protezione. Già in seno al cattolicesimo non erano mancate le critiche agli atteggiamenti di alcuni fedeli, sconfinanti nella superstizione⁴. In particolare, gli attacchi erano rivolti al mercato delle reliquie e alla domanda che lo alimentava. Per esempio le reliquie del latte della Vergine non erano riconosciute ufficialmente dalla Chiesa, ma rimanevano ricercatissime dai fedeli⁵.

I poteri miracolosi attribuiti alle reliquie "ufficiali" e a oggetti devozionali come gli *Agnus Dei* non venivano però messi in discussione. Questi si connotavano come aspetti fondativi della religione cattolica, e, per quanto le modalità possano oggi apparire simili, erano in realtà visti come oggetti ben distinti dalla sfera della magia. Di fatto il discrimine stava proprio nel legame con la religione: erano ritenuti leciti tutti gli oggetti i cui poteri erano fatti risalire nella figura divina, mentre erano magici, e quindi illeciti, tutti quelli che si affidavano ad altre forze⁶.

Quasi tutti i monili devozionali cattolici vengono abbandonati nell'ambito delle fedi evangeliche.

Sin dall'inizio infatti luteranesimo, calvinismo, anabattismo e anglicanesimo, sebbene caratterizzati da idee diverse nei confronti della liceità e delle caratteristiche ritenute

³ Su questo argomento WALKER BYNUM, *Christian Materiality...*2001.

⁴ *The thing of mine...*2018, pp. 16-17.

⁵ NICCOLI, *La vita religiosa...*1998, pp. 37-42. Si veda una croce reliquiario italiana che, tra le altre cose, dichiarava di contenere anche il latte della Vergine:
<http://collections.vam.ac.uk/item/O105955/reliquary-cross-unknown/>.

⁶ Per esempio nelle usanze di origine precristiana volte a propiziare l'attività agricola. NICCOLI, *La vita religiosa...*1998. In questi casi rientra anche l'uso di oggetti devozionali al di fuori della fede in Dio. *The thing of mine...*2018, pp. 16-17.

consone negli oggetti devozionali, hanno in comune il fatto di bollare come superstiziosa l'idea cattolica che gli oggetti devozionali fossero in grado di agire con effetti positivi sulla vita dell'uomo. La conseguenza è che quindi tutti i gioielli devozionali a cui erano attribuite queste proprietà cadono in disuso tra i protestanti.

Un altro aspetto duramente criticato era il culto dei santi e della Vergine Maria, sia perché in taluni casi più venerati che Dio stesso, sia perché l'idea che reliquie fossero miracolose non veniva accettata, e dunque con essa tutta la cultura materiale legata alle reliquie e ai pellegrinaggi, tra cui *souvenir*, reliquiari portatili e gioielli con immagini dei santi. Anche la credenza che potessero esistere delle immagini in grado di compiere dei miracoli, che era stata alla base della fondazione di moltissimi santuari tra XV e XVI secolo, era dai protestanti giudicata priva di fondamento. Si moltiplicano perciò, anche in Italia, episodi di iconoclastia protestante verso le immagini considerate miracolose dai cattolici⁷.

Il culto mariano veniva criticato anche per le modalità di preghiera a esso legate. Nonostante tutti gli aspetti relativi al coinvolgimento sensoriale e meditativo, il rosario era considerato dai riformatori una pratica basata su una mera ripetizione meccanica delle invocazioni, in cui il coinvolgimento spirituale rimaneva ai margini⁸.

Assieme al rosario, il monile più criticato dai protestanti era la teca per *Agnus Dei*. Oltre a essere tra gli oggetti ritenuti superstiziosi, essendo un contenitore specificamente pensato per contenere la cera benedetta dal papa, esso diveniva anche un simbolo del potere del pontefice. Il forte carattere antipapale insito in tutti gli orientamenti protestanti è del resto uno degli aspetti che, notoriamente, ha caratterizzato maggiormente la Riforma. E infatti, è questo uno dei concetti che ha maggior influenza nella creazione di una nuova cultura visuale e materiale tipicamente protestante, legata alla propaganda antipapale. Nascono così medaglie come quella di Hans Reinhart il Vecchio, che mostra in entrambi i versi immagini intese a ridicolizzare la figura del pontefice e a connotarla con elementi diabolici (fig. 98). In un lato la medaglia mostra infatti l'immagine del papa con il triregno in testa, che, capovolta verticalmente, rivela una testa di diavolo con tanto di corna, sovrastante la struttura dell'inferno. Se il messaggio non fosse stato sufficientemente

⁷ NICCOLI, *La vita religiosa...*1998, pp. 173-174.

⁸ KING, *"The beads with which we pray..."* 2012, pp. 153-175.

chiaro, bastava leggere l'iscrizione che corre attorno alla figura: *ECCLESIA PERVERSA TENET FACIEM DIABOLI*. L'altro lato presenta invece un personaggio con il cappello cardinalizio, che capovolto prende le sembianze di un buffone; l'iscrizione qui recita: *SAPIENTES STULTI ALIQUANDO*.

Fig. 98. Hans Reinhart il Vecchio, *Medaglia satirica*, 1550 circa, collezione privata.

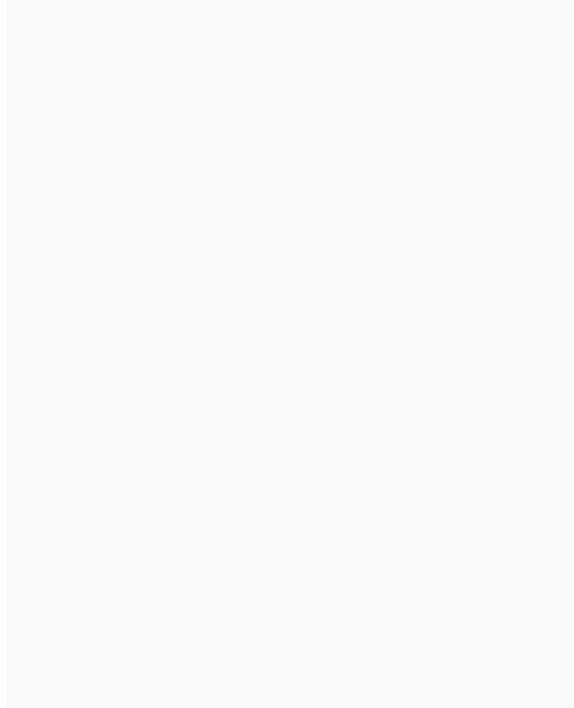


Fig. 99. Melchior Lorck, *Satira sul papato*, 1555, New York, Metropolitan Museum, particolare.

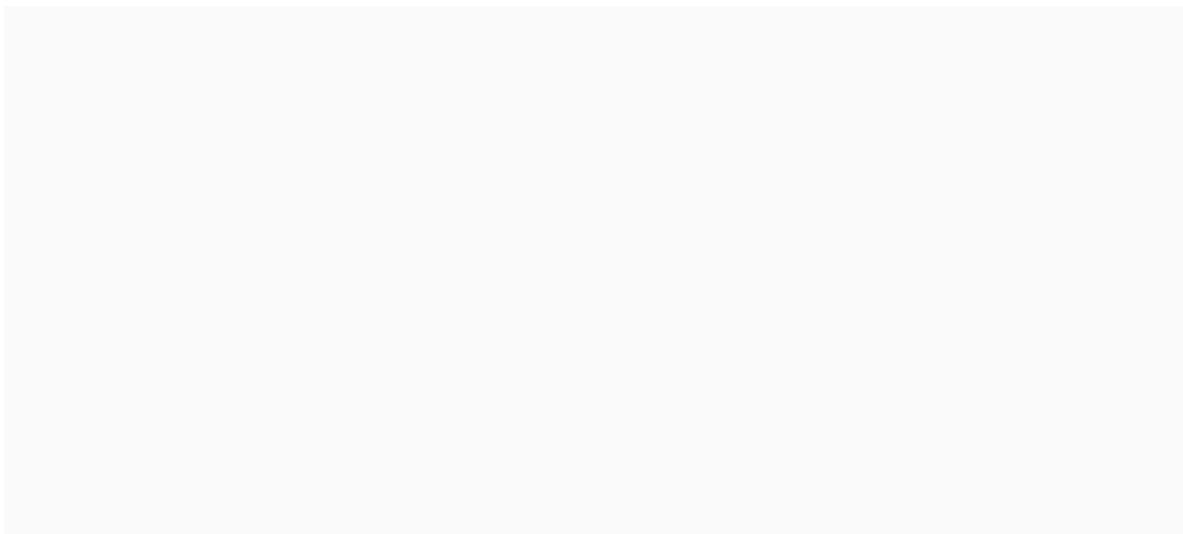


Fig. 100. Georg Pencz, *La predica protestante e la predica cattolica*, 1529, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Anche nell'incisione del danese Melchior Lorck la critica al papato passa attraverso l'attribuzione di sembianze diaboliche e mostruose al pontefice (fig. 99). Questi, raffigurato con tre teste, indossa il triregno e un piviale molto sfarzoso, dettagli mostrati in aperta polemica contro il lusso, considerato eccessivo da parte dei protestanti, della curia pontificia. Anche i gioielli hanno un ruolo comunicativo nella composizione: il fermaglio del piviale reca infatti la figura di una rana, simbolo di falsa religione⁹.

Più in generale, negli ambienti riformati si tendeva a criticare l'eccesso di sfarzo e l'attaccamento alla materialità ravvisato sia nel clero che nei fedeli cattolici. Un esempio assai eloquente di questa tendenza è un'incisione di Georg Pencz che rappresenta l'interno di una chiesa evangelica sulla sinistra e di una cattolica sulla destra (fig. 100).

Nel primo caso gli ambienti sono molto spogli; sia il pastore che i fedeli sono ben vestiti, ma non sono rappresentati gioielli. Nel secondo il pulpito è ornato di un tessuto lavorato e sono ben visibili almeno quattro grandi corde da preghiera, tenute tra le mani dei fedeli, due delle quali recano dei *pomander*, probabilmente riempiti di sostanze profumate.

Questo discorso, aldilà delle differenze specifiche tra le diverse religioni protestanti, serve per dire che fin da subito, accanto alla critica delle idee c'è stata quella della cultura materiale e che, quindi, si era diffusa una certa consapevolezza che cattolicesimo e protestantesimo fossero due orientamenti ben distinguibili sul piano visivo osservando l'abbigliamento e gli accessori. In particolare, sono i segni del cattolicesimo a essere riconoscibili, e quindi sin da subito l'identità protestante si identifica maggiormente nell'assenza di questi segni più che nella creazione, che pur è avvenuta, di un codice alternativo di simboli¹⁰.

Il *Mappe-monde nouvelle papistique*, mappa satirica dei territori di fede cattolica, condensa in sé molti degli elementi di critica di cui si è parlato. L'opera è stata realizzata in Svizzera, in ambito calvinista, tramite la collaborazione di Pierre Eskrich e Giambattista Trento. Quest'ultimo era originario della città di Vicenza e, come tanti

⁹ Si veda la scheda dell'incisione al link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358368>.

¹⁰ Si pensi per esempio alla *rosa di Lutero*, simbolo ancora utilizzato sottoforma di spilla da parte dei pastori protestanti, o alla *croce ugonotta*, che nel Seicento sarà una sorta di simbolo di riconoscimento per i fedeli di questa religione. L'uso di monili legati alla comunicazione dell'identità protestante è discusso nel prossimo paragrafo.

connazionali, era fuggito oltralpe proprio per poter professare liberamente il calvinismo¹¹. Un dettaglio dalla mappa mostra due pellegrini, ben riconoscibili dai loro bastoni e i loro rosari, accompagnati da un individuo dalle sembianze diaboliche che cinge loro le spalle (fig. 101). I fregi sono ancora più eloquenti: in un punto si vedono degli animali con vesti umane che si muovono in processione con vasi e altri oggetti liturgici, tra cui si distingue una navicella per l'incenso. In un'altra sezione del fregio la tiara e la veste papale sono mostrate come vuote insegne appese a un'asta, e sovrastano una sorta di idolo che sostiene un cesto di ostie, sotto al quale si affannano dei cani famelici. Il cesto è decorato con delle stringhe che sembrano richiamare le corde da preghiera.

Questo sembra confermare le teorie di Francois Quiviger, che ha ravvisato la possibile presenza di una satira criptica verso il rosario anche in libri stampati a Venezia¹². Per esempio, in alcune immagini visibili ne *Le imprese illustri* di Girolamo Ruscelli, la presenza di stringhe di grani molto simili è associata a mascheroni e figure dalle sembianze infernali (fig. 102)¹³.

¹¹ F. TROPEA, *Mappe-monde nouvelle papistique*, in *Cranach, Lutero e i volti della Riforma nelle collezioni medicee*, catalogo a cura di F. De Luca, G. M. Fara, Firenze (31 ottobre 2017-7 gennaio 2018), Firenze 2017, cat. 34, p. 124.

¹² QUIVIGER, *The sensory world...*2010, pp. 83-87.

¹³ G. RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venezia 1566. Il libro è consultabile online al link: <https://archive.org/details/leimpreseillustr00rusc>.

Figg. 101a, 101b, 101c. Gianbattista Trento e Pierre Eskrich, *Mappe-monde nouvelle papistique*, 1567, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino, C.B.3.36, str. 982, particolari.

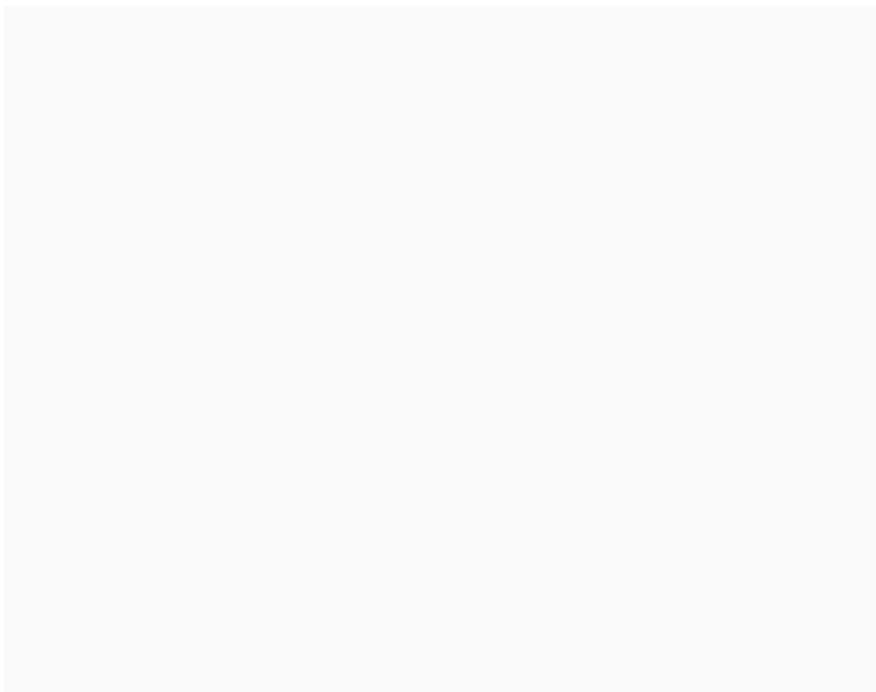


Fig. 102. Girolamo Ruscelli *Le imprese illustri*, Venezia 1566, p.354.

Influenze del credo riformato nelle stampe erano state ravvisate anche da Anna Omodeo nei libretti di modello per orafi, e in particolare nell'*Alfabeto* di Johann Theodor de Bry¹⁴. Il tema meriterebbe sicuramente uno studio approfondito, anche perché ancora non è stato appurato il motivo per cui questa sezione dell'editoria, molto attiva nel Cinquecento negli stati europei con diverse edizioni, non abbia visto produzioni di artisti italiani fino all'opera di Giambattista Costantini. Questa, molto tarda rispetto alle pubblicazioni d'oltralpe, uscì solo nel 1622¹⁵. A Venezia, libri di modelli di altro tipo, come quelli per i merletti, erano invece diffusissimi e non è perciò chiaro perché non sia rimasta traccia di libretti destinati agli orafi in una città in cui la produzione aurificiaria era così fiorente¹⁶. In questa analisi deve in ogni caso essere tenuto presente che la diffusione dei libri di merletti era legata a un mercato assai più ampio e redditizio, principalmente composto da donne che lavoravano a questo tipo di ornamenti in casa.

La critica protestante verso il lusso cattolico era concentrata sugli oggetti rientranti nella sfera religiosa, e non era una critica del lusso in sé. In ogni caso, tra le persone di fede evangelica esistevano anche posizioni più moderate, che non rifiutano a priori l'uso dei gioielli devozionali.

Tra tutti è proprio colui che diede avvio alla Riforma, Martin Lutero, a schierarsi in una posizione molto misurata, che anzi critica i protestanti troppo zelanti, arrivati a distruggere gli oggetti devozionali cattolici:

"i cari distruttori di immagini dovranno lasciarmi tenere un crocifisso o un'immagine di Maria, o addirittura l'immagine di un idolo, anche in base alla più inflessibile legge di Mosè, da portare addosso o da ammirare, finché io non ne faccia oggetto di adorazione, ma li tenga come memoria"¹⁷.

È interessante notare come Lutero menzioni specificamente alcuni dei punti emersi in modo ricorrente durante l'analisi delle tipologie di gioielli devozionali: il fatto che

¹⁴ *Grafica per orafi...*1975, pp. 31-32.

¹⁵ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/415500>.

¹⁶ *Disegni per merletti e ricami. Libri di modelli del XVI secolo*, a cura di B. R. Bellomo, Bologna 2008. T. PLEBANI, *Ricami di ago e di inchiostro: una ricchezza per la città (XVI secolo)*, "Archivio Veneto", 3, CXLIII (2012), pp. 97-111.

¹⁷ MARTIN LUTERO, *Contro i profeti celesti...*1999, pp. 138-139. William Jones parla del presunto anello di fidanzamento di Martin Lutero, che avrebbe un crocifisso come decorazione, ma si tratta di un falso creato ad arte in epoche successive: JONES, *Finger ring lore...*1877, pp. 481-482.

fossero indossati, ma anche ammirati durante la preghiera, e che costituissero inoltre oggetti adatti a richiamare i concetti della fede alla memoria.

Se Lutero non si scagliò completamente contro il coinvolgimento dei sensi che questi monili potevano causare, Calvino si espresse invece molto negativamente verso questo aspetto, poiché si tratta di un ostacolo al pensiero spirituale. "Sentire" il sacro non era sufficiente, e anzi distraeva dal pensare¹⁸.

Un discorso a parte va fatto per il contesto anglicano, dove la consapevolezza del significato politico e sovversivo dei monili devozionali cattolici portò Elisabetta I (1533-1603) a promulgare nel 1571 una legge che vietasse l'uso di reliquiari pendenti, medaglie con santi, rosari e *Agnus Dei*¹⁹. La legge fu frequentemente disattesa, tanto che Giacomo I (1566-1625) fu costretto nel 1623 a emanare nuovamente un editto simile, probabilmente anche per la difficoltà da parte della popolazione a rinunciare all'idea che tali oggetti fossero taumaturgici²⁰.

Vennero dunque predisposti mezzi utili agli ufficiali per riconoscere e confiscare gli oggetti cattolici, tra cui l'opera di Bernard Garter, pubblicata nel 1579, con immagini e descrizioni di essi²¹. Il caso è interessante principalmente per due motivi. Il primo consiste nel fatto che l'identità religiosa venisse direttamente messa in connessione con gli oggetti, e soprattutto con i monili devozionali, che, come si può vedere, corrispondono alla maggior parte dei manufatti rappresentati (fig. 103). Inoltre ciò solleva la questione che non tutti sapessero riconoscere bene questi gioielli e che quindi la comunicazione dell'identità dipendesse anche dal pubblico, e dal fatto che ci fossero oggetti più conosciuti e più carichi del significato religioso e altri meno. Nel contempo deve essere comunque sottolineato che nella pratica c'era anche tutta una zona, difficilmente indagabile, occupata da protestanti che usavano oggetti cattolici (e forse anche da cattolici che invece non li usavano). Uno dei motivi era

¹⁸ BAGNOLI, *Longing to experience...* 2016, p. 44.

¹⁹ SCARISBRICK, *Tudor and Jacobean Jewellery...*1995, pp. 42-45.

²⁰ Del resto questa convinzione era molto forte in territorio inglese: CHERRY, *Healing through faith...*2001, pp. 154-171.

²¹ B. GARTER, *A newyeares gifte dedicated to the Popes Holinesse, and all Catholikes addicted to the Sea of Rome: preferred the first day of Ianuarie, in the yeare of our Lorde God, after the course and computation of the Romanistes, one thousand, fiue hundreth, seauentie and nine, by B.G. citizen of London: in recompence of diuers singular and inestimable reliques, of late sent by the said Popes Holinesse into England, the true figures and representations whereof, are heereafter in their places dilated*, London 1579. Consultato nella versione digitale al link: <http://tei.it.ox.ac.uk/tcp/Texts-HTML/free/A01/A01507.html>.

sicuramente legato alla difficoltà di rinunciare in modo repentino a credere al potere taumaturgico e protettivo degli *Agnus Dei*, delle reliquie e di oggetti come gli intagli in diaspro sanguigno. Questo tipo di credenze erano infatti molto rassicuranti per le persone dell'epoca, esposte a un'incidenza della mortalità molto più alta di quella odierna, specie per quanto concerne i bambini.

Fig. 103. Bernard Garter, *A New yeares Gifte, dedicated to the Popes Holinesse, and all Catholikes addicted to the Sea of Rome*, Londra 1579.

Diverso è il caso della Prussia. Dopo il 1525, quando Albrecht di Hoenzollern, reggente di Prussia, diventa protestante, i rosari continuano a essere realizzati nello stato tedesco, e utilizzati come dono diplomatico per regnanti e dignitari di ogni fede. Questo accadeva perché si trattava di un prodotto prezioso, ma anche rappresentativo della zona, che era molto ricca d'ambra. Una serie di sfumature coinvolge quindi la cultura materiale delle nuove fedi evangeliche, dall'opposizione più netta e iconoclasta, alla produzione di elementi materiali legati alla teologia cattolica, che per quanto non venissero usati dai protestanti, erano prodotti e commercializzati da parte loro. Infatti, l'ambra inizia ad essere vista come un dono di

Dio alla Prussia, e, durante l'amministrazione di Albrecht, si registra persino un aumento della produzione e dell'esportazione dei *paternostri* in ambra²². Intervengono dunque fattori politici ed economici non solo nella scelta inglese di rendere gli oggetti cattolici illegali, ma anche in quella contraria fatta dalla Prussia.

Nel contesto anglicano si può riconoscere anche la volontà di far entrare i nuovi principi di fede nel linguaggio dei gioielli. Gli esiti sono talvolta simili a quelli cattolici, come nel caso dei *memento mori*, molto diffusi in area inglese con significati leggermente diversi rispetto a quelli cattolici, rifacendosi maggiormente alla volontà di ricordare i defunti²³. Da questo punto di vista, c'è una grande differenza tra la religione anglicana e le fedi evangeliche, poiché queste ultime si schierano contro i temi macabri e contro le rappresentazioni della morte e del dolore²⁴. La critica era in questo caso rivolta al meccanismo per il quale tali immagini incutevano timore nei fedeli in modo da spingerli a comportarsi rettamente. Questo pensiero era infatti completamente incompatibile con la dottrina della predestinazione, tema cardine delle religioni evangeliche, secondo la quale nel raggiungimento della grazia la fede contava più delle opere.

Tornando però all'ambito anglicano, l'elemento della propaganda antipapale già visto in altri contesti si ritrova proprio in un gioiello, donato nel 1540 da Katherine Howard al re d'Inghilterra Enrico VIII (1491-1547):

"Item one tablet of Golde conteinyng on thoneside a goodlye diamonde lozenged with divers other small rubyes and and diamondes two naked boyes and a litle boy with a crosse in his handle and divers other persones one with a sawe/and scripture under the said diamonde. And on thotherside a Feyer ballas and the pycture of the busshopp of Rome ronnyng away Lamentyng/and divers persones one setting his fote upon the busshop overthrown"²⁵.

La figura del papa spodestato poteva così essere esposta in bella vista sulle vesti del re, comunicando in modo assai eloquente il messaggio politico e religioso anglicano.

²² KING, *"The beads with which we pray..."*2012, pp. 153-175.

²³ LLEWELLYN, *The Art of Death...*1991.

²⁴ KARR SCHMIDT, *Memento Mori...*2016, pp. 261-294. *Lutero, la Riforma e le arti...*2017.

²⁵ J. ARNOLD, *Sweet England jewels*, in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, p. 39. Si veda inoltre T. C. STRING, *Problems of identity in an age of change: the viewer of art in Renaissance England*, in *Fashioning identities in Renaissance art*, a cura di M. Rogers, Farnham 2000, pp. 118-129.

4.1.2 Protestantesimo nei territori veneti tra iconoclastia, nicodemismo e gioielli devozionali.

Venezia nel XVI secolo era, come si è detto, uno dei principali centri a livello mondiale per il commercio di beni di lusso. Per questo motivo i personaggi italiani più facoltosi mandavano degli inviati di fiducia a reperire in laguna le gemme migliori per i loro gioielli²⁶. Si trattava di persone colte e istruite, che si dedicavano anche alle lettere, come nel caso del già citato Girolamo Casio, poeta, antiquario e gioielliere lombardo. Forse la figura più emblematica in questo senso è quella di Alessandro Caravia (1503-1568), orafo con bottega a Rialto, gioielliere di fiducia di Cosimo I de' Medici, nonché poeta di dichiarata fede eterodossa²⁷. Sebbene quello di Alessandro Caravia fosse forse il più noto, il suo non era sicuramente l'unico caso di un lavoratore delle professioni orafe che sposò il credo riformato a Venezia. La diffusione di idee protestanti tra gioiellieri e orefici fu anzi talmente insistita che il fenomeno è stato al centro di una monografia²⁸. Tra i quesiti posti dal libro, in relazione ai contatti tra orafi, gioiellieri e il pittore Lorenzo Lotto c'è anche questo: è possibile cogliere un rapporto diretto tra sensibilità religiosa e scelte figurative? Se in questo caso la domanda riguarda le opere pittoriche del Lotto, il quesito potrebbe essere rivolto anche verso la produzione aurificaria; in altre parole, continuarono gli orafi di credo riformato a produrre gioielli devozionali?

Non è semplice trovare risposte a questa domanda, ma i documenti dei processi dell'Inquisizione forniscono qualche informazione utile in questo senso. Tra i casi attestati di persone facenti parte della comunità riformata si trovano per esempio Zuan Donà dei Paternostri, orafo specializzato nella produzioni di questi oggetti devozionali, così come un certo Alvise delle Crosette²⁹. Entrambi avevano quindi preso il proprio nome, mantenuto dopo la conversione al protestantesimo, dal fatto di essere specializzati nella produzione di monili religiosi per il mercato cattolico. È quindi molto probabile che questi avessero continuato a produrre gli stessi manufatti anche in seguito alla conversione. Questo doveva avvenire non senza un certo

²⁶ FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici...*2001.

²⁷ SABBADIN, *Materiali per lo studio...*2013, pp. 331-339. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia...*2000.

²⁸ FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici...*2001.

²⁹ SEIDEL MENCHI, *Protestantesimo a Venezia...*1990, p. 133. MARTIN, *Venice's hidden enemies...*1993, p. 91.

disappunto da parte dei due orafi, forse analogo a quello espresso dal pittore veneto Riccardo Perucolo, condannato come eretico. Questi lamentava infatti di essere costretto a dipingere quelli che lui definiva *santacci*³⁰. Il caso di Perucolo, finito sul rogo nel 1568, dimostra quanto fossero alti i rischi per chi si esponeva troppo con le sue idee religiose. L'atteggiamento nicodemitico di dissimulazione delle proprie idee religiose era infatti talvolta necessario per salvarsi la vita.

Non sono comunque menzionate in Veneto interruzioni della produzione di oggetti devozionali da parte di orafi protestanti. Resta però l'attestazione di un gesto iconoclasta nei confronti di un monile devozionale, attuato da parte di un orefice veneto attivo nei circoli protestanti lagunari. È il caso di Iseppo Orese, condannato per eresia dall'Inquisizione in seguito alla testimonianza della moglie, che raccontava come egli le avesse preso dalle mani il rosario per gettarlo in uno dei canali veneziani³¹.

L'attitudine verso il rosario poteva essere una prova di colpevolezza nei processi di eresia, ma anche, al contrario, di innocenza, come nel processo di Isabella Della Frattina, dove delle testimonianze a suo favore parlano del fatto che lei possedesse un rosario di cristallo³².

Tra i motivi della diffusione della Riforma tra le professioni orafe a Venezia è a mio parere da includere il fatto che gli orefici fossero persone molto istruite e ben inserite in un clima internazionale e in continuo fermento culturale, in costante contatto con mercanti protestanti d'oltralpe. La propagazione delle idee riformate fu in ogni caso piuttosto capillare nei territori veneziani. In alcuni di essi si poteva in realtà rintracciare un mosaico religioso, diverso dall'apparente uniformità che caratterizza altre aree. Per esempio a Cipro nel Cinquecento si potevano trovare cattolici, protestanti, ortodossi e comunità di rito maronita, copto, armeno e abissino³³. Anche in queste zone i protestanti venivano comunque perseguiti dal tribunale dell'Inquisizione, poiché il rifiuto nei confronti delle immagini sacre era guardato con grande preoccupazione da tutti gli altri orientamenti cristiani.

³⁰ L. PUPPI, *Riccardo Perucolo vent'anni dopo*, in *Un cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, G. Fossaluzza, Conegliano (1 marzo-8 giugno 2014), Venezia 2014, p. 44.

³¹ FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici...*2001, p. 170.

³² AMBROSINI, *L'eresia di Isabella...*2005, pp. 161-162.

³³ F. AMBROSINI, *Inquietudini religiose e intrecci familiari tra Cipro e Venezia nel secolo XVI*, in *La serenissima a Cipro. Incontri di culture nel Cinquecento*, a cura di E. Skoufari, Roma 2013, pp. 13-46.

Lo stesso atteggiamento visto negli ambienti d'oltralpe si ritrova infatti anche tra i protestanti nei territori della Serenissima. Per esempio, il vicentino Alessandro Trissino in un suo scritto privato si esprime in modo molto critico verso le usanze cattoliche, menzionando anche rosari e *Agnus Dei*:

"Gli papisti non hanno eglino ribellato contra il Cristo riconoscendo il papa ancora per capo della chiesa e seguitando la dottrina di quello, lasciata quella di Cristo? Non si fa il papa adorare e ubbidire come un Dio in terra? [...] e gli papisti nel contrario dicono la pietra sopra la quale è fondata la chiesa essere, la persona di Pietro continuata nei papi i quali si vantano di essere successori di Pietro e perciò sopra questo falso fondamento hanno fabbricato mille diaboliche invenzioni le quali né esso Pietro né alcuno altro degli apostoli né meno dei profeti, giammai si sognarono. Poiché nelle sante scritture non ve ne è posta menzione alcuna come, per cagion d'esempio, dicanmi quando mai il buon Pietro o alcuno altro degli apostoli o de' profeti insegnò mai a dar culto a santi ed invocarli? Chi andare in pelegrinaggio? Chi dire il rosario? Chi vietare il matrimonio ai sacerdoti? Chi tanti divieti di cibi? Chi andarsi a serrare fra due muri come fanno le monache per meglio servire a Dio come loro è dato ad intendere? Chi tanti ordini di monaci? Chi il divorzio de' legittimi matrimoni? Chi che preti e frati, monaci e monache non siano sottoposti al magistrato? Chi gli purgatorii? Chi l'opere di supererogazione? Chi l'auricolari confessioni? Chi le indulgenze? Chi la plenaria remissione di tutti li suoi peccati con andare ogni venticinque anni a Roma al gran Giubileo? Chi tante vigilie, tante feste de' santi e messe per morti? Chi che noi possiamo soddisfare alla legge di Dio con le forze del nostro libero arbitrio? Chi che le opere nostre possono meritare la grazia o sia de *condigno* ovvero de *congruo*? Chi dare il battesimo alle campane? Benedire artiglierie? Agnus Dei? Corone, candele, olivo, cenere di Quaresima, ovi di Pasqua, zocchi di Natale, acqua dll'Epifania contra le streghe, sassi, vestimenti e mille altre scioccherie indegne d'essere recitate? [...] Non è egli stato l'Anti-Cristo e li suoi seguaci che hanno posto dentro della Chiesa tutte queste cose senza alcun testimone delle scritture sante?"³⁴.

³⁴ MANTESE, *La famiglia Thiene e la Riforma...*1970, pp. 132-133.

Scritti di questo tipo avevano una circolazione ovviamente molto ristretta. Si è infatti detto del nicodemismo e, per quanto questo atteggiamento fosse criticato molto duramente da Calvino, esso risultava talvolta necessario a salvarsi dalle pene più dure dell'Inquisizione.

Più difficile è invece indagare se e in che misura la dissimulazione si spingesse fino al punto di adottare simboli dichiaratamente cattolici tra gli accessori del vestiario, o di esibire dei segni religiosi non troppo schierati verso l'una o l'altra fede cristiana. Le croci gemmate per esempio, specie nella loro versione senza crocifisso, non erano osteggiate dai protestanti in modo tanto netto quanto rosari e *Agnus Dei*. E infatti anche Sybille di Cleves, che era una fervente adepta della Riforma, si fece ritrarre con una croce gemmata in un ritratto di Lucas Cranach, anch'esso convinto protestante (fig. 104).

Fig. 104. Lucas Cranach il Vecchio, *Ritratto di Sybille di Cleves*, 1526, Weimar, Castello di Weimar, particolare.

Fig. 105. Agnolo Bronzino, *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, 1541 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi, particolare.

Fig. 106. Bottega italiana, *Collana*, 1540-1550 ca., Londra, Victoria & Albert Museum.

Fig. 107. Bottega veneziana, *Cintura*, 1450 circa, Londra, Victoria & Albert Museum, particolare.

In ogni caso in Veneto era pur sempre possibile scampare ai sospetti indossando gioielli privi di riferimenti alla religione.

La comunicazione dell'identità religiosa poteva avvenire anche attraverso segnali criptici. Che nell'Italia cinquecentesca i protestanti sentissero quest'esigenza è del resto già stato appurato dagli studi su altre forme d'arte (fig. 102)³⁵. In particolare mi sembra opportuno riportare qui il caso emblematico di Lucrezia Panciatichi.

Il marito di Lucrezia, il fiorentino Bartolomeo Panciatichi, era noto per le sue simpatie protestanti, sviluppatesi con ogni probabilità durante un soggiorno a Padova³⁶. I Panciatichi possedevano libri proibiti, ed è stato perciò possibile appurare il loro coinvolgimento religioso, legato in particolare alle idee riformate di area francese.

Nel ritratto di Lucrezia, Agnolo Bronzino dipinse in modo estremamente meticoloso una varietà di sfarzosi gioielli. In particolare la collana più lunga, composta da una catena dorata, reca su delle placchette il motto *AMOUR DURE SANS FINS* (l'amore dura senza fine), che è stato ricondotto da Massimo Firpo e Fabrizio Biferali a un'affermazione di Jaques Lefèrve d'Étaples. Lucrezia possedeva infatti libri del riformatore francese, e la circolarità del gioiello richiama il concetto di un amore che si muove circolarmente da Dio ai fedeli e viceversa (fig. 105)³⁷. L'ipotesi mi sembra essere convincente, specie tenendo conto la somiglianza incredibile tra la collana del dipinto e una conservatasi al Victoria & Albert Museum, che è identica in struttura e riporta una frase, che come nel dipinto è composta su piccoli elementi rettangolari. Il motto recita in questo caso *UBI AMOR IBI FIDES* (dove c'è l'amore lì c'è anche la fede), rendendo quindi esplicito il collegamento tra amore e religione³⁸. Potrebbe trattarsi certo anche di fede intesa come fedeltà amorosa, concetto richiamato spesso nei gioielli, anche in quelli veneziani. Si veda per esempio un anello cinquecentesco del Museo Poldi Pezzoli che reca all'interno l'iscrizione in dialetto veneziano *SCIAVO FIDELE*³⁹. L'anello, ritenuto in passato una raffigurazione di un

³⁵ FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento...*2016. QUIVIGER, *The sensory world...*2010, pp. 83-87.

³⁶ F. DE LUCA, *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi*, in Cranach, Lutero e i volti della Riforma nelle collezioni medicee, catalogo a cura di F. De Luca, G. M. Fara, Firenze, (31 ottobre 2017-7 gennaio 2018), Firenze 2017, cat. 26, p. 118.

³⁷ Bronzino. *Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze (24 Settembre 2010-23 gennaio 2011), Firenze 2010, pp. 156-158, 168. FIRPO, BIFERALI, *Immagini ed eresie...*2016, pp. 185-186.

³⁸ <http://collections.vam.ac.uk/item/O105954/necklace-unknown/>.

³⁹ *Museo Poldi Pezzoli...*1981, p. 286.

satiro e un montone (o di una ninfa e un montone) presenta infatti sia nella scritta, sia nell'iconografia, che a un'analisi ravvicinata è risultata essere quella di una Venere con un cagnolino, tutti i richiami tipici della cultura del tempo alla fedeltà come parte della relazione amorosa⁴⁰.

Una cintura quattrocentesca con forniture in metallo dorato e decorazioni a niello presenta un'iscrizione altrettanto interessante *AMORE VOL - SPERA IN DIO* (fig. 107)⁴¹. Essa, realizzata sicuramente prima dell'esplosione della riforma protestante, è però rilevante nell'attestare ancora una volta come il sentimento amoroso fosse vissuto in contiguità con quello religioso, come del resto dimostrano i vari casi già analizzati di oggetti nei quali si possono riscontrare entrambe le valenze⁴².

4.2 Gioielli e identità cattolica. Alcuni spunti di riflessione sull'evoluzione stilistica e tipologica.

Gli stessi aspetti riconosciuti da parte dei protestanti come tipici del mondo cattolico erano sentiti anche dai fedeli di rito romano come caratteristiche distintive della propria identità. Nel corso del Cinquecento si assiste quindi a una progressiva evoluzione dei monili devozionali cattolici, volta a rendere più evidenti ed esplicite queste caratteristiche. La risposta alle critiche sollevate dagli ambienti riformati non consistette infatti in uno stravolgimento della cultura materiale cattolica, ma in una serie di modifiche che ne resero più diretto il messaggio devozionale. Scompare infatti la commistione tra i temi amorosi e quelli religiosi negli *Agnus Dei* e si diffondono ancora di più gli oggetti legati al culto mariano. Nascono inoltre nuove iconografie dedicate alla venerazione dei santi e ai temi eucaristici.

⁴⁰ Si veda per esempio la famosa *Venere di Urbino* di Tiziano (1538, Firenze, Galleria degli Uffizi).

⁴¹ L'oggetto è nella scheda museale attribuito a manufatti lucchesi e veneziani assieme: <https://collections.vam.ac.uk/item/O126649/girdle-unknown/>. Vista la consonanza con le cinture del tesoro di Calcide, mi sembra che il pezzo possa essere assegnato nelle parti aurificarie completamente a Venezia. Si veda: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=932086001&objectid=3129285.

⁴² Per altri oggetti con iscrizioni simili si veda: *Art and Love in Renaissance Italy...* 2009, pp. 101, 111. S. F. MATTHEWS-GRIECO, *Marriage and sexuality*, in *At Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, Londra (5 ottobre 2006–7 gennaio 2007) London 2006, pp. 108-110.

Alla critica protestante che la preghiera fosse, secondo il rito romano, un mero atto meccanico di ripetizione corrisponde la messa in campo di gioielli usati per complessi sistemi di meditazione. Emerge inoltre la possibile presenza di una riflessione sull'uso di materiali più poveri e sobri, forse pensata per far fronte al giudizio negativo riguardo all'attaccamento al lusso.

Tali tendenze si accompagnano a una circolazione degli oggetti sempre maggiore, oltre che a una generale uniformazione dello stile. In questa sezione verranno perciò prese in analisi anche alcune opere non appartenenti al contesto veneziano. Ben conscia della problematicità e allo stesso tempo della scarsità di studi sugli argomenti di seguito proposti, vorrei comunque esporre alcuni spunti di riflessione e ipotesi che spero possano stimolare la ricerca futura su queste tematiche.

4.2.1 Le risposte cattoliche alla Riforma.

Con il diffondersi delle religioni evangeliche, rosari e teche per *Agnus Dei* iniziarono a connotarsi sempre di più come segni di riconoscimento del fedele cattolico⁴³. Nel caso del rosario ciò si è tradotto in una fortuna enorme per questo gioiello, con un grande incremento della sua produzione⁴⁴. Il culmine di questo processo si ebbe grazie alla vittoria delle forze cristiane a Lepanto, nel 1571, che fornì com'è noto l'occasione per l'istituzione della festa del rosario.

Opere a stampa come il *Rosario della gloriosissima Vergine Maria* aiutavano i fedeli nella recita della sequenza delle preghiere, ed è interessante rilevare come la simbologia dei fregi segua criteri comunicativi simili a quelli della stampa d'ispirazione protestante. In questo caso le rappresentazioni sono però pensate per esaltare il significato del monile devozionale, e non per sminuirlo. A bordo delle pagine si vedono infatti degli angeli che reggono rosari tra le mani, o figure di vescovi in atteggiamento meditativo, accompagnate da stringhe di vaghi che pendono da volute decorate con putti alati (fig. 108)⁴⁵. In relazione a ciò, mi sembra dunque che

⁴³ GALANDRA COOPER, *Investigating the 'Case'...*2018, pp. 220-243.

⁴⁴ KING, *"The beads with which we pray..."*2012, pp. 153-175.

⁴⁵ A. DA CASTELLO, *Rosario della gloriosissima Vergine Maria*, Venezia 1563 (1521). La versione digitale del libro è reperibile al link: https://books.google.it/books?id=WpPRHZass5MC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

le immagini che associavano simili filze a figure diaboliche fossero davvero intese a criticare il rosario, poiché facenti riferimento a questo tipo di cultura figurativa (fig. 102). Nel libro di Alberto da Castello le decorazioni a margine delle immagini erano del resto più rilevanti di quanto si possa pensare, poiché presentano la scritta *Ave Maria* in serie da dieci pagine e *Pater Noster* tra una posta e l'altra: il libro stesso poteva quindi essere usato come un monile, per contare le preghiere.

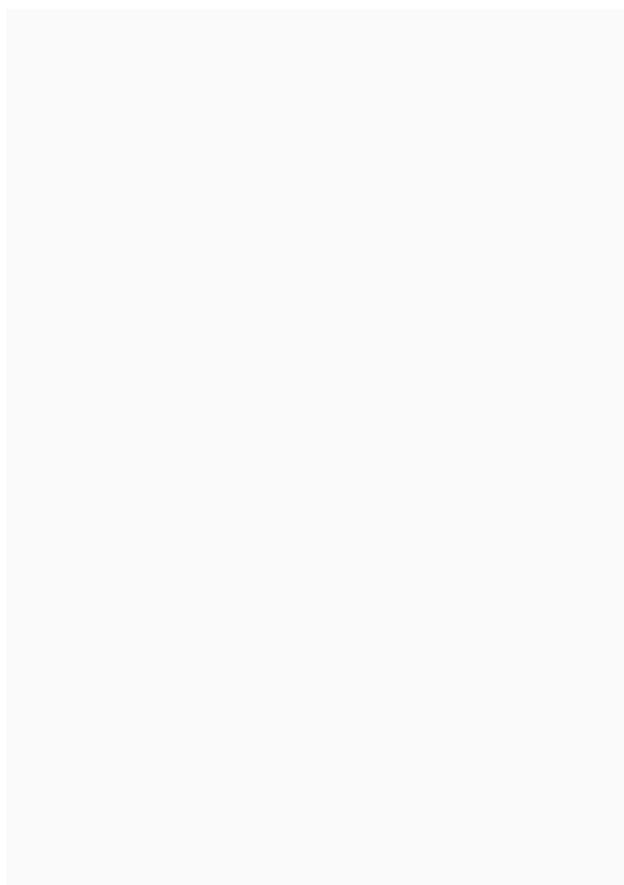


Fig. 108. Alberto da Castello, *Rosario della gloriosissima Vergine Maria*, Venezia 1521.

Per quanto concerne gli *Agnus Dei*, si registra attorno alla metà del secolo un'evoluzione di questa tipologia di gioiello. Le teche erano infatti inizialmente contraddistinte dalla lavorazione a niello, che fu abbandonata dalla seconda metà del XVI secolo a favore del vetro dorato e graffito. Il passaggio da una tecnica all'altra avvenne in un momento abbastanza significativo perché coincise di fatto con il periodo del Concilio di Trento, e con un rinnovamento più generale dei gioielli devozionali, di cui si dirà a breve.

Con questo non intendo dire che ci dovessero essere necessariamente dei dettami conciliari rivolti ai gioielli, ma piuttosto che anche i monili devozionali avessero partecipato al rinnovamento dell'arte sacra cattolica sul piano iconografico. Non appena iniziò a imporsi la tecnica del vetro dorato e graffito, vennero infatti abbandonate le immagini a tema amoroso o con motivi floreali, prima solitamente riservate a uno dei versi delle teche. Entrò dunque in uso la consuetudine di riempire entrambi i versi con immagini a sfondo religioso, o di riservare alla decorazione iconografica a un unico lato⁴⁶. Per esempio una teca conservata al Museo Pepoli reca da un verso l'immagine dell'*Agnello mistico* e dall'altro l'*Annunciazione* (fig. 109). Opera probabilmente di maestranze siciliane, il pendente rappresenta la più tipica versione dell'*Agnus Dei* in *verre eglomisée*, ed è corredato da iscrizioni devozionali: *Ecce Agnus Dei q(ui) tollit peccata mundi e Ave...Gratia Dominis*⁴⁷.

Come già suggeriva Yvonne Hackenbroch, con Concilio di Trento diventa meno frequente l'opportunità o la volontà di fare riferimenti individuali a tematiche religiose. Tramonta dunque il periodo d'oro dell'*enseigne*, in cui, come ricorda anche Benvenuto Cellini, era il committente a dettare sia la complessa iconografia sia il gioco di rimandi che essa creava combinandosi all'iscrizione⁴⁸.

Gioielli su commissione continuano ovviamente a essere prodotti, ma, nel contempo, si diffonde anche una tendenza a un utilizzo più sobrio dei materiali nei gioielli devozionali. La diffusione di monili realizzati con filigrane e trafori aumenta infatti sul

⁴⁶ Un pendente dell'Art Institute di Chicago reca da un lato la *Presentazione al tempio* e dall'altro la *Resurrezione*: <https://www.artic.edu/artworks/119738/double-sided-pendant-with-the-presentation-in-the-temple-and-the-resurrection?q=jewelry&page=2>. Uno del Louvre reca la *Crocifissione* da una parte e la *Fuga in Egitto* dall'altra: <https://www.photo.rmn.fr/archive/75-000324-2C6NU0H1OAGX.html>. Altri medaglioni decorati con la tecnica del vetro dorato e graffito presentano l'immagine solo da un lato e non è certo si tratti di teche per *Agnus Dei*.

⁴⁷ C. BOSCHETTI, *Magia*, in *Gioiello & jewellery, III edizione, Museo del gioiello Vicenza*, a cura di Livia Tenuta, Milano 2019, p. 32. <http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?page=trapani.031>.

⁴⁸ HACKENBROCH, *Enseignes...* 1996, p. 375.

finire del XVI secolo, con una tecnica molto diffusa sia in Italia che in Spagna e molto semplificata rispetto a quella tradizionale veneziana (figg.110, 113). Questo permettevano infatti di risparmiare una quantità notevole di metallo prezioso. Nel Seicento la filigrana entrerà sempre più nei monili devozionali, divenendo una delle tecniche più tipiche per decorare rosari e immagini sacre⁴⁹. Contemporaneamente viene definito, nei termini che ancor oggi sopravvivono, l'aspetto delle medagliette devozionali. Memori nella produzione seriale e nella destinazione d'uso dei precedenti *souvenir* di pellegrinaggio, esse si cristallizzano però nella loro forma più sobria e semplificata, mostrandosi in genere prive di smalti e pietre preziose, anche qualora prodotte in materiali pregiati come oro o argento (fig. 111). La produzione di monili realizzati con tecniche seriali, che, come si è visto, esisteva anche precedentemente, è stata favorita da diversi fattori. Tra questi deve essere sicuramente annoverato l'ampliarsi del bacino di mercato verso consumatori meno facoltosi, ma anche, plausibilmente, la necessità di controllare le iconografie presenti sugli oggetti devozionali. È quest'ultimo infatti un punto frequentemente sottolineato per altre forme d'arte nel periodo della Controriforma, che potrebbe aver giocato un ruolo importante anche sui gioielli.

Mi domando inoltre se, anche in risposta alle critiche protestanti sul lusso cattolico, non ci fosse inoltre la volontà di proporre un prodotto che incontrasse le esigenze di chi riteneva più opportuno esprimere la propria fede nella sobrietà e nella moderazione. Il tema necessita certo di uno studio mirato, ma l'idea del gioiello prezioso come un lusso vano e immorale, che emerge talvolta dalla raffigurazione di sfarzosi monili nelle allegorie della *vanitas* e nella rappresentazione della Maddalena penitente, colta nell'atto di rinuncia delle ricchezze terrene è vissuta sempre in parallelo all'uso dei materiali preziosi per rendere gloria a Dio (fig. 112). Si tratta infatti di due orientamenti che, per quanto opposti, hanno caratterizzato la religione cattolica, talora prevalendo l'uno sull'altro, con effetti sulla cultura materiale ancora tutti da indagare.

⁴⁹ Si consultino le varie sezioni del sito: <http://www.rosaryworkshop.com/MUSEUM-AntRosary-Index.htm>. Si vedano anche le due medaglie ottocentesche del Victoria & Albert Museum: <http://collections.vam.ac.uk/item/O142783/pendant-unknown/>. <http://collections.vam.ac.uk/item/O142805/pendant-unknown/>.

Fig. 109. Bottega orafa siciliana, *Teca per Agnus Dei*, 1560-1600 circa, Trapani, Museo Pepoli.

Fig. 110. Joseph Bruno e aiuti, *Medaglione con l'arcangelo Gabriele*, 1650-1700 circa, collezione privata.

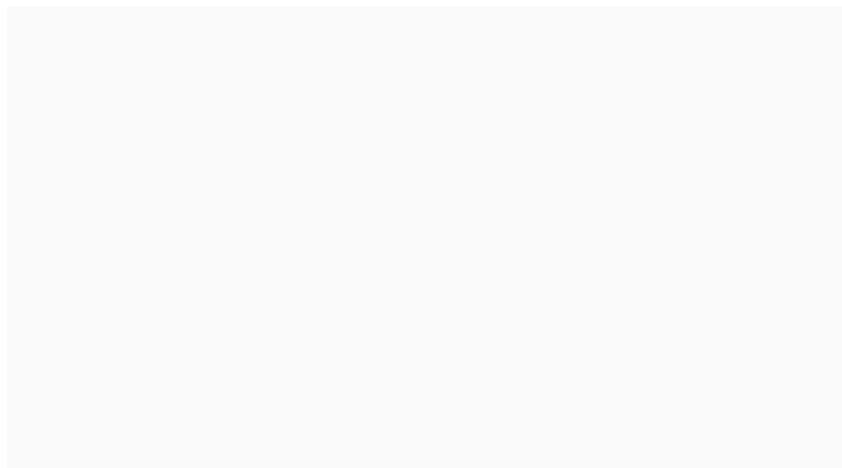


Fig. 111. Bottega romana, *Medaglia di san Carlo Borromeo*, 1650-1700 circa, collezione privata.

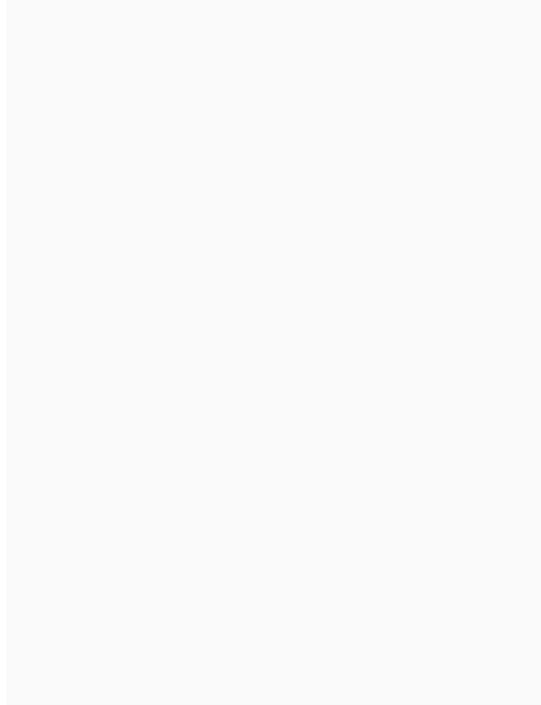


Fig. 112. Caravaggio, *La Maddalena penitente*,
1594-1595, Roma, Galleria Doria Pamphilj, particolare.

Fig. 113. Bottega orafa siciliana o spagnola (?), *Pendente con il Santissimo Sacramento*, 1670-1700 circa, collezione privata.

La rappresentazione di Carlo Borromeo contenuta sulla medaglietta in figura 110 reca anche un'altra caratteristica di molti gioielli cattolici della Controriforma, ovvero l'insistenza sui temi che più caratterizzavano la chiesa di Roma: in questo caso il culto mariano e la figura di un santo che, da campione della Controriforma, appare spesso nei monili di questo periodo⁵⁰.

Altro esempio di questa tendenza sono le rappresentazioni eucaristiche. Precedentemente assenti nella produzione aurificaria, queste si diffondono non appena il concilio di Trento ribadisce con forza la dottrina della transustanziazione, ovvero della conversione dell'ostia eucaristica nel corpo di Cristo. In netto contrasto con le idee protestanti, che vedevano nell'eucaristia un mero atto di commemorazione dell'ultima cena, i gioielli con la rappresentazione del Santissimo Sacramento dovevano essere quindi pensati come oggetti in grado di ribadire i principi della fede cattolica. Si veda per esempio il pendente con il Santissimo Sacramento, probabilmente di fattura siciliana, nel quale si può anche ravvisare l'uso della filigrana (fig. 113)⁵¹.

Altra iconografia legata inequivocabilmente al mondo cattolico era anche la versione gesuita del trigramma cristologico, con i tre chiodi del crocifisso rivolti verso l'alto, che appare anche nei gioielli⁵².

Che questi temi fossero considerati identificativi dell'identità cattolica lo dimostra anche il fatto che essi appaiono anche nei tatuaggi religiosi⁵³. Sebbene lo studio del tatuaggio devozionale necessiti ancora di una puntualizzazione precisa dal punto di vista cronologico, è proprio dal XVI secolo che si iniziano a trovare i primi resoconti sui tatuaggi come *souvenir* di pellegrinaggio, in particolare per quanto concerne il santuario di Loreto e la città di Gerusalemme⁵⁴. Nei tatuaggi di stampo cattolico

⁵⁰ <https://collections.vam.ac.uk/item/O382845/religious-pendant-unknown/>. Museo Poldi Pezzoli...1981, pp. 299 e tav. 266 (inv. 686). Sul pendente del Poldi Pezzoli in entrambi i versi appare la figura di san Carlo Borromeo in due scene programmatiche: l'*Adorazione della croce su un verso*, e sull'altro la *Vergine che riceve la comunione da san Carlo*.

⁵¹ Pendenti con simili iconografie sono visibili in: DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*...2008, p. 183. Si veda anche l'esemplare conservato a Chicago: <https://www.artic.edu/artworks/119740/pendant-with-the-eucharist-or-holy-sacrament?q=jewelry>.

⁵² *Madonnas & Miracles*...2017, p. 122.

⁵³ C. CORRAIN, M. CAPITANIO, F. GRIMALDI, *Il tatuaggio religioso in Loreto*, "Ravennatensia", VI (1977), pp. 381-396. PEGORINI BERI, *I tatuaggi sacri*...1889.

⁵⁴ PEGORINI BERI, *I tatuaggi sacri*...1889. R. OUSTERHOUT, *Permanent ephemera: the "Honourable Stigmatisation" of Jerusalem pilgrims*, in *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel*, a cura di R. Bartal, H. Vorholt, Leiden 2015, pp. 94-109.

l'insistenza sui temi eucaristici e mariani, oltre che sui simboli gesuiti e sulle immagini legate alle mete dei viaggi religiosi, si mostra in linea con quanto appare nei gioielli devozionali dalla Controriforma in poi. Del resto, il ruolo del tatuaggio nel comunicare l'identità è, come si è visto molto simile a quello dei monili. Il fatto di essere segni impressi indelebilmente sulla pelle implica tuttavia connotazioni talora più forti; non a caso esistono tatuaggi con iconografie ancora più schierate a favore del cattolicesimo. Un esempio è il suffragio delle anime in purgatorio, rappresentate come persone tra le fiamme, con un angelo che riversa una brocca d'acqua per dare loro sollievo⁵⁵.

Tra i temi caratteristici dei tatuaggi appaiono anche le rappresentazioni dei cosiddetti strumenti della Passione, sul cui significato, legato sia all'identità religiosa che alla memoria, ci si sofferma ora più approfonditamente⁵⁶.

4.2.2 Gioielli per pregare, gioielli per ricordare.

Nel corso del presente lavoro, ho più volte parlato del gioiello come oggetto di memoria. Questa connotazione può coinvolgere in molti modi i monili devozionali e può essere riassunta in due valenze che questi oggetti potevano incarnare: quella commemorativa e quella di strumento per ricordare.

Un esempio relativo al primo aspetto è presente nei gioielli che rappresentano specifici episodi biblici (figg. 50, 88), ma questo poteva prendere accezioni diverse. Ciò accadde per esempio nel caso registrato nel 1459 a Padova del pellettiere tedesco Giorgio Kuol, il quale lasciò a Giorgio Fugola 40 soldi per acquistare una immagine d'argento di san Giorgio, da portare in memoria del testatore⁵⁷.

Il secondo aspetto è invece molto evidente nelle corde da preghiera, che di fatto costituivano degli espedienti meccanici a servizio della memoria, pur contenendo l'aspetto commemorativo nella meditazione sui misteri.

Si è anche parlato del ruolo di aiuto alla meditazione che veniva spesso riservato ai gioielli, che prevede di fatto la combinazione tra commemorazione e mnemotecniche

⁵⁵ CORRAIN, CAPITANIO, GRIMALDI, *Il tatuaggio religioso...*1977, Tav. v, 40. Una placchetta con iconografia molto simile, probabilmente ottocentesca, è visibile al Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari di Roma.

⁵⁶ PEGORINI BERI, *I tatuaggi sacri...*1889, tav. v, 25; tav IX, 1, 6.

⁵⁷ MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine...*in corso di stampa.

con delle modalità complesse, tipiche della devozione cattolica rinascimentale. È il caso dei gioielli con le rappresentazioni delle *arma Christi*. I simboli della Passione erano già inclusi in diverse raffigurazioni pittoriche, in particolar modo quelle di Cristo come *Vir dolorum*, diffuse tanto in Veneto quanto in tutta Europa nel xv secolo⁵⁸. Le *arma Christi* sono una serie di immagini codificate, che fanno riferimento a episodi narrati nei Vangeli, nel racconto della Passione di Gesù. Non tutte le rappresentazioni contengono tutti i simboli, ed esistono anche alcune varianti. Le *arma Christi* riscontrabili più di frequente sono la croce, la corona di spine, la colonna della flagellazione, la frusta, la spugna, la lancia, il velo della Veronica e i tre chiodi usati per crocifiggere Cristo. Spesso si ritrovano anche la raffigurazione di un martello, usato per affiggere i chiodi, delle pinze per toglierli, la tunica, un gallo, i dadi, la scala usata per deporre il corpo di Cristo, il bacile in cui Pilato lavò le mani, e la canna posta in segno di scherno come scettro nelle mani di Gesù.

Un po' come nel caso dei *memento mori*, i monili con *arma Christi* erano con tutta probabilità poco diffusi nel Quattrocento e conobbero grande fama a partire dal secolo successivo⁵⁹.

Un'attenta analisi della collana indossata nel ritratto femminile di Bartolomeo Veneto alla National Gallery mostra come i grani che la compongono siano decorati con i diversi simboli della Passione (fig. 114). Questo gioiello si mostra infatti del tutto analogo ad alcuni rosari di cui già si è parlato, che avevano l'evidente compito di guidare la preghiera ripercorrendo le diverse tappe della Passione (fig. 26).

⁵⁸ G. BALDISSIN MOLLI, *Jacopo da Montagnana e il Cristo passo della basilica di sant'Antonio. L'affresco e l'indulgenza*, "Il Santo", LVIII, 1-2, (2018), pp. 101-136.

⁵⁹ L'unico esempio quattrocentesco a me noto di un monile con *Arma Christi* è la corda da preghiera nella *Compilation des Cronicques et ystores des Bretons, partie en III livretz*, di Pierre Le Baut: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8530342h/f790.item.zoom>.

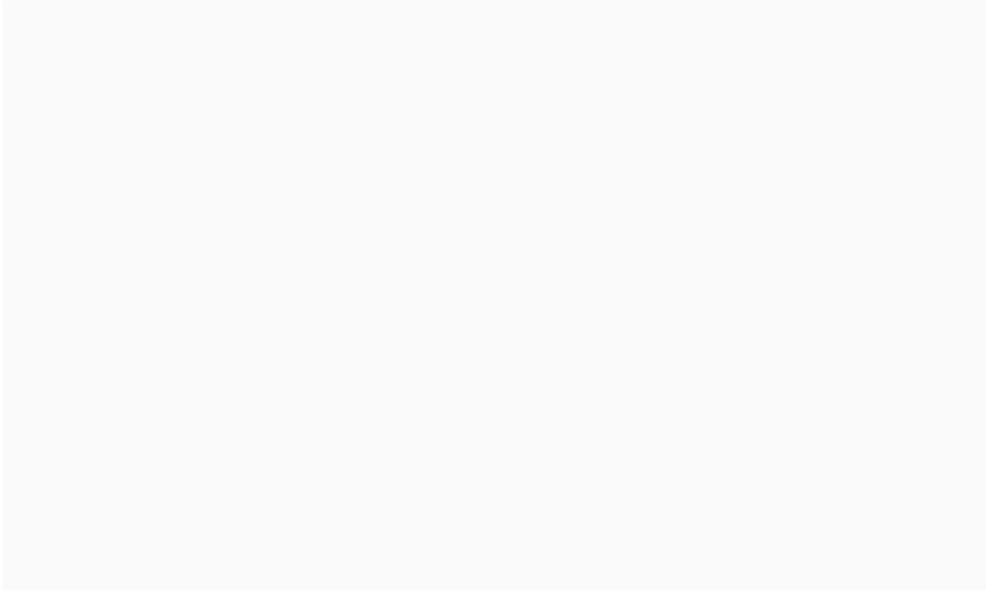


Fig. 114. Bartolomeo Veneto, *Ritratto di donna*, primo decennio del XVI secolo, Londra, National Gallery, particolare.

Gioielli di questo tipo aiutavano dunque il fedele a ricordare i diversi episodi connessi alla Passione di Cristo, e di conseguenza a meditare su di essi. Come già si è detto, venivano con ogni probabilità utilizzati anche per associare alle immagini diversi concetti, che potevano così essere richiamati alla mente nel corso della preghiera⁶⁰. Probabilmente questi oggetti venivano sfruttati anche nella pratica del pellegrinaggio mentale, poiché i diversi episodi della Passione presero parte in posti ben codificati, ancora segnalati in modo molto riconoscibile nella città di Gerusalemme. Ritorno su questo punto per parlare di un aspetto che ha caratterizzato fortemente i monili devozionali cattolici e che, forse a causa della sua lontananza dal modo di sentire odierno, è stato scarsamente sottolineato in relazione a questi oggetti. Le prossime righe sono quindi concentrate sul ruolo attribuito ai gioielli devozionali così come veniva inteso nella cultura cattolica del tempo, in modo da comprendere l'evoluzione della produzione di piccole oreficerie in risposta alle critiche protestanti.

Lo spunto di riflessione parte dalle iscrizioni presenti sui gioielli stessi. Si è già accennato al fatto che le iscrizioni sui gioielli possano essere estremamente eloquenti. Nel caso del trigramma cristologico si è visto che a esse poteva essere

⁶⁰ PARSHALL, *The Art of Memory...*1999, pp. 456-472.

riconosciuto un grande potere e, come si dirà poco oltre, non mancano i casi di vere e proprie "formule magiche" da indossare.

I gioielli grazie alle iscrizioni possono rientrare nella categoria degli "oggetti parlanti", dichiarando così esplicitamente il loro ruolo (figg. 5, 6). Due gioielli recano in questo senso delle scritte particolarmente significative, che incarnano il significato di tutti i gioielli con *arma Christi* e dei *memento mori*.

Il primo è un crocifisso pendente, che presenta sul retro la raffigurazione delle *arma Christi* in smalti colorati e un'iscrizione lungo i bordi laterali (fig. 115)⁶¹. L'oggetto, databile alla fine del XVI secolo, è difficile da collocare stilisticamente, ma potrebbe essere stato realizzato in Italia, visto l'uso dello smalto azzurro nell'iscrizione e in alcune figure, che anche stilisticamente sembrano lontane dagli esemplari riconosciuti come spagnoli⁶².

La scritta presente sul pezzo recita: *ECCE UT IMITERIS UT CONGREGNES COMPATERE* (Osserva, soffri con lui, in modo da imitarlo e regnare con lui). Il passo condensa in poche parole la concezione cattolica della grazia, che vede nelle opere del fedele il vero strumento per raggiungere la salvezza, e che è quindi diametralmente opposta al concetto protestante della predestinazione. È così chiarito quanto cruciale fosse il ruolo dei monili devozionali per i fedeli della chiesa di Roma, quale strumento che, tramite il coinvolgimento della vista predisponeva il fedele a meditare sulla vita di Cristo e di conseguenza a imitarne il comportamento, conducendolo verso la grazia.

⁶¹ La scheda dell'oggetto è visibile al link: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207255?sortBy=Relevance&when=A.D.+1400-1600&what=Jewelry&ft=*&offset=25&rpp=20&pos=44.

⁶² Si vedano per esempio le seguenti croci attribuite alla Spagna: <https://www.photo.rmn.fr/archive/00-028511-2C6NU0VA6HAF.html>. <https://collections.vam.ac.uk/item/O114865/reliquary-cross-unknown/>.

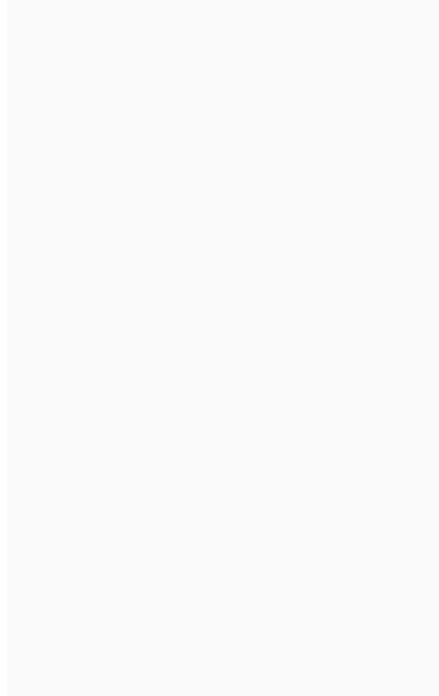


Fig. 115. Bottega orafa italiana (?), *Croce pendente*, 1570-1600 circa, New York, Metropolitan Museum.

Fig. 116. Bottega fiamminga, *Memento mori*, 1500-1530 circa, Londra, British Museum.

Il secondo oggetto fu intagliato nel legno all'inizio del XVI secolo in area fiamminga. Probabilmente si tratta di un pezzo precedente al diffondersi del protestantesimo e rappresenta una piccola bara, in cui è all'interno è visibile la figura di un cadavere e, sugli sportelli apribili, l'inferno e il paradiso (fig. 116). L'iscrizione recita *Cogita mori ut vivas* (ragiona sulla morte affinché tu possa vivere)⁶³. Ritorna dunque anche in questo caso l'idea cattolica che la vita eterna si possa ottenere grazie alle proprie azioni, così come il ruolo chiave della meditazione, qui rivolta alla morte.

Entrambe le scritte rendono quindi intellegibili ai nostri giorni degli aspetti che probabilmente erano comuni anche agli altri gioielli delle stesse tipologie. Non dev'essere dunque un caso se le due categorie di gioielli su cui sono presenti le iscrizioni, i *memento mori* e quelli con *arma Christi*, videro aumentare esponenzialmente la loro fortuna negli anni subito seguenti al diffondersi della Riforma (figg. 26, 70, 71, 87).

Verso la seconda metà del secolo, la rappresentazione di questi temi sui gioielli si fece davvero insistita⁶⁴. A mio parere, dunque, si può assistere al radicarsi di alcune tendenze già vive, che si fanno però più marcate in area cattolica con il diffondersi della Riforma, per restare poi in uso almeno fino al XIX secolo.

Un rosario, a mia conoscenza ancora inedito e conservato al Museo Correr, permette di effettuare alcune considerazioni conclusive su questo punto (fig. 117). Si tratta di un oggetto non semplice da collocare geograficamente e cronologicamente, ma per altri versi assai eloquente. I grani, realizzati probabilmente in avorio di tricheco, sono disposti in cinque serie da dieci, rispecchiando la struttura classica del rosario. La preghiera rivolta alla Vergine si combina in questo caso con la riflessione sulla morte, poiché la collana presenta un teschio come *memento mori*, oltre che, tra una serie e l'altra, delle *arma Christi*. Questo dettaglio mi fa pensare che oggetti come questi potessero nascere appositamente per la recita dei cinque misteri dolorosi.

⁶³ KARR SCHMIDT, *Memento Mori...* 2016, pp. 261-294. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1509905001&objectId=32859&partId=1.

⁶⁴ Oltre a quelli già esaminati, alcuni esempi di gioielli con *arma Christi* si possono trovare ai seguenti link: https://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=202606001&objectId=74436. https://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1035051001&objectId=38435&partId=1. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2e/BLW_Rosary.jpg/400px-BLW_Rosary.jpg. <http://collections.vam.ac.uk/item/O126318/pendant-unknown/>.

La funzione d'uso di un gioiello devozionale è qui resa estremamente evidente: colpire l'occhio del fedele, coinvolgere la sua mente attraverso la meditazione sulla caducità umana e sulla passione di Cristo, oltre a stimolare la memoria tattile durante la preghiera. La particolare lavorazione dei grani è infatti, come si vede dal dettaglio, chiaramente pensata in funzione della manipolazione.

Figg. 117a, 117 b. Bottega europea, *Rosario*, 1670-1700 circa, Venezia, Museo Correr, particolari.

Che il tatto fosse importante nella concezione cattolica della preghiera è stato ribadito più volte nel corso della trattazione. Nel coinvolgimento di questo senso i fedeli alla chiesa romana si distinguevano dai protestanti soprattutto su due punti: l'idea che tramite il contatto le qualità apotropaiche di un oggetto potessero arrivare al corpo, e la convinzione che la stimolazione sensoriale potesse favorire l'incontro con il divino.

Nei ritratti cinquecenteschi non è infrequente vedere i personaggi rappresentati mentre tengono fra le mani i gioielli da loro indossati, come nel caso del bel ritratto femminile di Giovanni Francesco Caroto, dove la dama regge tra le dita la catenina d'oro che pende dal suo collo (fig. 118)⁶⁵.

In un dipinto tale gesto può essere però associato inequivocabilmente a un sentimento religioso. Si tratta ancora una volta di un'opera di Lorenzo Lotto, nella quale si vedono la Vergine e il Bambino ammirati devotamente dai due donatori. La dama, inginocchiata e in atteggiamento orante, tiene tra le mani il pendente della collana, purtroppo non visibile (fig. 119). Vista la grandezza ridotta del monile, si può forse ipotizzare che fosse una teca per *Agnus Dei*. In ogni caso, l'oggetto non era sicuramente una corda da preghiera, e questo tende a confermare che anche monili di altro tipo venissero manipolati durante la preghiera, come anche suggerivano i segni di sfregamento trovati su alcuni dei pezzi analizzati (figg. 19, 83).

⁶⁵ Altri esempi veneti sono: Bernardino Licinio, *Ritratto di donna*, 1549-1551, Londra, Courtauld Institute. Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di fanciulla*, 1570-1573, Bergamo, Accademia Carrara.

Fig. 118. Giovanni Francesco Caroto, *Ritratto di giovane donna*, 1505-1510, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 119. Lorenzo Lotto, *Madonna e il Bambino con due donatori*, 1525-1530 ca., Los Angeles, Getty Museum.

4.3. Riferimenti alla religione in monili non devozionali

Quest'ultima sezione è dedicata a trattare tutti quei gioielli che, pur non essendo propriamente definibili come devozionali, presentano dei riferimenti alla religione. È il caso per esempio degli amuleti, oggetti che sfruttavano poteri ritenuti di origine divina, e in questo senso quindi legati a convinzioni di fede. La categoria è ben distinguibile dalle gioie precedentemente analizzate perché questi monili non venivano usati per pregare e non esibivano iconografie religiose.

Rientra in questa sezione anche il caso degli *sghiratti*, teste di mustelide realizzate in oro e pietre preziose, che venivano montate direttamente sulle pellicce. Si tratta di gioielli lussuosissimi, per i quali è accertata un'ampia produzione in Veneto, in cui il riferimento alla religione era contenuto nel riferimento, sotteso e non sempre presente, alla figura della Vergine Maria.

4.3.1 Amuleti da indossare.

Gli amuleti erano manufatti perfettamente in linea con la religione ufficiale cattolica, e bollati invece come superstiziosi da parte dei protestanti. Tuttavia, anche in contesti evangelici, gli amuleti conobbero una certa continuità di utilizzo nella tradizione popolare, e molti di essi sono usati ancora ai nostri giorni, con forme e scopi sostanzialmente identici. L'aspetto di questi oggetti era infatti stato codificato in forme fisse, alcune di derivazione classica romana, che venivano ripetute uguali nel tempo poiché ritenute in grado di attirare la buona sorte, o di proteggere da quella negativa. Deve essere sottolineato che si tratta di oggetti percepiti come completamente estranei al mondo della magia, appunto perché il loro funzionamento si basava su credenze religiose, e dovevano anzi proteggere i fedeli dall'influsso negativo che chi esercitava la magia poteva attirare tramite la fascinazione. Era il caso per esempio della *manufica*, amuleto molto comune che rappresentava una mano chiusa a pugno,

con il pollice che fuoriesce tra indice e medio, che si credeva in grado di allontanare il malocchio⁶⁶.

Il funzionamento di questi monili è però assai vicino alla concezione odierna di magia. Essi potevano contenere delle frasi bibliche, come per esempio alcuni versetti tratti dai vangeli di Luca e di Giovanni, utilizzati rispettivamente contro i pericoli incontrabili in viaggio e per la protezione del corpo⁶⁷. Come si è visto, queste frasi potevano apparire come protezione aggiuntiva anche nei gioielli devozionali (fig. 7). Che i versetti del Vangelo, come anche alcune preghiere, fossero usate alla stregua di formule magiche è ancora più evidente nei brevi, amuleti testuali che erano scritti in piccoli fogli ripiegati e tenuti al contatto con il corpo, che potevano anche, secondo la testimonianza di Cellini, essere rinchiusi in piccole teche realizzate in filigrana, che venivano portate appese al collo⁶⁸. Anche in questo caso, non si tratta di oggetti devozionali ma di veri e propri amuleti perché il contenuto non veniva neppure letto: il solo contatto con il corpo era ritenuto sufficiente. Ritorna quindi nuovamente l'idea che il potere protettivo fosse trasmesso attraverso l'adiacenza fisica⁶⁹.

È noto inoltre che nel Rinascimento continuano a essere recuperate e usate le cosiddette gemme gnostiche, prodotte tra II e IV secolo per assicurare salute e protezione a chi le indossava. Nel lapidario cinquecentesco di Ludovico Dolce, sono infatti descritte in modo inequivocabile alcune di queste gemme, alle quali sono attribuiti una serie di poteri proprio in virtù delle immagini incise.

Dolce parla per esempio di una:

⁶⁶ Un esempio, probabilmente spagnolo, è conservato al Metropolitan Museum: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/120023401?rpp=60&pg=28&ao=on&ft=*&when=A.D.+1600-1800&what=Costume&pos=1649.

⁶⁷ SKEMER, *Binding Words...*2006. Alcuni esempi medievali sono al British Museum (inv. AF.1023, inv. AF. 1010, inv. AF.568) e al Victoria and Albert Museum (inv. M.275-1962, inv. 724-1871). La pratica di indossare versi dei libri sacri è del resto riscontrata anche in altre religioni, a diverse altezze cronologiche. L'esempio forse più noto è quello dei filatteri della tradizione ebraica.

⁶⁸ CELLINI, *I trattati dell'oreficeria...*1857, pp. 19-26. SKEMER, *Binding Words...*2006.

⁶⁹ Del resto non manca nelle scritture l'idea che i poteri miracolosi richiedessero comunque il tatto per essere trasferiti, e anzi, nell'episodio dell'*emorroissa* è proprio il contatto con il mantello di Gesù a far ottenere alla malata il miracolo che porta alla sua guarigione. Matteo, IX, 20-22.

"figura, che ha la testa di gallo, e tutto il corpo infino alla coscia d'huomo armato di corazza, nella man sinistra tenendo uno scudo, e nella sinistra (sic) un frustatoio; e per coscie, gambe e piedi suppliscono due vipere"⁷⁰.

La descrizione corrisponde esattamente alle rappresentazioni di Abraxas. Questa divinità, legata al culto gnostico, è visibile in diversi diaspri sanguigni nei musei italiani (fig. 120)⁷¹. Probabilmente l'utilizzo dell'eliotropio non è casuale, e doveva avere delle valenze simili a quelle di cui si è parlato in relazione ad alcuni intagli (figg. 87-88).

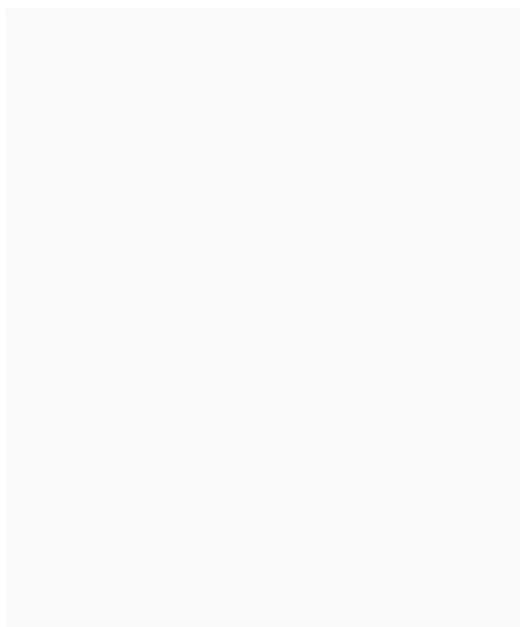


Fig. 120. Incisore ellenistico-romano, *Gemma gnostica incisa con Abraxas*, III secolo d.C., Ravenna, Museo Archeologico Nazionale.

⁷⁰ L. DOLCE, *Libri tre di m. Lodovico Dolce...*1568, III, pp. 72-73, 88, consultato al link <https://archive.org/details/libritredimlodov00leon>.

⁷¹ Inv. GL 19, inv. 26395, inv. 26397, inv. 26249, inv. 47868, inv. 52127.

Anche alle gemme non incise, come già si è detto nel primo capitolo, potevano essere attribuiti poteri di vario tipo. Gli amuleti che basano la loro efficacia solo sulle proprietà delle pietre sono però purtroppo quasi impossibili da riconoscere oggi. Più semplici da individuare sono invece gli amuleti sonori, che nel Cinquecento erano rappresentati da piccole campanelle, sonagli e fischietti.

Si trattava di oggetti destinati spesso, anche se non esclusivamente, ai bambini, sia per il loro carattere ludico sia perché l'incidenza altissima della mortalità infantile rendeva queste forme di protezione molto popolari⁷². In più era viva l'idea che il rumore potesse allontanare le influenze maligne⁷³.

Di campanelle e fischietti c'erano anche, come già si è visto, alcune testimonianze in Veneto, però oggetti di questo tipo sono completamente assenti dalla pittura veneta (figg. 68-94).

È quindi impossibile dire se la concentrazione di amuleti visibile nel dipinto di Juan Patoja possa rispecchiare anche la situazione dei bambini nella Serenissima (fig. 121). Il dipinto, oltre a mostrare alcuni gioielli devozionali, (due croci, una teca contenente reliquie e, forse, un intaglio in diaspro) è un compendio degli amuleti in uso nel Rinascimento: si distinguono infatti un fischietto, una campanella, un sonaglio (o forse un *pomander*), una *manufica*, e un rametto di corallo. Quest'ultimo era l'amuleto per eccellenza dei bambini, e, benché negli inventari tutti questi oggetti siano presenti anche in Italia, è l'unico a figurare spesso nella pittura della penisola, specie nelle rappresentazioni del Bambino Gesù⁷⁴.

⁷² I fischietti appaiono nella pittura tedesca anche in ritratti di ragazzi e adulti: si vedano per esempio il ritratto di Philibert von Baden e quello di Anton Fugger di Hans Maler.

<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm329>. https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Anton_fugger_by_hans_maler.jpg&filetimestamp=20080411021224.

⁷³ C. BOSCHETTI, *Magia...*2019, pp. 42-44.

⁷⁴ MUSACCHIO, *Lambs, coral, teeth...*2006, pp. 139-156.

Fig. 121. Juan Patoja de la Cruz, *La infanta Ana Mauricia d'Austria*, 1602, Madrid, Convento de las descalzas reales.

4.3.2 Il caso particolare degli *sghiratti*. *Status symbol* o elemento apotropaico?

Se l'*enseigne* ha rappresentato il gioiello per eccellenza del gentiluomo cinquecentesco, lo *sghiratto* ne fu l'equivalente femminile. Anch'esso divenne espressione del lusso di una classe estremamente ristretta e facoltosa, e anch'esso conobbe tutta la sua fortuna entro il breve arco del XVI secolo.

Il gioiello si componeva di una pelliccia di martora, zibellino o, più raramente, donnola o ermellino, a cui veniva montata una forniture aurificaria che, a seconda dei modelli, ne ingabbiava il muso oppure ne riproduceva le sembianze⁷⁵.

Come è stato puntualizzato da Sally Hickson, prove documentarie attestano che la parte d'oreficeria era una tra le realizzazioni più tipiche veneziane. Per quanto è molto probabile che simili oggetti fossero realizzati anche altrove, Venezia sembra essere il centro principale della produzione sia di *sghiratti* su commissione, sia di modelli, comunque costosissimi, che si potevano trovare già pronti nelle botteghe degli orafi⁷⁶.

Contrariamente dalla maggior parte dei gioielli visti finora, si tratta di un monile che veniva indossato solo dalle donne. La ragione è forse legata ad alcuni aspetti simbolici che venivano ricondotti a questi animali. La tradizione medievale, riprendendo in parte da Aristotele, aveva portato avanti, attraverso il Fisiologo e Isidoro da Siviglia, la convinzione che i mustelidi concepissero tramite le orecchie e partorissero dalla bocca. Convinzione che rende l'animale appropriato a simboleggiare la Vergine Maria, la cui castità era stata spiegata negli Inni di sant'Eufrem proprio come concepimento per via auricolare al momento dell'Annunciazione. In tutto ciò ebbe certamente una parte il mito greco della nascita di Eracle, dove la serva Galantide, per aver ingannato Era con la parola, viene punita con la trasformazione in donnola e costretta a partorire attraverso la bocca⁷⁷.

Che l'idea che i mustelidi fossero associabili alla Vergine fosse ancora diffusa nel Cinquecento, è quanto è stato ipotizzato in base a una testa ingioiellata ancora conservata, forse uno dei più maestosi gioielli mai prodotti (fig. 122, cat. 15). Il gioiello mostra infatti una colomba sul muso, che è stata interpretata come il simbolo dello spirito santo⁷⁸.

⁷⁵ HICKSON, *Diplomazia e pellicce...*2010, pp. 93-106. T. SHERRILL, *Fleas, Fur, and Fashion: Zibellini as Luxury Accessories of the Renaissance, in Medieval clothing and textiles 2*, edited by R. Netherton, G. R. Owen-Crocker, Martelsham 2006, pp. 121-150.

⁷⁶ HICKSON, *Diplomazia e pellicce...*2010, pp. 93-106.

⁷⁷ Quest'ultimo episodio è narrato anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio. RIGON, *Gioiello, feticcio, amuleto...*2010, pp. 73-74.

⁷⁸ Si veda la scheda del monile: <https://art.thewalters.org/detail/20181/martens-head/>.

Fig. 122. Bottega orafa veneziana, *Testa di sghiratto*, 1540-1560 circa, Baltimora, Walters Art Museum.

Fig. 123. Bottega orafa veneziana, *Pendente a forma di nave*, 1540-1560, Londra, Victoria & Albert Museum.

Fig. 124. Scuola veneta, *Ritratto di Livia Barbiano con la figlia Anna Leonora Sanvitale*, 1562 circa, Vicenza, Collezione Banca Popolare di Vicenza, particolare.

Lo *sghiratto* di Baltimora, già attribuito dagli studi precedenti a bottega orafa veneziana, presenta in effetti alcuni dei caratteri già individuati in relazione all'oreficeria lagunare, e in particolare le volute con decori a barrette orizzontali e gli elementi floreali molto simili a quelli che decoravano l'elmo di Solimano (fig. 61). Questi stilemi ritornano anche nella nave pendente in cristallo di rocca del Victoria & Albert Museum, già riconosciuta come opera veneziana da Blake De Maria, dove si può anche vedere un utilizzo analogo dello smalto azzurro (fig. 123)⁷⁹.

Modelli di *sghiratti* assolutamente simili si possono anche vedere nei dipinti veneti cinquecenteschi, dove il preziosissimo oggetto appare di frequente, quale accessorio indispensabile di sfoggio (fig. 56)⁸⁰. In particolare il confronto con la pelliccia ingioiellata del *Ritratto di Livia Barbiano* e lo *sghiratto* di Baltimora mi sembra particolarmente significativo (figg. 122, 124). Si notino in particolare la voluta sopra l'orecchio, così simile a quella sul muso nell'esemplare del museo americano, nonché l'effetto di resa della pelliccia e dell'arcata sopraccigliare. Sulla sommità del capo è visibile anche una decorazione identificabile con un'ala, quindi forse anche questo pezzo recava la figura della colomba dello Spirito Santo.

Il riferimento alla figura della Vergine e alla mitologia classica rendeva questi oggetti particolarmente adatti alle donne incinte ed è probabile che fossero talvolta utilizzati, come è stato più volte proposto, come amuleti per favorire il parto.

A mio avviso però il riferimento mariano non doveva essere sempre presente. Uno *sghiratto*, anche questo molto simile negli elementi formali a quello di Baltimora, appare infatti anche in un ritratto di Livia da Porto Thiene, nobildonna vicentina di cui sono note le simpatie calviniste (fig. 125)⁸¹. Mi sembra abbastanza improbabile che

⁷⁹ DE MARIA, *Multifaceted Endeavors...*2013, pp. 119-132. Sul sito del museo l'opera è assegnata al terzo decennio del XVII secolo, datazione che mi sembra poco in linea con i caratteri stilistici del pezzo, in tutto analoghi a quelli dello *sghiratto* del Walters art museum, al quale è probabilmente coeva. <http://collections.vam.ac.uk/item/O71736/pendant-unknown/>.

⁸⁰ Altri dipinti in cui appare sono: Tiziano Vecellio, *Ritratto di Eleonora Gonzaga*, 1536-1537, Firenze, Galleria degli Uffizi. Domenico Brusaporci, *Ritratto di Cecilia Chiericati Franceschini*, 1552-53, Vicenza, Palazzo Thiene. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Lucina Brembati*, 1522. Giovanni Battista Zelotti, *Fantesca, soldato e dama*, 1569-1570, Caldogno, Villa Caldogno Pagello, Stanza di Sofonisba. Tiziano Vecellio, *Ritratto della duchessa Caterina d'Austria*, 1548 o 1549, Fürstensall, Schloss Voigtsberg. Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di donna di trent'anni*, 1570-1575, Bergamo, Accademia Carrara.

⁸¹ Livia era sorella di Adriano Thiene, processato nel 1547 perché calvinista, nonché moglie di Iseppo da Porto, che lo stesso anno subì un processo dell'Inquisizione per il medesimo motivo. A differenza del caso veneziano di Iseppo Orese, la donna non dimostra mai di andare contro la fede del marito e

la nobildonna fosse costretta a indossare un oggetto dal simbolismo cattolico per dissimulare la propria fede. Nonostante alcuni sui parenti fossero infatti comparsi di fronte al tribunale dell'Inquisizione, essi erano stati risparmiati dalle pene in quanto personaggi estremamente influenti, che continuarono a rivestire cariche importanti nell'amministrazione vicentina. Credo invece che sia più probabile che lo *sghiratto* si sia connotato più come uno *status symbol* che come un amuleto d'ispirazione cattolica. Che si trattasse di un accessorio irrinunciabile delle donne venete lo testimoniano anche gli *alba amicorum*, che lo mostrano spesso nello stereotipo della donna sposata facoltosa, e in particolare di quella padovana (figg. 126-127)⁸². In sostanza, la pelliccia ingioiellata doveva essere stata espressione del lusso più ricercato, nonché di una vera e propria moda che, per quanto seguitissima, non fu in grado di superare i confini del secolo.

del fratello. L. DALLA POZZA, *La riforma protestante nella Vicenza del cinquecento. Famiglie e circoli tra Renovatio, esilio e simulazione*, Vicenza 2017.

⁸² *Usi e costumi nella Venezia del '500...2015*, pp. 49-50, 75-108.

Fig. 125. Paolo Veronese, *Ritratto di Livia da Porto Thiene con la figlia*, 1551, Baltimora, Walters Art Museum.

Fig. 126. Scuola veneta, *Una gentildonna maritata padovana*, *Mores Italiae*, 1575, New Haven, Yale University.

Fig. 127. Scuola veneta, *Gentildonna padovana*, *Album amicorum tedesco*, 1595, Los Angeles, County Museum of Art.

APPENDICE

CASI DI STUDIO

1. Quattro teche per Agnus Dei

Bottega italiana

1450-1550 circa

Milano, Museo Poldi Pezzoli

Inventario: 571

Argento parzialmente dorato e decorato a niello.

Diametro: 26 mm, 27 mm, 23 mm, 24 mm

Attualmente esposte al museo come porta reliquie le quattro piccole teche circolari sono unite tra loro da un anello metallico, sul quale scorrono gli occhielli di sospensione presenti in ognuna di esse.

I quattro oggetti furono inventariati nel museo come un pezzo unico, ed erano forse già uniti al momento dell'ingresso nella raccolta di Gian Giacomo Poldi Pezzoli¹.

I pendenti recano le caratteristiche identificative delle teche per *Agnus Dei*: la decorazione a niello, l'occhiello di sospensione modellato a forma di foglia nella parte inferiore, i bordi lavorati in rilievo con cordoni e trecce. Dal punto di vista iconografico, appaiono molti dei temi tipici per questo tipo di oggetti: il trigramma cristologico, l'agnello mistico e la decorazione quadripetala. Più raro, ma attestato almeno in un altro esemplare, è il nodo di Salomone². Ancora più particolare è l'iconografia mariana presente in due degli esemplari, che corrisponde a quella lauretana della traslazione della Santa Casa³. Nel catalogo delle oreficerie del museo milanese era stata fatta un'attribuzione in via dubitativa alla Spagna, che io proporrei di spostare, alla luce delle caratteristiche appena esposte, verso una collocazione italiana per tutti e quattro gli oggetti⁴. I pezzi presentano comunque alcune differenze l'uno dall'altro, per esempio nella decorazione dei bordi e negli occhielli, e anche uno stile variabile nelle figure, e potrebbero perciò provenire da botteghe diverse. Le due teche con la Vergine e il Bambino sono con tutta probabilità circoscrivibili all'area di Loreto.

Entrambi i pezzi con il trigramma cristologico hanno subito dei rimaneggiamenti. Si può infatti notare come in ambedue i casi il trigramma superi la cornice dell'oggetto, al punto che le lettere risultano non riconoscibili. Nel medaglione in alto si vede inoltre che la scritta *IHS* non segue l'orientamento del gioiello, contrariamente a quanto solitamente accade. Questi due oggetti furono forse assemblati a partire da teche per *Agnus Dei* prodotte nel Rinascimento, smembrate e riutilizzate in modo da adattare a due pendenti più piccoli. Infatti, all'analisi ravvicinata sembra da escludere che le due placchette con il trigramma siano dei falsi più recenti. Si tratta dunque con

¹ *Le Guide del Museo Poldi Pezzoli...*1996, p. 38.

² GALANDRA COOPER, *Investigating the 'Case'...*2018, pp. 220-243.

³ PAGLIOLI, *Il modello della Santa Casa...*2015.

⁴ *Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie...*1981, p. 404.

ogni probabilità di pezzi rinascimentali ma non pertinenti, che in un momento non identificato sono stati montati sulle due teche in questione.

I quattro pendenti presentano diversi segni di usura sui bordi e un generale deterioramento, con parziale caduta delle porzioni originariamente niellate.

Bibliografia: *Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie*, a cura di G. Brusa, T. Tomba, Milano 1981, p. 404. S. FRANZON, *Indossare la fede. Gioielli devozionali nel Quattrocento italiano. Atti del III ciclo di studi medievali*, a cura di Nume Nuovo Medioevo - Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino, Firenze (8-10 settembre 2017), Monza 2017, p. 44.

2. Pendente con la Vergine e il Bambino

Bottega dell'Italia settentrionale o centrale

1525-1575 circa, con aggiunte successive

Londra, British Museum

Inventario: WB.191

Oro, smalto, granati, diamanti, perla

Altezza: 66 mm

Il gioiello era originariamente parte della collezione di Anselm Salomon von Rothschild (1803-1874), passata nelle mani del figlio Ferdinand. Quest'ultimo la donò nel 1898

al British Museum di Londra, dove è stata recentemente ricollocata in una sezione dedicata⁵.

L'oggetto rappresenta la statua della Vergine con il Bambino venerata a Loreto, avvolta in un manto azzurro con stelle dorate e con decorazioni in smalto, granati e diamanti che riproducono i diversi gioielli *ex voto* che la statua recava sul mantello⁶. Da esso spuntano entrambe le mani di Gesù: la destra compie un gesto di benedizione e la sinistra regge il globo crucigero; entrambe le figure sono ornate con due corone smaltate in bianco e azzurro. Nel registro inferiore si vede una testa alata d'angelo caratterizzata dagli stessi colori, che sembra essere un richiamo all'iconografia tipica della traslazione della Santa Casa di Nazareth verso il santuario lauretano (si confronti con cat. 1).

Il gioiello potrebbe essere stato acquistato da un pellegrino come ricordo, oppure aver costituito un'offerta votiva a un santuario, probabilmente, ma non necessariamente, a quello di Loreto⁷. Analogo nel dettaglio della decorazione a smalto e stelle è anche il gioiello descritto tra le offerte votive della basilica di Sant'Antonio a Padova, che doveva essere di poco precedente, secondo una modalità decorativa attestata anche nella penisola iberica e in Sicilia⁸.

Pur riconoscendone talora le differenze stilistiche e iconografiche rispetto ai gioielli spagnoli della *Virgen del Pilar*, la bibliografia si riferisce a questo oggetto come di fattura spagnola. A mio parere, indipendentemente dall'iconografia che già farebbe propendere per una produzione italiana, i dettagli stilistici sono molto più vicini alla produzione italiana che a quella iberica. Già Tait rilevava come lo smalto blu traslucido, caratteristico dei gioielli donati alla *Virgen del Pilar* sia qui quasi del tutto assente, comparando solo sul globo crucigero. Domina invece il colore azzurro, tipico tanto dell'iconografia lauretana, quanto degli smalti italiani rinascimentali, e assai ricorrente in particolare nell'oreficeria veneziana (figg. 20, 85, 86, 121, 122). Ovviamente questo dettaglio da solo non è sufficiente ad attribuire il monile a Venezia, ma mi sembra che anche lo stile sia, specie nel modellato dei volti,

⁵ THORNTON, *A Rothschild Renaissance...*2015. Il cognome è solitamente indicato come von Rothshild per Anselm e de Rothshild per Ferdinand.

⁶ Si veda a riguardo la trattazione relativa alle figg. 19-21.

⁷ Doni di questo tipo sono noti in altri luoghi di culto: *Princely Magnificence...*1980, pp. 79-81.

⁸ Ara, Serie 9 - Inventari (1466-1929), reg. 9.2 (75), c. 90 verso. *Princely Magnificence...*1980, pp. 79-81. M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008.

compatibile con la temperie culturale del nord Italia cinquecentesco. Altro dettaglio che distingue questo oggetto dalla produzione spagnola è l'uso dello smalto bianco nei volti, che in tutti gli altri gioielli mariani attribuiti alla Spagna è assente.

Confermerei invece la proposta di datazione agli anni centrali del XVI secolo, presente nella scheda online del gioiello. Questa infatti mi pare più compatibile con la tecnica dello smalto, con il taglio delle pietre e con l'aspetto generale del monile rispetto a una datazione al secolo successivo.

L'oggetto è in buono stato conservativo, ma presenta cadute di smalto parziali e ha subito una sostituzione del pendente. La perla costituisce infatti un'aggiunta successiva, e presenta una montatura in metallo che già al primo sguardo appare di colore stridente rispetto all'oro utilizzato nel resto del gioiello.

Sul retro si può notare un'abrasione dello smalto concentrata in un unico punto, che potrebbe essere imputabile sia allo sfregamento dell'oggetto sui vestiti mentre era indossato, sia al fissaggio dello stesso per l'esposizione in un santuario. Il monile è rovinato anche sul viso della Vergine e del Bambino e doveva perciò essere stato utilizzato anche per la preghiera personale. La presenza di segni di sfregamento sui volti della Vergine e del Bambino è un dettaglio riscontrabile anche in altri gioielli destinati alla devozione domestica (cat. 10).

Bibliografia: F. SCHESTAG, *Katalog der Kunstsammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild in Wien*, Vienna 1872, no. 548. C. H. READ, *The Waddesdon Bequest: Catalogue of the Works of Art bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rothschild, M.P.*, 1898, London 1902, no. 191. O.M. DALTON, *The Waddesdon Bequest*, London 1927, no. 191. Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*, London 1979, pp. 339-40. H. TAIT, *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. 1, The Jewels*, London 1986, no. 24.

<http://wb.britishmuseum.org/MCN5059#1466627001>.

3. Corda da preghiera

Bottega veneziana

Primo decennio del XVI secolo, con aggiunte successive

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Inventario: Э-10852

Ambra, argento dorato. Aggiunte successive: argento dorato, filo in cotone

Altezza: 140 mm

Il pezzo, che è entrato a far parte delle collezioni dell'Ermitage nel 1925, è catalogato nel sito del museo come rosario prodotto nell'Europa occidentale. Precedentemente si trovava nel museo Stiegliz, fondato a San Pietroburgo per accogliere le collezioni del barone Alexander von Stiegliz.

La stringa, troppo corta per essere usata come collana, è composta da 17 pezzi in argento filigranato, puntinato e dorato, alternati a 18 pezzi d'ambra, forati e lavorati grossolanamente a cilindro schiacciato. L'oggetto presenta diversi segni di usura, e gran parte della doratura sull'argento è andata perduta.

Essendo la corda ricomposta in tempi vicini ai nostri con un filo di cotone, la disposizione e il numero dei grani potrebbero non coincidere con l'assetto originario. Sembra in ogni caso poco probabile che l'oggetto fosse stato concepito secondo la struttura canonica del rosario. Infatti, i grani in argento e quelli in ambra ci sono pervenuti in numero quasi uguale, ed è perciò da escludere che in origine fossero presenti sequenze da dieci grani divise da un solo elemento di distinzione, come è appunto riscontrabile nei rosari.

Al pezzo sono raccordati tramite occhielli due pendenti: uno circolare rappresentante il piatto con la testa di san Giovanni Battista, e, più in basso, un crocifisso.

Questi ultimi, assai diversi tra loro sul piano stilistico, sono stati con ogni probabilità legati al pezzo in un momento successivo alla sua realizzazione. Gli anelli di raccordo sono infatti tutti e due uguali, mentre si possono notare differenze di realizzazione negli occhielli dei due elementi sospesi. Nel piatto con la testa del Battista, inoltre, la posizione dei due occhielli sembra suggerire che esso potesse in origine essere inserito all'interno di una stringa chiusa, in modo da far apparire il volto orizzontalmente⁹.

La datazione di entrambi i pendenti al XVI secolo e la loro assegnazione all'area dell'Europa occidentale, proposta nelle precedenti pubblicazioni relative al gioiello, mi sembrano condivisibili.

Il piatto, in buono stato di conservazione, riporta solo una parziale perdita della doratura in corrispondenza del volto del santo, forse causata dal ripetuto sfregamento da parte del possessore dell'oggetto. Intorno alla testa, si può leggere un'iscrizione: *IHS . MARIA. HILE. UNS*. Esso, difficile da collocare stilisticamente, sembrerebbe essere un pezzo italiano o francese di fine Cinquecento¹⁰. Il crocifisso, di qualità meno pregevole, può essere aperto tramite un perno posto superiormente, e forse conteneva delle reliquie. La croce presenta una serie di incisioni volte a imitare il legno, e sopra alla testa nimbanda di Gesù è visibile la scritta *INRI*, realizzata in modo abbastanza grossolano. Assai rovinata, è difficile stabilirne la cronologia d'esecuzione, che dovrebbe comunque trovarsi tra il XVI e il XVII secolo.

⁹ Va comunque detto che nei tatuaggi devozionali rappresentanti la testa del Battista questa è sempre mostrata in orizzontale. BORRONI, *I tatuaggi di Gerusalemme...*2019, pp. 87-89.

¹⁰ Riguardo ai gioielli con questa stessa iconografia si veda: HACKENBROCH, *Enseignes...*1996, pp. 15-17.

Nonostante la stringa non sia un rosario e i pendenti devozionali non siano pertinenti, è molto plausibile che essa sia comunque stata concepita per essere un oggetto religioso.

I materiali e il modo in cui essi sono lavorati sembrano essere volti a garantire un'efficace stimolazione tattile nel corso della preghiera, e il pezzo presenta infatti numerosi segni di sfregamento. L'ambra, impiegata frequentemente nel Cinquecento nella produzione di corde da preghiera, veniva spesso abbinata a grani metallici, da cui era facilmente distinguibile al tatto. Inoltre, il continuo contatto tra le due diverse sostanze poteva favorire alcuni fenomeni, considerati di aiuto alla meditazione: la creazione di cariche elettrostatiche e il riscaldamento dei grani in ambra, che emanando la loro essenza profumata garantivano un'esperienza multisensoriale ai fedeli¹¹.

La disposizione dei grani è perfettamente compatibile con una destinazione devozionale: è infatti la stessa visibile in una delle corde da preghiera nel *Miracolo della croce* di Gentile Bellini (fig. 25), che presenta vaghi sferici alternati a losanghe. Nel dipinto si può tra l'altro notare la differenza tra questo tipo di corda da preghiera e i rosari: sono infatti rappresentate due ulteriori stringhe, in cui si nota distintamente la presenza dei grani maggiori, realizzati probabilmente in oro, che inframmezzano delle serie di dieci grani rossi in un caso, e neri nell'altro. Rosari simili a questi sono attestati molto spesso per via documentaria, perciò la rappresentazione dovrebbe essere attendibile anche per quanto concerne la prima corda da preghiera.

Il catalogo dell'Ermitage colloca il pezzo in questione alla prima metà del secolo, datazione che mi sembra compatibile con lo stile della lavorazione a filigrana¹². La tecnica è infatti vicina a quella impiegata in un anello quattrocentesco proveniente dal tesoro di Calcide, che presenta però una struttura un po' più semplice¹³.

¹¹ KING, *Whale's sperm, Maiden's tears...*2009, pp. 167-179. KING, *"The beads with which we pray..."*2012, pp. 153-175.

¹² <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.%20Applied%20Arts/148093>.

¹³ https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=287716001&objectId=44569&partId=1. Il pezzo, come altri nel tesoro di Calcide, fu verosimilmente realizzato in anni vicini al 1470. Tale data, che coincide con la fine della dominazione veneziana su quell'area, identifica probabilmente il momento in cui fu sepolto il tesoro. Il particolare uso della filigrana, che appare anche in altri oggetti presenti in esso, mi fa appunto propendere per una produzione veneziana.

L'aggiunta di piccole sferette sulle volute della filigrana è probabilmente pensata per rendere i grani ancora più riconoscibili al tatto¹⁴.

Ricordando il ruolo centrale, quasi esclusivo, avuto da Venezia nella produzione di filigrane tra XV e XVI secolo, propenderei dunque verso un'assegnazione lagunare per questo pezzo. Esso ricorda infatti anche, per quanto concerne gli elementi metallici, le cosiddette *chiacchere*: tipiche collane veneziane, realizzate in filigrana e visibili anche in diversi ritratti¹⁵. Una decorazione simile, con piccole sferette a rilievo, è anche tipica di alcune perle in vetro, e di altri oggetti ascrivibili alla produzione di lusso veneziana (si vedano le figg. 34-40).

Bibliografia: *Western European decorative arts from the 14th-18th centuries in the Hermitage Collections*, Saint Petersburg 1996, p. 31. *Baltic amber in the Hermitage Collections*, catalogo della mostra a cura di L. A. Yakovleva, San Pietroburgo (20 agosto-28 dicembre 2002), Saint Petersburg 2002, p. 45. L. YAKOVLEVA, *Rosary*, scheda di catalogo in *The Baltic amber. From the collection in the State Hermitage Museum*, catalogo della mostra a cura di O. Fedoseyenko, Kaliningrad (19 maggio-29 luglio), Saint Petersburg 2007, p. 35.

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.%20Applied%20Arts/148093>.

¹⁴ La combinazione di filigrana e sferette metalliche è presente anche nel *pomander* cinquecentesco visibile in PAZZI, *Tesori del Montenegro*, 3...2010, p. 23.

¹⁵ Si veda a riguardo PAZZI, *I gioielli nella civiltà...*1995. Un esempio di *chiacchera* ancora conservata è la splendida collana in filigrana del museo Poldi Pezzoli (fig. 10).

4. Grani da paternostri in due stringhe

Bottega italiana

1550-1650, con reinfilatura successiva

Venezia, Museo Correr

Inventario: CI xxxi n. 299

Agata intagliata, filo di cotone, occhielli metallici

Altezza: 370 mm circa

Le due stringhe, conservate nei depositi del Museo Correr, sono inventariate come un oggetto unico, e componevano forse in origine una sola corda da preghiera. Tutti i grani sono ricavati da agata zonata di vari colori. I grani lisci e sferici, in tutto sessantuno, sono riuniti tutti nella stringa chiusa circolarmente, disposti in ordine di grandezza su un filo di cotone non originale. La filza presenta invece quindici vaghi rotondi lavorati a spicchi, di varia dimensioni, e due allungati, di cui uno a spicchi e uno più grande e liscio. Questa termina su un lato con una croce, articolata in due bracci ricavati nello stesso pezzo d'agata e due formati da elementi separati. Il pezzo è stato sicuramente riassembleto in tempi lontani dalla sua realizzazione: i grani piriformi che dovrebbero comporre due delle estremità della croce sono infatti montati al contrario, alterandone l'assetto originario. Questi dovevano infatti essere

disposti in modo da risultare rigonfi al centro e più sottili nella parte esterna, terminante con un bottone, poiché anche quelli ricavati da un unico pezzo presentano questa conformazione. Tale tipo di disposizione si ritrova inoltre nella pittura coeva (fig. 58).

La destinazione devozionale di questi grani è testimoniata proprio dalla presenza della croce, poiché altrimenti il numero dei grani, settantotto in totale, non permetterebbe di ricondurre i due oggetti alla struttura canonica del rosario. La lavorazione variata di essi suggerisce comunque una distinzione tra grani maggiori e minori, e alcuni dei vaghi potrebbero essere stati dispersi.

Il pezzo è in buone condizioni e non presenta particolari segni di usura, ma il tipo di lavorazione molto semplice ne rende assai difficile l'attribuzione. Esso potrebbe sicuramente essere stato realizzato a Venezia, dove gli inventari attestano corde da *paternostri* in agata e in calcedonio, che sono tuttavia materiali molto comuni anche in altre zone. Considerando l'aspetto della croce e la lavorazione non proprio regolarissima dei grani lisci, il pezzo può essere datato più o meno negli stessi anni di altre corde da preghiera, ugualmente molto semplici, conservate nella chiesa di Santa Maria Assunta ad Arco, e assegnate al periodo tra il 1550 e il 1650¹⁶.

Bibliografia: Inedito.

¹⁶ *Madonnas & Miracles...*2017, pp. 82-83, 97.

5. Collana con vaghi in vetro lavorati a lume

Vetreteria muranese

XVII secolo

Murano, Museo del vetro

Cl. VI n. 01283

Vetro lattimo, rame, corda in canapa

Altezza: 190 mm

L'oggetto è stato qui preso in esame poiché definito come *corona da rosario a grani traforati*, e citato come opera veneziana o spagnola di XVI secolo, nel catalogo online dei Musei Civici veneziani. Si tratta di una collana composta da quarantasei vaghi in vetro lattimo, alternati ognuno con due perline, anch'esse in lattimo, varietà di vetro riconoscibile dal caratteristico colore bianco opaco. I vaghi più grandi sono lavorati a lume, arrotolando fili di vetro riscaldato attorno a una barra per creare la parte

superiore e inferiore delle perle. Queste sono unite da un decoro centrale realizzato sempre con fili di lattimo, disposti in modo da lasciare i vaghi cavi al centro, creando un delicato effetto simile al traforo. Essendo i vaghi traforati nella parte centrale, la loro struttura si presenta forse troppo delicata per essere destinata a una manipolazione costante, e presenta in molti punti delle rotture. È anche probabile che alcuni dei grani siano andati distrutti.

Secondo Aldo Bova la collana è da attribuire a probabile manifattura muranese di XVII o XVIII secolo. Lo studioso nota inoltre che, nonostante la mancanza dei grani maggiori, il pezzo potrebbe essere identificato con un rosario. A mio parere l'oggetto è effettivamente seicentesco, come è anche indicato nell'esposizione museale, e credo che l'attribuzione a Murano sia più convincente di quella spagnola, per la grande perizia con cui le perle in vetro sono state lavorate. Il fatto che i grani si presentino poco adatti alla manipolazione e l'assenza di attributi devozionali, rendono invece improbabile che in origine il pezzo fosse un rosario.

Bibliografia: A. BOVA, scheda di catalogo, in *L'avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra a cura di A. Bova, Venezia (10 dicembre 2010- 25 aprile 2011), Milano 2010, III.55, p. 520.

<http://www.archiviodelacomunicazione.it/Sicap/OpereArte/13893/?WEB=MuseiVE>.

6. Decina da rosario

Bottega veneta

Prima metà del XVI secolo

Venezia, Museo Correr

Inventario: Cl. XXI n. 22-1830

Noccioli di frutto, metallo, bronzo dorato, agata

Altezza: 30, 5 cm

L'oggetto faceva parte della collezione di Teodoro Correr, donata nel testamento del 1830 per la costituzione del primo nucleo del museo veneziano.

Inventariato come bracciale, è definito così nel catalogo del 1859:

"856. Polsetto di dieci nocciuoli, ciascuno de' quali è lavorato a cammeo, con due teste appaiate di profilo per ogni lato, altre tratte dalle medaglie antiche, altre capricciose. Pende da esso un astuccio da odori in agata venata, foggiate a pera, e con cerniera di bronzo dorato. Opere italiane del cinquecento (sic)"¹⁷.

Ognuno dei grani, di forma vagamente vicina a quella di un cuore, presenta in entrambi i versi delle teste intagliate con grande perizia, ispirate, come già rilevava il catalogo ottocentesco, a volti classici maschili di profilo. In alcuni grani l'intaglio mostra una testa singola, in altri sono ritratte due persone appaiate, con caratteristiche varie: alcune sono calve, altre con capelli lunghi e folti oppure barbute; in un caso si distingue una corona sul capo e in un altro un velo che lo ricopre. Tutti gli intagli si presentano perfettamente leggibili e ben conservati, e sono iscritti in una cornice con cordonature, che prosegue sui profili esterni dei semi. Non sono presenti iscrizioni e nessun particolare in questi volti li rende identificabili con immagini di santi. Infatti, il monile non è stato finora ricondotto all'ambito devozionale. Tuttavia il numero dei grani e le caratteristiche del pendente alla sua estremità lo rendono identificabile con una decina da rosario. Al termine della serie di dieci nocciuoli intagliati è presente infatti una teca in agata, ancora apribile, che all'interno presenta due fori. All'interno potevano essere contenute sia reliquie sia, più probabilmente, paste odorose. Un pendente abbastanza simile, anche per le caratteristiche delle forniture metalliche, è rappresentato in un libro d'ore fiammingo appeso a una corda da preghiera in corallo, e ancora più somigliante è il contenitore in agata appeso a un rosario conservato a Vienna, datato al 1583¹⁸.

Un monile in nocciuoli intagliati conservato anch'esso a Vienna, pur essendo molto diverso nello stile è comunque confrontabile a questo: presenta infatti la struttura canonica del rosario abbinata a raffigurazioni di teste prive di riferimenti alla sfera del sacro¹⁹.

Simili intagli ricavati da nocciuoli di frutti erano realizzati in vari luoghi nel corso del Rinascimento, ed erano molto apprezzati per la lavorazione minuziosa; altri esempi

¹⁷ V. LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859, p. 162.

¹⁸ Minatore di Bruges, 1515, New York, Pierpont Morgan Library MS M.399 c. 44v): <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/36/112362>. Il rosario, datato al 1583 grazie a un'iscrizione, è realizzato in legno e argento presenta diversi pendenti ed è conservato alla Keiserliche Schatzkammer.

¹⁹ <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/90212/?offset=0&lv=list>.

sono visibili a Firenze e a Bologna e vengono tradizionalmente legati alla figura di Properzia de Rossi, resa celebre dal racconto vasariano proprio per la sua abilità nell'intagliare i semi di frutto²⁰.

L'attribuzione ad area veneta o nord italiana, proposta nella scheda di catalogo del Museo Correr si sposa bene con lo stile antiquario del pezzo, che ricorda nelle figure con due profili sia una medaglia di Giovanni da Cavino sia i cammei visibili nella miniatura di Girolamo da Cremona²¹. Sempre per il confronto con queste opere, la datazione alla prima metà del XVI secolo pare la più plausibile.

Bibliografia: V. LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859, p. 162.

²⁰ Attribuito a Properzia de Rossi, *Stemma della famiglia Grassi*, 1520 circa, con parti metalliche del XVII secolo, Bologna, Museo Civico Medievale, gli intagli sono in questo caso di natura devozionale. Attribuito a Properzia de Rossi, *Pendente con nocciolo di ciliegia intagliato*, 1520 circa, Firenze, Museo degli Argenti. La vita di Properzia de Rossi contenuta in VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori...1568*, è leggibile al link: [https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_\(1568\)/Madonna_Properzia_de%27_Rossi](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568)/Madonna_Properzia_de%27_Rossi)

²¹ Si vedano a titolo di esempio: Girolamo da Cremona, *Pietro d'Abano, Commentario al Problemata di Aristotele* (Venezia, Johannes Herbort de Selingenstadt, 25 febbraio 1482), L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, Inc. 169 D. 2, c. 2r. Giovanni da Cavino, *Autoritratto con Alessandro Bastiano*, 1538: https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_da_Cavino#/media/File:Giovanni_da_cavino,_alessandro_bastiano_e_giovanni_da_cavino,_1538.JPG.

7. Placchetta con trigramma cristologico

Bottega italiana

1440-1540 circa

Venezia, Museo Correr

Inventario: Cl. XI, n. 1076

Lega di piombo

Altezza: 35 mm circa

Conservata nei depositi del Museo Correr, questa piccola placchetta dalla struttura circolare presenta sul davanti il trigramma cristologico *IHS*, iscritto in un sole con raggi diritti alternati ad altri serpentinati. L'oggetto è molto sottile ed è stato realizzato a conio, e mostra sul retro i segni lasciati dalla coniazione.

Il materiale e l'aspetto molto semplice sono caratteristiche tipiche dei *souvenir* di pellegrinaggio, categoria della quale l'oggetto potrebbe fare parte. Il particolare tema iconografico è però più probabilmente accostabile a quello dei cosiddetti *Jesus*, piccole placchette con il trigramma cristologico il cui utilizzo è noto a Padova tramite i documenti. Esistevano varie versioni del trigramma *IHS*, che in genere presenta

anche una croce in corrispondenza della lettera centrale. Quando esso si presenta iscritto in un sole può essere ricondotto alla figura di san Bernardino da Siena, e in particolare quando sono presenti dodici raggi serpentinati, secondo la codificazione del simbolo proposta dal santo francescano. Purtroppo lo stato di conservazione dell'oggetto non permette una leggibilità completa del pezzo, che non può perciò essere ricondotto in modo certo al culto del santo senese. Deve essere comunque ricordato che alla morte del predicatore, avvenuta nel 1444, furono realizzate delle placchette con questo tema dall'orefice Abramonte, destinate alla distribuzione ai fedeli presso la basilica di Sant'Antonio a Padova²². Tale fatto diede grande impulso alla diffusione del culto per il nome di Gesù in area veneta e mi sembra perciò possibile che l'oggetto in questione possa essere collocato dubitativamente in tale ambito, e datato nel periodo di massima diffusione di questa versione del trigramma. Questa infatti può essere con buon grado di approssimazione circoscritta nei circa cento anni che vanno dalla morte di Bernardino all'avvento della versione gesuita di questo simbolo, che incorpora i tre chiodi in basso, e che fu scelta come sigillo da Ignazio di Loyola nel 1541.

L'oggetto è stato forato in modo piuttosto rudimentale al fine di essere indossato come pendente, oppure per essere cucito alle vesti.

Bibliografia: Inedito.

²² A. DE NICOLÒ SALMAZO, *L'affresco di Andrea Mantegna al Santo. Un incontro di «maestosa gravità»*, in *La lunetta di Andrea Mantegna al Santo. Arte e cultura*, Atti del Seminario di Studio in occasione del restauro della Lunetta del Mantegna, Padova (22 maggio 1988), Padova 1998, pp. 293-312.

8. *Pendente con pellicano cristologico*

Bottega veneziana e dell'Italia meridionale

Seconda metà del XVI secolo

Londra, British Museum

Inventario: AF. 2859

Oro, smalti, perle, corallo, rubini

Altezza: 84 mm circa

Donato al British Museum da sir Augustus Wollaston Franks nel 1897, il pendente è tanto affascinante quanto poco studiato.

L'impianto iconografico è assai complesso, e si articola in tre registri, tutti legati simbolicamente al concetto del sangue di Cristo che redime i fedeli. In alto una piccola edicola composta da volute incornicia la figura di Gesù, giovane e senza barba, con il volto circondato da riccioli biondi, la tunica dorata e il manto blu. La figura regge con entrambe le mani un calice, chiaro riferimento al contenitore

utilizzato durante l'eucaristia. Questo, secondo i dettami cattolici, contiene il vino che si trasforma con la transustanziazione nel sangue di Cristo. Il volto e le mani sono smaltate di bianco, particolare analogo al pendente con la Madonna di Loreto (cat. 2).

Dalla figura pendono un elemento floreale stilizzato, decorato da smalti colorati, e due catenelle in oro con perle, che reggono alle estremità le ali di un pellicano. Quest'ultimo occupa il registro centrale della composizione ed è colto nell'atto di colpire il proprio petto con il becco. Si tratta anche in questo caso di un riferimento al sangue di Cristo, che si basa sulla credenza che il pellicano si trafiggesse le carni in modo da farne sgorgare sangue, per nutrire i propri figli. Il fatto che il sangue si propaghi proprio dal petto ricorda l'episodio della Passione in cui Gesù crocifisso fu colpito al costato dalla lancia. Il cosiddetto *Physiologus* diffuse inoltre la convinzione che il pellicano fosse in grado di resuscitare la prole attraverso il suo sangue, rendendo il paragone con Cristo redentore ancora più stringente²³.

Il corpo del pellicano è realizzato con una perla barocca, che, presumibilmente, è forata perché di reimpiego, fornendo nel contempo l'impressione del corpo trafitto. Le ali e la testa sono impreziosite da tre piccoli rubini e sono decorate con smalti bianchi e azzurri.

Infine la parte più bassa del gioiello presenta una sorta di essere mostruoso che, per confronto con i delfini rappresentati nella pittura e nella scultura rinascimentale, può essere identificato con questo mammifero marino²⁴. Da questo pendono tre elementi floreali a cui sono fissate tre perle, simili a quello già visto in alto. Anche il delfino veniva talvolta identificato come un simbolo di Gesù, ma, più di frequente, come quello delle anime dei fedeli che raggiungono la salvezza²⁵. Quest'ultimo significato si presenterebbe perfettamente in linea con la disposizione su tre altezze del gioiello, che indicherebbe dunque Cristo che salva i fedeli tramite il suo sangue. Il corallo si

²³ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ*, Paris 2006, pp. 558-568.

²⁴ Si pensi per esempio ai delfini raffigurati nella celebre *Loggia di Galatea*, opera di Raffaello alla Farnesina, o al *Putto con delfino* di Verrocchio (1470, Firenze, Palazzo Vecchio). In quest'ultimo si vede bene, come in questo caso, la coda bipartita.

²⁵ F. CARDINI, *Il delfino. Mostri, Belve, Animali nell'immaginario medievale*, "Abstracta", 21 (1987), pp. 38-45.

presta particolarmente ad amplificare questa idea, poiché da sempre collegato simbolicamente al sangue²⁶.

Visto il significato delle varie parti del gioiello, ritengo che esse dovessero trovarsi insieme già originariamente. I caratteri stilistici sono del resto tutti ben compatibili con una produzione della seconda metà del XVI secolo, periodo al quale il monile era già stato datato.

Si notino per esempio la presenza dello smalto azzurro e dei fiori quadripetali smaltati, tipici della produzione veneziana, così come le volute a tacche orizzontali visibili sull'edicoletta in alto (figg. 85, 86, 121, 122). Il delfino potrebbe sia essere stato intagliato a Venezia, o, più probabilmente, in una bottega del sud Italia, da dove proveniva gran parte del corallo impiegato in Europa.

La scheda museale del gioiello, pur riconoscendo il calice, identifica, seppur con riserva, la figura in alto come la Vergine Maria. Considerato il significato iconologico tutto legato alla figura di Cristo, credo si tratti invece della rappresentazione di quest'ultimo.

Bibliografia: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1210996001&objectId=37729&partId=1.

²⁶ MUSACCHIO, *Lambs, coral, teeth...*2006, pp. 139-156.

9. Anello memento mori

Bottega veneziana

1590-1610 circa

Milano, Museo Poldi Pezzoli

Inventario: 666

Oro, smalti

Diametro: 10 mm

L'anello faceva parte delle collezioni di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, confluite nel museo che ancora porta il suo nome.

Sulla sommità del pezzo è rappresentato un piccolo teschio smaltato di bianco, che sovrasta due tibie incrociate. Il cranio, seppur molto piccolo, è rappresentato in modo assai minuzioso, tanto che sono riprodotte persino le giunture delle ossa del capo. La fascia dell'anello è interamente lavorata, e termina in corrispondenza del teschio con due volute, sopra alle quali sono adagiati due busti maschili stilizzati, decorati da arabeschi in smalto bianco e nero. Lo smalto risulta abraso in corrispondenza delle cavità nasali e le testine laterali sono consumate. A parte questo, l'oggetto appare complessivamente in buone condizioni.

Il gioiello fa parte della tipologia dei *memento mori*, monili devozionali specificamente pensati per stimolare una riflessione sulla caducità della vita, oltre che sulle azioni da

compiere per morire in grazia di Dio. La loro origine è quattrocentesca, ma essi si sono diffusi in ambito cattolico soprattutto a partire dalla fine del XVI secolo²⁷.

Nel catalogo del museo del 1981 era stata proposta in via dubitativa un'attribuzione alla Venezia di fine XVI secolo, spostata nelle successive pubblicazioni all'inizio del Seicento e all'Europa del Nord. L'area tedesca, tradizionalmente ritenuta il centro di produzione quasi esclusiva di questa tipologia di gioielli, era stata identificata come la più probabile anche per collocare questo pezzo²⁸.

I *memento mori*, di gran moda nel corso del XVII secolo, incontrarono sia il gusto per l'oggetto particolare e curioso, tipico del barocco, sia l'esigenza tutta cattolica della riflessione sull'ineluttabilità della morte. È infatti da escludere un loro utilizzo nel culto protestante, poiché non in linea con la dottrina della predestinazione e con la riluttanza luterana verso i temi macabri. Fa eccezione il contesto anglicano, in cui questi oggetti sono stati assai apprezzati²⁹.

La diffusione di tali monili nelle aree a prevalenza cattolica è ben attestata dagli inventari, in cui i *memento mori* si trovano più frequentemente a partire dalla fine del XVI secolo³⁰. Per quanto concerne il Veneto, un piccolo teschio, probabilmente in avorio, appare già nel quarto decennio del Cinquecento, in un dipinto di Lorenzo Lotto (fig. 70). Un anello con una *morte* e un altro *memento mori* appaiono anche nell'inventario dell'ambasciatore veneziano Antonio Grimani (1622-1699)³¹.

Nel catalogo digitale del museo il pezzo è definito come italiano. Dal punto di vista stilistico, esso si presenta infatti confrontabile con altri anelli attribuiti alla penisola e agli ultimi anni del Cinquecento, specie per quanto concerne la decorazione ad arabeschi³².

Ritengo dunque che il pezzo possa essere collocato in ambito veneziano, e datato negli anni a cavallo del 1600. La lavorazione delle volute e il modellato delle due

²⁷ KARR SCHMIDT, *Memento Mori...*2011, pp. 261-294. FRANZON, *Indossare la fede...*2017, p. 47.

²⁸ *Museo Poldi Pezzoli...*1981, p. 287. *Gioielli. Moda, magia, sentimento*, catalogo della mostra a cura di M.T. Balboni Brizza, G. Butazzi, A. Mottola Molfino, A. Zanni, Milano (26 settembre-2 novembre 1986), Milano 1986, pp. 66. *Le Guide del Museo Poldi Pezzoli...*1996, pp. 90-91.

²⁹ LLEWELLYN, *The Art of Death...*1991.

³⁰ DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008, pp. 115-118. KARR SCHMIDT, *Memento Mori...*2011, pp. 261-294.

³¹ PAZZI, *I gioielli nella civiltà...*1995, pp. 97-99.

³² In particolare inv. 681 al Museo Poldi Pezzoli, pr cui si veda il link <http://www.museopoldipezzoli.it/#/it/scopri/collezioni/1311>, e alcuni anelli in rame, smalti e paste vitree del Museo Correr di Venezia (invv. CI VIII 19, CI VIII 20, CI VIII 21.).

testine ricordano infatti i moretti, gioielli tipici veneziani diffusi già dal XVI secolo. Rispetto a un anello cinquecentesco conservato nello stesso museo, la cui iscrizione testimonia una provenienza veneziana certa, il *memento mori* presenta caratteristiche stilistiche simili, ma una tecnica dello smalto più aggiornata, che rende quindi plausibile una datazione tra la fine del secolo e l'inizio del successivo³³.

Bibliografia: *Inventario giudiziale dell'eredità di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, atto del notaio Rinaldo Dell'Oro, n. 5486 di Repertorio dell'Archivio Notarile di Milano, iniziato il 26 aprile 1879, Archivio di Stato di Milano, n. 1351.* G. BERTINI, *Catalogo generale della Fondazione Artistica Poldi Pezzoli compilato dal Comm. Prof. G. Bertini*, Milano, 1881, p. 96. *Catalogo del Museo Artistico Poldi Pezzoli*, a cura di M. Viganò, Milano 1902, p. 42. *Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie*, a cura di G. Brusa, T. Tomba, Milano 1981, p. 287. *Gioielli. Moda, magia, sentimento*, catalogo della mostra a cura di M.T. Balboni Brizza, G. Butazzi, A. Mottola Molino, A. Zanni, Milano (26 settembre-2 novembre 1986), Milano 1986, pp. 66. *Le Guide del Museo Poldi Pezzoli di Milano: Gioielli*, a cura di M. T. Balboni Brizza, A. Zanni, Torino 1996, pp. 90-91. <http://www.museopoldipezzoli.it/#/it/scopri/collezioni/1346>.

³³ Cat. 661, rivestito anch'esso parzialmente in smalto bianco: *Museo Poldi Pezzoli...*1981, pp. 285-287.

10. Placchetta con la Vergine in trono con il Bambino e i santi Sebastiano e Rocco

Bottega veneta

Prima metà del XVI secolo

Londra, Victoria and Albert Museum

Inventario: A.7-1922

Madreperla

Altezza: 70 mm circa

Il pezzo, venduto al Victoria & Albert Museum dalla Walpole Bros., si trova nei depositi del museo londinese. Si tratta di una placchetta in madreperla intagliata con la Madonna e il Bambino in trono tra i santi Sebastiano e Rocco. Questi ultimi sono riconoscibili per gli attributi tradizionali: si distinguono infatti due frecce che colpiscono il corpo seminudo di Sebastiano, mentre Rocco, abbigliato come un pellegrino con mantello e bastone, è colto nell'atto di mostrare i segni lasciati dalla peste sulla sua coscia. Le figure sono tutte nimbate e poggiano su un basamento, ornato da una testa d'angelo alata. L'oggetto è figurato solo da un verso e presenta lungo i bordi esterni una fascia liscia, percepibile più distintamente nella parte

inferiore, che lascia presupporre la presenza originaria di una montatura metallica. Questa doveva servire con ogni probabilità a indossare l'oggetto come pendente, oltre a renderlo più facilmente manipolabile³⁴. Nonostante il buono stato di conservazione del pezzo, i volti, in particolare quello della Vergine, sono molto rovinati. Anche altri gioielli devozionali presentano una maggior entità delle abrasioni in corrispondenza dei volti delle figure, e ciò testimonia come anche i monili figurati, e non solo le corde da preghiera, fossero manipolati durante la preghiera³⁵.

I monili in madreperla erano frequenti in tutta Europa e sono attestati anche negli inventari veneziani.

Il culto dei santi Sebastiano e Rocco era diffuso in Veneto più che in altre regioni, dove conobbe grande fortuna anche a causa della diffusa credenza che le immagini dei due santi potessero proteggere dalla peste. Secondo i racconti agiografici, Rocco aveva contratto il morbo mentre assisteva gli infermi, ed era stato assistito da un angelo durante la malattia. Le frecce che avevano ucciso il martire Sebastiano venivano invece comunemente associate al dolore causato dai bubboni.

L'intaglio è stato attribuito a manifattura italiana della prima metà del Cinquecento, ed è stato recentemente posto in relazione con una ceramica veneta recante lo stesso soggetto; alcuni dettagli, tra cui le pieghe della veste della Vergine, sembrano suggerire una provenienza dalla stessa area³⁶. Proporrei dunque di collocare la realizzazione della placchetta in madreperla in Veneto. Reputo inoltre che la cronologia proposta nella scheda museale sia pienamente in linea con le caratteristiche del pezzo.

Bibliografia: K. TYCZ, *Protecting the home and the family*, in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 114-116. <http://collections.vam.ac.uk/item/O88801/the-virgin-and-child-between-relief-unknown/>

³⁴ Fatto non infrequente per gli intagli in madreperla. Si veda: *The thing of mine...*2018, p. 45.

³⁵ I. GALANDRA COOPER, D. THORNTON, *Coral Pendant, 16th century*, in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 134-135. *The thing of mine...*2018, p. 45.

³⁶ K. TYCZ, *Protecting the home and the family*, in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 114-116.

11. *Cammeo pendente con compianto di Cristo*

Bottega padovana

Primo decennio del XVI secolo

Londra, British Museum

Inventario: 1867, 0507.729

Onice, metallo

Altezza: 40 mm circa

Acquisito dal British Museum nel 1866, il cammeo faceva precedentemente parte delle collezioni del duca francese Louis de Blacas d'Aulps.

Il pezzo è integro e in buone condizioni, privo di segni evidenti di sfregamento. Realizzato in onice, la lavorazione della pietra sfrutta in modo sapiente la sua naturale colorazione, e tutte le figure risultano modellate sullo strato bianco. Lo sfondo si presenta parzialmente permeabile alla luce, e l'intaglio è complessivamente di buona qualità. Il cammeo è forato e munito di una montatura in metallo che ne consentiva l'uso come pendente.

L'iconografia rappresentata non è molto comune. Cristo è in piedi di fronte alla croce, sulla quale è leggibile il titulus *INRI*, ed è attorniato da quattro figure nimbate e piangenti che, a giudicare dalla velatura del capo, possono essere identificate come tre figure femminili e una maschile: la Vergine a sinistra e san Giovanni a destra reggono le braccia di Gesù all'altezza dei polsi, e in secondo piano sono presenti due donne piangenti. Ai lati della composizione sono inoltre visibili due giovani angeli con alcuni strumenti della Passione: spugna e lancia da un lato, e la colonna della flagellazione dall'altro.

Il pendente è citato nel catalogo delle gemme incise dopo il periodo classico e conservate al British Museum, dove viene attribuito ad area veneziana o padovana, così come nel testo di Kris del 1929. Entrambi propongono un confronto con un bassorilievo in terracotta conservato al Victoria & Albert Museum, ritenuto opera veneziana del maestro di San Trovaso da Kris, e opera fiorentina da Dalton³⁷. Sul sito del museo appare invece un'attribuzione in via dubitativa all'area fiorentina per il cammeo³⁸.

Normalmente conservato nel deposito del museo londinese, il cammeo è stato recentemente esposto alla mostra *Madonnas & Miracles* al Fitzwilliam Museum di Cambridge. Nella scheda relativa a esso, Jeremy Warren ripresenta il confronto con la terracotta del Victoria & Albert Museum, assai stringente, collocando quest'ultima tra le produzioni di ambito padovano³⁹. Tale bassorilievo è citato come opera padovana anche nella scheda a esso relativa, nel sito del Victoria & Albert Museum. In essa, è stato proposto di identificarne l'autore con lo scultore padovano Giovanni Minelli, avanzando inoltre l'idea che sia la terracotta a derivare dal cammeo, e non viceversa⁴⁰.

Qualunque sia il rapporto di derivazione tra le due opere, il legame tra esse è a mio avviso assai evidente, e sembrano essere molto vicine anche nella cronologia di realizzazione. Confermerei quindi l'attribuzione del cammeo a bottega padovana. Mi

³⁷ DALTON, *Catalogue of the Engraved Gems...*1915, cat. 19, p. 6. KRIS, *Meister und Meisterwerke...*1929, p. 159.

³⁸https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=38230&partId=1&searchText=cameo+Christ&page=1

³⁹ J. WARREN, *Cameo with The Blood of the Redeemer, late 15th century*, scheda di catalogo in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 60-61.

⁴⁰ <http://collections.vam.ac.uk/item/O68950/the-blood-of-the-redeemer-relief-minelli-giovanni/>

sembra però che una datazione alla fine del xv secolo risulti un po' precoce, anche in relazione all'ambiente della scultura e dell'oreficeria padovana in quegli anni⁴¹. Proporrei perciò di collocare la produzione di entrambe le opere nei primissimi anni del XVI secolo.

Bibliografia: O. M. DALTON, *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the Department of the British and Mediaeval antiquities and ethnography in the British Museum*, London 1915, cat. 19, pp. LXXI, 6. E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italienischen Renaissance*, Wien 1929, p. 159. J. WARREN, *Cameo with The Blood of the Redeemer, late 15th century*, scheda di catalogo in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 60-61.

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online

⁴¹ *Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, E. Gastaldi, Padova (28 marzo-26 luglio 2015), Milano 2015.

12. Corniola intagliata con l'Adorazione dei pastori

Bottega veneta

1500 circa

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Inventario: и 3654

Corniola, montatura in oro

Altezza: 32 mm

La pietra si trovava nel gabinetto delle pietre incise del Duca d'Orleans e fa parte delle circa 500 opere acquistate nel 1787 da Caterina II di Russia dal nobile francese. Si tratta di una corniola incisa in entrambi i lati e sorretta da una montatura in oro rotante su perni. Da una parte è visibile una croce latina sormontata dal *Chrismon*, ovvero la versione del cristogramma con lettere greche. Sull'altro lato è rappresentata invece la natività di Gesù, con il Bambino disteso a terra di fronte a un'alta capanna, dentro la quale si intravedono l'asino e il bue. La scena è stata interpretata come l'adorazione dei pastori, assumendo che la figura ammantata sulla destra sia la Vergine inginocchiata e i due personaggi sulla sinistra gli umili lavoratori

accorsi per adorare il Bambino. L'abbigliamento delle figure, privo di particolari sfarzosi, fa certamente propendere verso questa identificazione iconografica. Tuttavia va segnalato che, per la presenza della stella in alto e per il fatto che le figure adoranti siano tre, la scena potrebbe essere anche riconosciuta come un'Adorazione dei magi. L'episodio è trattato come una scena di genere, fatto questo che è stato ricondotto all'iconografia del tema sviluppata nella scultura di area veneta⁴².

L'intaglio è stato attribuito a Nicolò Avanzi per la somiglianza con un'opera assegnata in via dubitativa all'artista da Ernst Kris (L'Adorazione dei pastori, Monaco, Münzkabinett, 1500 circa)⁴³. Quest'ultima era stata ritenuta una possibile creazione del veronese sia per ragioni stilistiche che per le dimensioni, corrispondenti a quelle di una pietra incisa con la medesima iconografia descritta da Vasari. I due intagli, pur diversi nella composizione generale della scena, sono davvero simili dal punto di vista stilistico. È in ogni caso assai difficile stabilire se Avanzi, citato da Vasari come maestro di Matteo del Nassaro e noto per i suoi lavori su corniola, possa essere stato davvero l'autore di una o di entrambe le opere, che non sono firmate⁴⁴. La presenza del *Chrismon* sopra la croce potrebbe invece indicare che l'oggetto imiti, almeno in parte, un manufatto paleocristiano.

Manterrei in ogni caso l'attribuzione all'ambito veneto, così come la datazione ai primissimi anni del XVI secolo, che mi sembrano pienamente compatibili con lo stile dell'opera.

Bibliografia: *Splendeurs des collections de Catherine II de Russie. Le cabinet de pierres gravées du duc d'Orleans*, a cura di J. Kagan, O. Neverov, Paris 2000, p. 206. Sull'esemplare di Monaco: E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italienischen Renaissance*, Wien 1929, n. 104/26, p. 42, 45.

⁴² *Splendeurs des collections de Catherine II de Russie. Le cabinet de pierres gravées du duc d'Orleans*, a cura di J. Kagan, O. Neverov, Paris 2000, p. 206.

⁴³ KRIS, *Meister und Meisterwerke...* 1929, p. 45.

⁴⁴ VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori...1568*: [https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_\(1568\)/Valerio_Vicentino,_Giovanni_da_Castel_Bolognese,_Matteo_del_Nasaro_e_altri_eccellenti_intagliatori_di_camei_e_gioie](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568)/Valerio_Vicentino,_Giovanni_da_Castel_Bolognese,_Matteo_del_Nasaro_e_altri_eccellenti_intagliatori_di_camei_e_gioie).

13. Pendente in quarzo intagliato con la Vergine e il Bambino

Bottega veneziana

Prima metà del XVI secolo, con aggiunte successive

Milano, Museo Poldi Pezzoli

Inventario: 685

Quarzo, oro

Altezza: 29 mm

Il pendente faceva parte delle collezioni di Gian Giacomo Poldi Pezzoli ed è oggi esposto nella Sala degli Ori della casa-museo milanese. Presenta un intaglio molto fine e ben conservato, raffigurante la Madonna a mezzo busto, con il bambino Gesù che si stringe al collo della madre. La pietra, inizialmente identificata come un topazio, è stata più volte collocata nell'ambito del manierismo fiorentino della prima metà del Cinquecento⁴⁵. La fascetta d'oro intorno all'oggetto e il sistema di sospensione sono molto probabilmente successivi. Nell'inventario online del museo il gioiello, pur conservando la stessa datazione, il monile è invece assegnato all'area veneta, oltre che riconosciuto, a mio parere correttamente, come un quarzo⁴⁶.

⁴⁵ Museo Poldi Pezzoli...1981, p. 295. *Gioielli. Moda, magia...*1986, pp. 52-53. *Le Guide del Museo Poldi Pezzoli...*1996, p. 72.

⁴⁶ <http://www.museopoldipezzoli.it/#!/it/scopri/collezioni/1324>.

Questa seconda attribuzione è a mio avviso più convincente: non ho infatti riscontrato nel pezzo una vicinanza stilistica con opere prodotte in ambito fiorentino, mentre mi sembra che il modo in cui sono resi i capelli e i tratti del volto, sia della Vergine che di Gesù, richiami da vicino lo stile di Tullio Lombardo⁴⁷. In particolare, il volto femminile nel *Doppio ritratto* della Collezione Franchetti (1500 circa, Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro), ricorda il piccolo intaglio nella rappresentazione dei capelli mossi e nella resa degli occhi della figura femminile. La composizione ricorda anche le sculture degli allievi padovani di Donatello⁴⁸.

Mi sembra quindi che l'attribuzione al Veneto possa essere confermata, così come la cronologia. L'area di produzione può a mio avviso essere ulteriormente circoscritta alla città di Venezia. L'intaglio può infatti essere accostato anche ad altre piccole sculture in pietre semipreziose, già individuate come produzioni di lusso veneziane dello stesso torno d'anni, che hanno in comune con esso l'effetto di rilievo molto pronunciato⁴⁹.

Bibliografia: *Inventario giudiziale dell'eredità di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, atto del notaio Rinaldo Dell'Oro, n. 5486 di Repertorio dell'Archivio Notarile di Milano, iniziato il 26 aprile 1879, Archivio di Stato di Milano, n. 1333. G. BERTINI, Catalogo generale della Fondazione Artistica Poldi Pezzoli compilato dal Comm. Prof. G. Bertini, Milano, 1881, p. 99. Catalogo del Museo Artistico Poldi Pezzoli, a cura di M. Viganò, Milano 1902, p. 46. Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie, a cura di G. Brusa, T. Tomba, Milano 1981, p. 295. Gioielli. Moda, magia, sentimento, catalogo della mostra a cura di M.T. Balboni Brizza, G. Butazzi, A. Mottola Molfino, A. Zanni, Milano (26 settembre-2 novembre 1986), Milano 1986, pp. 52-53. Le Guide del Museo Poldi Pezzoli di Milano: Gioielli, a cura di M. T. Balboni Brizza, A. Zanni, Torino 1996, p. 72. <http://www.museopoldipezzoli.it/#!/it/scopri/collezioni/1324>.*

⁴⁷ A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Tullio Lombardo*, London-Turnhout 2014.

⁴⁸ In particolare i bronzetti di Andrea Briosco. *Donatello e la sua lezione...*2015.

⁴⁹ Si vedano per esempio le schede ai seguenti link: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198264?rpp=60&pg=1&rndkey=20140112&ao=on&ft=*&when=A.D.+1400-1600&what=Gold&pos=52. <http://www.getty.edu/art/collection/objects/1059/unknown-maker-venice-madonna-and-child-with-an-angel-italian-early-1500s/>.

14. Collare ex voto

Bottega veneziana

XVII secolo, pendente datato 1604

Lonigo, Santuario della Madonna dei Miracoli

Oro, smalti, quarzo, paste vitree

Altezza: 455 mm

La collana, restaurata nel 1994, si presenta in ottime condizioni ed è conservata al Santuario di Santa Maria dei Miracoli, situato a Lonigo, nella provincia di Vicenza. Molte informazioni su di essa possono essere ricavate da una scheda realizzata in occasione del restauro. Per quanto mi è dato sapere, questa risulta essere l'unica pubblicazione su questo oggetto, poco noto e normalmente non visibile al pubblico⁵⁰. Il gioiello è composto da nove elementi in oro, lavorati a traforo e decorati ciascuno da smalti blu, bianchi e verdi, oltre che azzurri nel pezzo centrale. Ogni elemento è arricchito da un castone nel mezzo, che raccoglie in tre casi un quarzo e negli altri quattro paste vitree rosse, verdi o blu. Il retro del collare presenta una lavorazione

⁵⁰ C. RIGONI, G. BOSSI, C. MATTIELLO, *Collana*, scheda di catalogo in *Restituzioni '94. Opere restaurate*, catalogo della mostra, Vicenza (17 settembre-31 ottobre 1994), Vicenza 1994, pp. 50-54.

molto meno accurata della parte anteriore, mostrando chiaramente sia i segni del traforo che della limatura. I castoni delle pietre sono fissati tramite dei perni.

Il pendente non è lavorato a traforo ed è caratterizzato da smalti neri, rossi, bianchi e blu. Su di esso è raffigurata un'aquila su uno sfondo fittamente puntinato.

L'iscrizione sul pendente recita: *M. ANT. E SCIPION. CALDOGNI. 1604*, fornendoci così preziose informazioni su questo gioiello. Si tratta dunque di un'offerta votiva, fatta da Marco Antonio e Scipione Caldogno, fratelli appartenenti alla nobiltà vicentina. I due, al momento del dono, si erano infatti premurati che fossero visibili sull'oggetto prezioso il loro nome, la data della donazione e il loro stemma, identificabile nell'aquila rossa al centro del pendente. Quest'ultimo presenta caratteristiche stilistiche assai lontane da quelle della collana, che, nella pubblicazione menzionata è stata datata al XVI secolo. La leggerezza del traforo e, ancor più, il taglio molto elaborato del quarzo nell'elemento centrale suggeriscono tuttavia una datazione più avanzata rispetto a quella del pendente, che fu presumibilmente unito in un secondo momento⁵¹. Il collare potrebbe dunque essere stato realizzato nel XVII secolo e donato anch'esso come *ex voto*. La presenza di pietre in pasta vitrea, sicuramente meno costose delle pietre naturali ma di altissima qualità, fa pensare a una produzione veneziana, come anche l'aspetto degli smalti sembra suggerire.

Per quanto concerne il pendente, la lavorazione è assolutamente analoga a quella visibile nelle *enseignes* rappresentate da Bartolomeo Veneto nei suoi dipinti, ed è in particolare accostabile alla santa Caterina d'Alessandria nel ritratto maschile della National Gallery di Washington, ove è possibile notare la stessa lavorazione dello sfondo (fig. 93).

Bibliografia: C. RIGONI, G. BOSSI, C. MATTIELLO, *Collana*, scheda di catalogo in *Restituzioni '94. Opere restaurate*, catalogo della mostra, Vicenza (17 settembre-31 ottobre 1994), Vicenza 1994, pp. 50-54.

⁵¹ Si confronti per esempio il pezzo con i gioielli cinquecenteschi e seicenteschi con elementi a traforo visibili in *Princely Magnificence...*1980, catt. 72, 73, 75, 125, pp. 71-94.

15. Testa di sghiratto

Bottega veneziana

1540-1560 circa

Baltimora, Walters Art Museum

Inventario: 57.1982

Oro, smalti, perle, rubini, granati

Misure: 34 x 70 x 55 mm

Acquisita dal Walters Art Museum tramite uno scambio avvenuto nel 1967 con la John Hunt Collection di Dublino, questa preziosa imitazione di testa di mustelide è tra i più spettacolari gioielli rinascimentali arrivati ai nostri giorni, oltre che uno dei meglio conservati.

La testa di *sghiratto* era un vero e proprio *status symbol*, e come tale appare in moltissimi ritratti femminili del XVI secolo, montata su pellicce di zibellino o di martora. Il termine *sghiratto* corrisponde appunto alla denominazione utilizzata all'epoca per definire l'abbinamento tra la pelliccia e l'elemento aurificiario.

Come gli studi su questo tipo di oggetti hanno più volte sottolineato, poteva esistere in essi un richiamo alla Vergine Maria, basato sulla convinzione, derivata dall'antichità classica, che i mustelidi concepissero la prole attraverso le orecchie e partorissero per mezzo della bocca.

Come già segnalato nel catalogo del Walters Art Museum, la colomba bianca sul muso potrebbe essere perciò identificata con la colomba dello Spirito Santo, a rafforzare il richiamo al concepimento miracoloso di Gesù⁵².

Va comunque sottolineato che, oltre alla colomba, sono presenti anche due uccelli neri ai lati della testa, di cui ancora non è stata data una precisa lettura, che potrebbero essere semplici elementi decorativi. La loro posizione, in corrispondenza delle orecchie, suggerisce tuttavia una lettura simbolica legata al concepimento, specie se si considera che la colomba è raffigurata vicina alla bocca.

Allo stesso modo va rilevato come le gemme utilizzate, rubini e granati in abbinamento alle perle e all'oro, fossero generalmente presenti nei gioielli nuziali. Potrebbero perciò indicare che lo *sghiratto* fosse stato pensato come un dono di matrimonio, cosa per altro ben compatibile con un legame tra questo tipo di oggetti e la maternità⁵³.

A differenza dei gioielli visti finora in catalogo, gli *sghiratti* erano pensati per un uso prettamente femminile, e ciò è dovuto verosimilmente proprio al richiamo simbolico a Maria e al concepimento casto. È quindi probabile che l'oggetto fosse ritenuto capace di esercitare un'influenza positiva sulle donne incinte.

Abbandonata da tempo è invece l'idea che questi gioielli fossero utilizzati per attirare su di essi le pulci, che non è compatibile con il fatto che venissero usati solo dalle donne e non tiene presente che la pelliccia, per quanto secondo alcuni ravvivata dall'uso di sangue animale, è comunque meno attrattiva per gli insetti rispetto a un corpo vivo.

Precedenti studi hanno sottolineato come questi accessori fossero prodotti quasi esclusivamente a Venezia, e che fosse possibile ordinarli in svariate versioni, molto

⁵² <https://art.thewalters.org/detail/20181/martens-head/>

⁵³ Su gioielli matrimoniali e le pietre utilizzate in essi: FRANZON, *I gioielli da capo...*2011, in corrispondenza delle note 30-38.

apprezzate sia dalle donne venete che da quelle di tutta Europa⁵⁴. Oggetti di questo tipo sono infatti frequentissimi nella pittura, e particolarmente diffusi nei ritratti di ambito padano, dove tuttavia non sono apparsi elementi dichiaratamente in connessione con una simbologia cattolica. Tutti gli *sghiratti* presentano invece le caratteristiche di una produzione di gran lusso, destinata a una clientela estremamente facoltosa.

La testa qui discussa, oltre a essere stata realizzata con materiali di gran pregio, presenta una lavorazione di qualità molto alta, capace di dare un'idea delle produzioni di lusso veneziane, tanto famose nel XVI secolo: basti notare per esempio la resa del pelo del muso, le sopracciglia, la ricchezza degli smalti fitomorfi e zoomorfi. La lingua, smaltata di rosso, è semovente.

Confermo dunque l'attribuzione a bottega orafa veneziana, sulla quale concordano anche i precedenti studi, così come la datazione agli anni centrali del Cinquecento, che coincide con il periodo di massima apparizione degli *sghiratti* in pittura.

Bibliografia: J. HUNT, *Jeweled neck furs and "Flohpelze"*, "Pantheon", Maggio (1963), pp. 151-157. R. H. RANDALL, *A mannerist jewel*, "BWAG", 20,1 (1967). F. WEISS, *Bejewelled furs, tippets-and the palatine fashion*, "The journal of the costume society", 4 (1970), pp. 37-43. G. SCHIEDLAUSKY, *More details of the jeweled neck fur*, "Pantheon", Novembre-dicembre (1972), pp. 469-480. D. SCARISBRICK, *Marten's head*, scheda di catalogo in *Jewelry: Ancient to Modern. The Walters Art Gallery*, Baltimore 1979, cat. 540, pp. 201-202. J. M. MUSACCHIO, *The art and ritual of childbirth in Renaissance Italy*, London 1999, p. 136. J. M. MUSACCHIO, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, "Renaissance studies", xv (2001), pp. 183-184. *At Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, Londra (5 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007) London 2006, cat 7, pp. 132, 352. S. HICKSON, *Diplomazia e pellicce nella Mantova del Rinascimento*, "Civiltà mantovana", 129, XLV (2010), pp. 93-106.

<https://art.thewalters.org/detail/20181/martens-head/>.

⁵⁴ HICKSON, *Diplomazia e pellicce...*2010, pp. 93-106. *Ritratti di dame fra Parmigianino e Veronese*, catalogo della mostra a cura di F. Rigon (Vicenza, 4 dicembre 2010-6 febbraio 2011), Vicenza 2010.

BIBLIOGRAFIA

Fonti manoscritte

Secolo XIV - secolo XIX

Statuti degli orefici di Vicenza, Vicenza, Biblioteca Bertoliana, ms 179.

Inventario delle elemosine, delle offerte e degli ex voto, Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio (Padova, 9.2, 75, 1487-1550).

Libros des passanties, 7 voll., voll. I-VII, 1500-1833, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat del Barcelona, 2B.41-14 a 2B.41-20.

Inventario di Giuseppe de Pellizzari sposato Cereda, 6/6/1553, ASVi, Busta 6471, notaio Paolo Benassuti.

Inventario di Ludovico de Stropeni, 17/12/1578, ASVi, Busta 7189, notaio Francesco Bassan.

Inventario dei beni di dote di Flaminia, figlia di Antonio di Castellani, 22/01/1596, ASVi, Busta 1033, notaio Giovanni Cancellieri.

Inventario giudiziale dell'eredità di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, atto del notaio Rinaldo Dell'Oro, n. 5486 di Repertorio dell'Archivio Notarile di Milano, iniziato il 26 aprile 1879, Archivio di Stato di Milano.

Testi a stampa

1502

C. LEONARDI, *Speculum lapidum clarissimi artium et medicinae*, Venezia 1533 (1502), versione digitalizzata consultata al link: <https://archive.org/details/SpeculumLapidumClarissimiArtiumEtMedicinaeDoctorisCamilliLeonardi/page/n4>.

1535

G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana*, 1535, edizione italiana online consultata al link <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/>

[TestiHTML/Calvino/Istituto/Indice.htm](http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiHTML/Calvino/Istituto/Indice.htm)

1547

G. SAVONAROLA, *Molti devotissimi trattati del reverendo padre frate Hieronimo Savonarola da Ferrara*, in Venetia al segno della speranza 1547, versione digitalizzata consultata su books.google.it.

1563

A. DA CASTELLO, *Rosario della gloriosissima Vergine Maria*, Venezia 1563 (1521). La versione digitale del libro è reperibile in <https://books.google.it>.

1565

L. DOLCE, *Libri tre di m. Lodovico Dolce; ne i quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza, et virtù loro*, In Venetia, Appresso Gio. Battista, Marchio Sessa et fratelli 1565, versione digitalizzata consultata al link: <https://archive.org/details/libritredimlodov00leon>.

1566

G. RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venezia 1566, versione digitalizzata al link: <https://archive.org/details/leimpreseillustr00rusc>.

1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, consultabile al link https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Vasari__Le_vite_de_%E2%80%99_piu_eccellenti_pittori,_scultori,_et_architettori,_3-1,_1568.djvu/331.

1581

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, Venezia 1663 (1581), consultato nella versione digitale reperibile in <https://books.google.it>.

1579

B. GARTER, *A newyeares gifte dedicated to the Popes Holinesse, and all Catholikes addicted to the Sea of Rome: preferred the first day of Ianuarie, in the yeare of our Lorde God, after the course and computation of the Romanistes, one thousand, fiue hundreth, seauentie and nine, by B.G. citizen of London: in recompence of diuers singular and inestimable reliques, of late sent by the said Popes Holinesse into England, the true figures and representations whereof, are heereafter in their places dilated*, London 1579. Consultato nella versione digitale al link: <http://tei.it.ox.ac.uk/tcp/Texts-HTML/free/A01/A01507.html>.

1590

C. VECELLIO, *Degli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo Libri due*, Venice 1590.

1644

G. F TOMASINI, *Historia della B. Vergine di Monte Ortone*, Padova 1644, versione digitalizzata consultata in <https://books.google.it>.

1806

B. CELLINI, *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta. Nella quale si leggono molte importanti notizie appartenenti alle Arti e alla Storia del Secolo XVI*. Ora per la prima volta ridotta a buona lezione e accompagnata con note da Gio. Palamede Carpani, a cura di Giovanni Palamede Carpani, Milano 1806, versione digitalizzata consultata in <https://books.google.it>.

1857

B. CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. Milanesi, Firenze 1857.

1872

F. SCHESTAG, *Katalog der Kunstsammlung des Freiherrn Anselm von Rothschild in Wein*, Vienna 1872.

1877

W. JONES, *Finger ring lore. Historical, legendary, anecdotal*, London 1877, versione digitalizzata consultata al link: <https://archive.org/details/fingerringlorehi00jonerich>.

1880

P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino 1880.

1881

G. BERTINI, *Catalogo generale della Fondazione Artistica Poldi Pezzoli compilato dal Comm. Prof. G. Bertini*, Milano, 1881.

1883

W. JONES, *Crown and coronations*, London 1883.

1889

C. PEGORINI BERI, *I tatuaggi sacri e profani della Santa Casa di Loreto*, tratto da *Costumi e superstizioni dell'Appennino Marchigiano*, Città di Castello 1889.

1902

Catalogo del Museo Artistico Poldi Pezzoli, a cura di M. Viganò, Milano 1902.

C. H. READ, *The Waddesdon Bequest: Catalogue of the Works of Art bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rothschild, M.P., 1898*, London 1902.

1911

S. RUMOR, *Storia documentata di Monte Berico*, Vicenza 1911.

1915

O. M. DALTON, *Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the Department of the British and Mediaeval antiquities and ethnography in the British Museum*, London 1915.

1927

O.M. DALTON, *The Waddesdon Bequest*, London 1927.

1929

E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Wien 1929.

1931

J. EVANS, *English posies and posy rings: a catalogue with an introduction of Joan Evans*, Oxford 1931.

1953

J. EVANS, *A History of jewellery, 1100-1870*, New York 1953.

1963

J. HUNT, *Jeweled neck furs and "Flohpelze"*, "Pantheon", Maggio (1963), pp. 151-157.

1965

Y. HACKENBROCH, *Goldsmiths' work from Milan*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 7-23 (1965), pp. 258-263.

1967

Alberto Magno, Books of minerals, a cura di D. Wyckoff, Oxford 1967, consultato nella versione digitale: <https://archive.org/details/308059821ALBERTUSMAGNUSTheBookOfMinerals>.

C. OMAN, *The Jewels of our Lady of the Pillar at Saragossa*, "Apollo", 5 (1967), pp. 400-406.

R. H. RANDALL, *A mannerist jewel*, "BWAG", 20,1 (1967).

1969

G. BISTORT, *Il lusso nella vita e nelle leggi. Il Magistrato delle Pompe nella Repubblica di Venezia*, Bologna 1969.

1970

G. MANTESE, *La famiglia Thiene e la Riforma protestante a Vicenza nella seconda metà del secolo XVI*, "Odeo olimpico", 8 (1970), pp. 81-186.

F. WEISS, *Bejewelled furs, tippets-and the palatine fashion*, "The journal of the costume society", 4 (1970), pp. 37-43.

1971

F. BRUNELLO, *Gli orefici di Vicenza nella storia*, Vicenza 1971.

1972

G. GUALDO, *1650. Giardino di Chà Gualdo*, a cura di L. Puppi, Firenze 1972.

P. E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York 1972.

G. SCHIEDLAUSKY, *More details of the jeweled neck fur*, "Pantheon", Novembre-dicembre (1972), pp. 469-480.

1975

E. BIRBARI, *Dress in Italian painting 1460-1500*, London 1975.

Grafica per orafi. Modelli del Cinque e Seicento, catalogo della mostra a cura di A. Omodeo, Firenze (21 giugno-21 luglio 1975), Firenze 1975.

1977

P. CASTELLI, *Le virtù delle gemme*, in *L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze 1977, pp. 307-364.

C. CORRAIN, M. CAPITANIO, F. GRIMALDI, *Il tatuaggio religioso in Loreto*, "Ravennatensia", VI (1977), pp. 381-396.

L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento, catalogo della mostra a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Firenze 1977.

Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente. Secoli XV e XVI. Aspetti e problemi. Atti del II Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana a cura di H. G. Beck, M. Manoussacas, A. Pertusi, Venezia (3-6 ottobre 1963), Firenze 1977.

1978

R. D'ALANO, *Gli ex voto del Santo*, in *Liturgia Pietà e ministeri al Santo di Padova fra il XIII e il XX secolo*, Vicenza 1978, pp. 245-281.

Liturgia Pietà e ministeri al Santo di Padova fra il XIII e il XX secolo, Vicenza 1978.

S. PETTENATI, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978.

1979

Y. HACKENBROCH, *Renaissance jewellery*, London 1979.

Jewelry: Ancient to Modern. The Walters Art Gallery, Baltimore 1979.

D. SCARISBRICK, *Marten's head*, scheda di catalogo in *Jewelry: Ancient to Modern. The Walters Art Gallery*, Baltimore 1979, cat. 540, pp. 201-202.

1980

J. ARNOLD, *Sweet England jewels*, in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 31-40.

P. BURKE, *Renaissance Jewels in their Social Setting*, in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 8-11.

F. FALK, *The Cutting and setting of gems in the 15th and 16th centuries*, in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 20-26.

A. SOMERS COCKS, *Bezoar pendant*, scheda di catalogo in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 53-54.

A. SOMERS COCKS, *Glass jewellery: necklaces, dress jewels, ear-rings*, scheda di catalogo in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*, catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, p. 66.

A. SOMERS COCKS, *IHS pendant*, schede di catalogo in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 65-66.

A. G. SOMERS COCKS, *The status and making of jewellery, 1500-1650*, in *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980, pp. 3-7.

Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630. Catalogo della mostra a cura di J. Hollis, Londra (15 Ottobre 1980-1 Febbraio 1981), London 1980.

1981

G. LIBERALI, *Gli inventari delle suppellettili del vescovo Bernardo de Rossi, nell'episcopio di Treviso (1506-1524)*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Asolo (18-21 settembre 1980), Venezia 1981, pp. 73-92.

Lorenzo Lotto, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Asolo (18-21 settembre 1980), Venezia 1981.

Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie, a cura di G. Brusa, T. Tomba, Milano 1981, pp. 265-435.

1983

A. SARTORI, *Archivio Sartori*, 4 voll., vol. I, Padova, 1983.

1984

A. SOMERS COCKS, C. TRUMAN, *Renaissance jewels, gold boxes and objets de vertu. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1984.

1986

T. ASSIRELLI, *C'era una volta l'oro. L'arte degli orefici a Vicenza e nel Veneto dalle origini all'Ottocento*, Vicenza 1986.

Gioielli. Moda, magia, sentimento, catalogo della mostra a cura di M.T. Balboni Brizza, G. Butazzi, A. Mottola Molfino, A. Zanni, Milano (26 settembre-2 novembre 1986), Milano 1986.

D. OWEN HUGES, *Distinguishing signs: Ear-rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City*, "Past & Present", 112 (1986), pp. 3-59.

P. PAZZI, *I diamanti nel commercio, nell'arte e nelle vicende storiche di Venezia*, Venezia 1986.

H. TAIT, *7000 years of jewellery*, London 1986.

H. TAIT, *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. 1, The Jewels*, London 1986.

1987

F. CARDINI, *Il delfino. Mostri, Belve, Animali nell'immaginario medievale*, "Abstracta", 21 (1987), pp. 38-45.

1988

G. CHESNE DAUPHINÉ GRIFFO, *Cronache di moda illustri: Marin Sanudo e le vesti veneziane tra Quattro e Cinquecento*, in *Il costume nell'Età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988, pp. 259-272.

M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Questioni di metodo: storia del costume, problematica scientifica e didattica universitaria*, in *Il costume nell'Età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988, pp. 15-24.

R. CHRISTIE, *Blackwork Prints, Designs for Enamelling*, "Print Quarterly", v (1988), pp. 4-20.

D. DAVANZO POLI, *Inventario delle cose di Giulia Leoncini, cortigiana in Venezia nel secolo XVI*, in *Il costume nell'Età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988, pp. 275-283.

D. LISCIA BEMPORAD, *Il rapporto gioiello abito nel costume rinascimentale*, in *Il costume nell'Età del Rinascimento*, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988, pp. 59-66.

Il costume nell'Età del Rinascimento, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze 1988.

1990

La Chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica, a cura di G. Gullino, G. Cozzi, Venezia 1990.

S. SEIDEL MENCHI, *Protestantesimo a Venezia*, in *La Chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*, a cura di G. Gullino, G. Cozzi, Venezia 1990, pp. 131-154.

1991

N. LLEWELLYN, *The Art of Death. Visual Culture in the English death ritual c. 1500-c. 1800*, London 1991.

S. McCONNEL, *Metropolitan Jewelry*, New York 1991.

1992

Con gli occhi di Piero, Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca, catalogo della mostra a cura di M.G. Ciardi Duprè, G. Chesne, D. Griffo, Arezzo (11 luglio-31 ottobre 1992), Venezia 1992.

La cultura della memoria, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna 1992.

R. W. LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery. With a Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum*, London 1992.

D. LISCIA BEMPORAD, *Il gioiello al tempo di Piero*, in *Con gli occhi di Piero, Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di M.G. Ciardi Duprè, G. Chesne, D. Griffo (Arezzo, 11 luglio-31 ottobre 1992), Venezia 1992, pp. 80-87.

A. OLIVIERI, *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, Roma 1992.

1993

M. C. DI NATALE, *I gioielli nella pittura e nella miniatura nell'età rinascimentale in Sicilia*, in *Medioevo umanistico e umanesimo medievale*, testi della 10^a Settimana residenziale di studi medievali, Palermo-Carini (22-26 ottobre 1990), Palermo 1993, pp. 279-291.

F. GRIMALDI, *La Historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*, Loreto 1993.

J. MARTIN, *Venice's hidden enemies: Italian heretics in a Renaissance city*, Berkeley 1993.

D. SCARISBRICK, *Rings. Symbols of Wealth, Power and Affection*, London 1993.

1994

G. COZZI, C. DEL MARE, *L'oro di Vicenza*, Verona 1994.

Restituzioni '94. Opere restaurate, catalogo della mostra, Vicenza (17 settembre-31 ottobre 1994), Vicenza 1994.

C. RIGONI, G. BOSSI, C. MATTIELLO, *Collana*, scheda di catalogo in *Restituzioni '94. Opere restaurate*, catalogo della mostra, Vicenza (17 settembre-31 ottobre 1994), Vicenza 1994, pp. 50-54.

1995

C. DI FABIO, *Due «pommès de musc» quattrocentesche a Genova. Appunti per una storia dell'oreficeria profana medievale in Liguria*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 65-69.

Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995.

P. PAZZI, *I gioielli nella civiltà veneziana*, Venezia 1995.

D. SCARISBRICK, *Tudor and Jacobean Jewellery*, London 1995.

1996

D. BRUNA, *Enseignes de pelerinage et enseignes profane*, Paris 1996.

Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewel*, Firenze 1996.

C. DI FABIO, *La "pace" di San Lorenzo di Portovenere, il maresciallo di Boucicaut e Pedro de Luna. Un promemoria per la storia della cultura figurativa a Genova nell' "autunno del Medioevo"*, in *Studi di oreficeria*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, supplemento a "Bollettino d'Arte", 95, 1996, pp. 137-148.

Le Guide del Museo Poldi Pezzoli di Milano: Gioielli, a cura di M. T. Balboni Brizza, A. Zanni, Torino 1996.

L'oro di Venezia. Oreficerie, argenti e gioielli di Venezia e delle città venete, catalogo della mostra a cura di P. Pazzi, Venezia (29 giugno-6 ottobre 1996), Venezia 1996.

M. G. MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996.

P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda, 1450-1630*, Milano 1996.

Western European decorative arts from the 14th-18th centuries in the Hermitage Collections, Saint Petersburg 1996.

1997

C. M. BROWN, *The archival scholarship of Antonino Bertolotti. A cautionary tale: the Galeazzo Mondella (Moderno) model for a diamond "saint George" brooch*, "Artibus et Historiae", 18, 35 (1997), pp. 65-71.

1998

A. DE NICOLÒ SALMAZO, *L'affresco di Andrea Mantegna al Santo. Un incontro di «maestosa gravità»*, in *La lunetta di Andrea Mantegna al Santo. Arte e cultura*, Atti del Seminario di Studio in occasione del restauro della Lunetta del Mantegna, Padova (22 maggio 1988), Padova 1998.

La lunetta di Andrea Mantegna al Santo. Arte e cultura, Atti del Seminario di Studio in occasione del restauro della Lunetta del Mantegna, Padova (22 maggio 1988) Padova 1998.

O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna: secoli XV-XVIII*, Roma 1998.

R. J. M. OLSON, *The rosary and its iconography. Part I: background for devotional tondi*, "Arte Cristiana", 787, LXXXVI (1998), pp. 263-276.

D. OWEN HUGHES, *Le mode femminili e il loro controllo*, in *Il medioevo*, a cura di C. Klapisch Zuber, *Storia delle donne in Occidente*, a cura di G. Duby, M. Perrot, Roma 1998, vol. II, pp. 166-194.

Storia delle donne in Occidente, a cura di G. Duby, M. Perrot, Roma 1998.

1999

F. AMBROSINI, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, Milano 1999.

M. LUTERO, *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento*, edizione italiana a cura di A. Gallas, Torino 1999.

J. KODELVEIJ, *The wearing of significative badges. Religious and secular: the social meaning of a behavioural pattern*, in *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, a cura di W. Blockmans, A. Janse, Turnhout 1999, pp. 307-328.

J. M. MUSACCHIO, *The art and ritual of childbirth in Renaissance Italy*, London 1999.

P. PARSHALL, *The Art of Memory and the Passion*, "The Art Bulletin", 81, 3 (1999), pp. 456-472.

A. RODOLFO, *"Signa super vestes"*, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, catalogo della mostra a cura di M. D'Onofrio, Roma (29 ottobre 1999-26 febbraio 2000), Milano 1999, pp. 151-156.

Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350), catalogo della mostra a cura di M. D'Onofrio, Roma (29 ottobre 1999-26 febbraio 2000), Milano 1999.

Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages, a cura di W. Blockmans, A. Janse, Turnhout 1999.

2000

E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento*. Alessandro Caravia, Firenze 2000.

L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Prolusioni*, in *Enciclopedia Tematica aperta, Arti minori*, vol. 24, Milano 2000, pp. 9-12.

M. COLLARETA, D. GASPAROTTO, H. BURNS, *Valerio Belli Vicentino, 1468 c.-1546*, Vicenza 2000.

Enciclopedia Tematica aperta, Arti minori, vol. 24, Milano 2000.

Fashioning identities in Renaissance Art, a cura di M. Rogers, Farnham 2000.

G. GIULIANI, M. CHAUSSIDON, H. J. SCHUBNEL, D. H. PIAT, C. ROLLION-BARD, C. FRANCE-LANORD, D. GIARD, D. DE NARVAEZ, B. RONDEAU, *Oxygen Isotopes and Emerald Trade Routes Since Antiquity*, "Science", 284 (2000), pp. 631-633.

A. R. JONES, P. STALLYBRASS, *Renaissance clothing and the materials of memory*, Cambridge 2000.

Perspective on the Renaissance medal, a cura di S. K. Scher, New York 2000.

S. K. SCHER, *An introduction to the Renaissance portrait medal*, in *Perspective on the Renaissance medal*, a cura di S. K. Scher, New York 2000, pp. 1-26.

Splendeurs des collections de Catherine II de Russie. Le cabinet de pierres gravées du duc d'Orleans, a cura di J. Kagan, O. Neverov, Paris 2000.

T. C. STRING, *Problems of identity in an age of change: the viewer of art in Renaissance England*, in *Fashioning identities in Renaissance art*, a cura di M. Rogers, Farnham 2000, pp. 118-129.

2001

B. BRANDALISE, *Perle, ambre e muschi*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 229-240.

J. CHERRY, *Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance*, "Renaissance Studies", 15,2 (2001), pp. 154-171.

G. CHIAROT, *L'arte orafa a Padova. Opere, tecniche e norme dal Medioevo al Rinascimento*, Padova 2001.

G. CIAPPELLI, *La devozione domestica nelle ricordanze fiorentine (fine XIII - inizio XVI secolo)*, in *Religione domestica. Medioevo, età moderna*, Verona 2001, pp. 79-116.

C. DI FABIO, *Gioielli a Genova nell'autunno del Medioevo*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 49-52.

M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2001.

Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento, a cura di F. Boggero, Genova 2001.

Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri, atti del convegno a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad, Valenza (7-8 ottobre 2000), Venezia 2001.

F. LAMERA, *L'arte del corallo a Genova e Liguria*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 241-256.

D. LISCIA BEMPORAD, *L'oreficeria come fonte per lo studio del gioiello*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad, Valenza (7-8 ottobre 2000), Venezia 2001, pp. 55-64.

M. G. MOLINA, *Un'analisi dei gioielli genovesi nei dipinti, negli inventari, nei tesori*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001.

J. M. MUSACCHIO, *Weasels and pregnancy in Renaissance Italy*, "Renaissance studies", xv (2001), pp. 183-184.

Religione domestica. Medioevo, età moderna, Verona 2001.

C. A. PATITUCCI, *La fortuna del gioiello magico e terapeutico in Italia*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad, Valenza, (7-8 ottobre 2000), Venezia 2001, pp. 27-39.

D. SANGUINETI, *Il gioiello fra decoro e simbolo, spunto per una ricerca nella pittura genovese*, in *Gioie di Genova e Liguria, oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, a cura di F. Boggero, Genova 2001, pp. 11-14.

L. SYSON, D. THORNTON, *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*, Londra 2001.

P. VENTURELLI, *Maestà, paxeta, agnusdei. La targa pendente al Museo Poldi Pezzoli di Milano*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, atti del convegno a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad, Valenza (7-8 ottobre 2000), Venezia 2001, pp. 79-99.

2002

Baltic amber in the Hermitage Collections, catalogo della mostra a cura di L. A. Yakovleva, San Pietroburgo (20 agosto-28 dicembre 2002), Saint Petersburg 2002.

D. DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza 2002.

Il vestito e la sua immagine, atti del convegno a cura di J. Guerin Dalle Mese, Belluno (20-22 settembre 2001), Belluno 2002.

E. POSSÉMÉ, D. FOREST, *La collection de bijoux du Musée des Arts décoratifs à Paris*, Paris 2002.

P. VENTURELLI, *Disegni e incisioni per gioielli durante il XVI secolo. Modelli e diffusione*, in *Il vestito e la sua immagine*, atti del convegno a cura di J. Guerin Dalle Mese, Belluno (20-22 settembre 2001), Belluno 2002, pp. 177-190.

2003

M. BUSSAGLI, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano 2003.

J. CHERRY, *Containers for Agnus Dei*, in *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology, presented to David Buckton*, a cura di C. Entwistle, D. Buckton, Oxford 2003, pp. 171-183.

Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e arte, atti del convegno di studio a cura di B. Zanettin, Venezia (28-30 aprile 1999), Venezia 2003.

Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età moderna, a cura di M. G. Muzzarelli, A. Campanini, Roma 2003.

Donne Madonne Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta, a cura di R. Pagnozzato, Padova 2003.

G. P. GRI, *Ori e Madonne*, in *Donne Madonne Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, a cura di R. Pagnozzato, Padova 2003, pp. 67-97.

I gioielli dei Medici: dal vero e in ritratto, catalogo della mostra cura di M. Sframeli, Firenze (12 settembre 2003-2 febbraio 2004), Livorno 2003.

I gusti collezionistici di Leonello d'Este: gioielli e smalti en ronde bosse a corte, catalogo della mostra a cura di F. Trevisani, Modena (20 dicembre 2003-16 marzo 2004), Modena 2003.

D. LISCIA BEMPORAD, *Funzione e significato delle gemme e delle montature dal Medioevo al Rinascimento in Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e arte*, atti del convegno di studio a cura di B. Zanettin, Venezia (28-30 aprile) 1999, Venezia 2003, p. 321-341.

L. MOLÀ, *Leggi suntuarie in Veneto*, in *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di M. G. Muzzarelli, A. Campanini, Roma 2003, pp. 47-57.

Sylloge gemmarum gnosticarum I, a cura di A. Mastrocinque, Roma 2003.

Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology, presented to David Buckton, a cura di C. Entwistle, D. Buckton, Oxford 2003.

P. VENTURELLI, *I gioielli e l'abito tra Medioevo e Liberty* in *Storia d'Italia, Annali. La moda*, a cura di C. M. Belfanti, F. Giusberti, vol. 19, Torino 2003, pp. 83-108.

P. VENTURELLI, *Smalto, oro e preziosi. Oreficerie e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003.

2004

Beyond Venice: Glass in Venetian style, 1500-1750, a cura di J. A. Page, New York 2004.

L. CASELLI, *Gioielli dipinti, gioielli e dipinti*, in *La pittura nel Veneto – Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano, 2004, pp. 309–325.

P. FORTINI BROWN, *Private lives in Renaissance Venice. Art, Architecture and the Family*, New Haven 2004.

A. DE MARCHI, *Interferenze possibili tra oreficeria e pittura nel Nord Italia, prima e dopo Gentile da Fabriano*, in *Smalti en ronde-bosse fra Italia ed Europa*, atti del convegno di studi a cura di A. R. Calderoni Masetti, Pisa (20-21 maggio 2000), Pisa 2004, pp. 27-48.

C. DEL MARE, *Le relazioni e gli scambi di preziosi con l'Oriente tra xv e xviii secolo*, in *Le vie dell'oro. Vicenza, la Serenissima e l'Oriente*, catalogo della mostra a cura di M. L. De Toni, C. Del Mare, Vicenza (11 gennaio-31 marzo 2004), Vicenza 2004.

Le vie dell'oro. Vicenza, la Serenissima e l'Oriente, catalogo della mostra a cura di M. L. De Toni, C. Del Mare, Vicenza (11 gennaio-31 marzo 2004), Vicenza 2004.

La pittura nel Veneto – Le origini, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano, 2004.

J. A. PAGE, *Venetian glass in Austria*, in *Beyond Venice: Glass in Venetian style, 1500-1750*, a cura di J. A. Page, New York 2004, pp. 31-56.

Smalti en ronde-bosse fra Italia ed Europa, atti del convegno di studi a cura di A. R. Calderoni Masetti, Pisa (20-21 maggio 2000), Pisa 2004.

2005

S. ALBERSMEIER, *Bedazzled. 5000 years of jewelry*, Baltimore 2005.

F. AMBROSINI, *L'eresia di Isabella. Vita di Isabella da Passano, signora della Frattina (1542-1601)*, Milano 2005.

M. BELOZERSKAYA, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles, 2005.

L. CASELLI, *"Opus veneticum ad filum" e "opus duplex", considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento*, in *Venezia. Arti e storia, studi in onore di Renato Polacco* a cura di L. Caselli, Venezia 2005, pp. 53-60.

Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna, a cura di P. Piquereddu, Nuoro 2005.

Il vestito dell'altro, a cura di G. Franci, M. G. Muzzarelli, Milano 2005.

Venezia. Arti e storia, studi in onore di Renato Polacco a cura di L. Caselli, Venezia 2005.

A. WINSTON ALLEN, *Stories of the Rose. The making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park of Pennsylvania 2005.

2006

At Home in Renaissance Italy, catalogo della mostra a cura di M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, Londra (5 ottobre 2006–7 gennaio 2007) London 2006.

G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Padova 2006.

K. CHALLIS, *Marginalized Jewels: the Depiction of Jewellery in the Borders of Flemish Devotional Manuscripts*, in *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship* a cura di M.M. Manion, B. J. Muir, Exeter 2006, pp. 254-269.

L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ*, Paris 2006.

Dalla testa ai piedi: costume e moda in età gotica, atti del convegno a cura di L. Dal Prà, P. Baldi, Trento (7-8 ottobre 2002), Trento 2006.

Images, Relics, and Devotional Practices in Late Medieval and Renaissance Italy, a cura di S. J. Cornelison, S. B. Montgomery, Tempe 2006.

D. LISCIA BEMPORAD, *Il gioiello gotico nell'Italia centro settentrionale*, in *Dalla testa ai piedi: costume e moda in età gotica*, atti del convegno a cura di L. Dal Prà, P. Baldi, Trento (7-8 ottobre 2002), Trento 2006, pp. 561-570.

S. F. MATTHIEWS-GRIECO, *Marriage and sexuality*, in *At Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, Londra (5 ottobre 2006–7 gennaio 2007) London 2006, pp. 108-110.

Medieval clothing and textiles 2, edited by R. Netherton, G. R. Owen-Crocker, Martelsham 2006.

M. A. MORSE, *The Arts of Domestic Devotion in Renaissance Italy: the Case of Venice*, Tesi di Dottorato, Supervisore Anthony Colantuono, University of Maryland, Anno Accademico 2005-2006.

J. MUSACCHIO, *Lambs, coral, teeth, and the intimate intersection of religion and magic in Renaissance Tuscany*, in *Images, Relics, and Devotional Practices in Late Medieval and Renaissance Italy*, a cura di S. J. Cornelison, S. B. Montgomery, Tempe 2006, pp. 139-156.

M. G. MUZZARELLI, *Ma cosa avevano in testa? Copricapi femminili proibiti e consentiti fra Medioevo e Età moderna*, in *Un bazar di storie. A Giuseppe Olmi per il sessantesimo Genetliaco*, a cura di C. Pancino, R. G. Mazzolini, Trento, 2006, pp. 13-20.

T. SHERRILL, *Fleas, Fur, and Fashion: Zibellini as Luxury Accessories of the Renaissance*, in *Medieval clothing and textiles 2*, edited by R. Netherton, G. R. Owen-Crocker, Martelsham 2006, pp. 121-150.

D. C. SKEMER, *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania University Park 2006.

The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship edited by M. M. Manion, B. J. Muir, Exeter 2006.

Un bazar di storie. A Giuseppe Olmi per il sessantesimo Genetliaco, a cura di C. Pancino, R. G. Mazzolini, Trento, 2006.

Venice and the Islamic world, 828 - 1797, catalogo della mostra a cura di S. Carboni, New York (2 ottobre 2006-18 febbraio 2007), New Haven and London 2006.

P. VENTURELLI, *Gioielli dei Visconti (1387-1403)*, in *Dalla testa ai piedi: costume e moda in età gotica*, atti del convegno a cura di L. Dal Prà, P. Baldi, Trento (7-8 ottobre 2002), Trento 2006, pp. 547-560.

Un bazar di storie. A Giuseppe Olmi per il sessantesimo Genetliaco, a cura di C. Pancino, R. G. Mazzolini, Trento, 2006.

2007

Alberto Tenenti. Scritti in memoria, a cura di P. Scaramella, Napoli 2007.

Albrecht Dürer. Lettere da Venezia, a cura di G.M. Fara, Milano 2007.

F. AMES-LEWIS, *Sources and documents for the use of the oil medium in fifteenth-century italian painting*, in *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007, pp. 47-62.

Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600), a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007.

A. DE SIMONE, *Gioie dipinte: il ritratto rinascimentale*, in *Ori nell'Arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, a cura di S. Macioce, Roma 2007, pp. 66-88.

M. C. GALASSI, *Aspects of Antonello da Messina's technique and working method in the 1470s: between italian and flemish tradition*, in *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, a cura di I. Alexander-Skipnes, Turnhout 2007, pp. 63-85.

S. MACIOCE, *Delle pietre preziose e dei talismani*, in *Ori nell'Arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, a cura di S. Macioce, Roma 2007, pp. 12-25.

M. A. MORSE, *Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian casa*, "Renaissance Studies", 21-2 (2007), pp. 151-184.

Ori nell'Arte. Per una storia del potere segreto delle gemme, a cura di S. Macioce, Roma 2007.

I. PALUMBO FOSSATI, *Gli atti del notaio Giovanni Andrea Catti*, in *Alberto Tenenti. Scritti in memoria*, a cura di P. Scaramella, Napoli 2007, pp. 435-461.

A. PANINI, *Perle di vetro mediorientali e veneziane. VIII-XX secolo*, Milano 2007.

A. QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Vicenza 2007.

F. RAIMONDO, *Le ragioni della forma*, Pescara 2007.

M. ROSSETTI, *Gemme e metalli nobili nella pittura fiamminga del Quattrocento*, in *Ori nell'Arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, a cura di S. Macioce, Roma 2007, pp. 40-65.

Sylloge gemmarum gnosticarum II, a cura di A. Mastrocinque, Roma 2007.

The Baltic amber. From the collection in the State Hermitage Museum, catalogo della mostra a cura di O. Fedoseyenko, Kaliningrad (19 maggio-29 luglio), Saint Petersburg 2007.

The material Renaissance, a cura di M. O'Malley, E. Welch, New York 2007.

L. YAKOVLEVA, *Rosary*, scheda di catalogo in *The Baltic amber. From the collection in the State Hermitage Museum*, catalogo della mostra a cura di O. Fedoseyenko, Kaliningrad (19 maggio-29 luglio), Saint Petersburg 2007.

2008

G. AMERI, *Leon Battista Alberti e gli smalti en ronde-bosse di Leonello d'Este*, "Schifanoia", 34-35 (2008), pp. 35-44.

G. AMERI, *Una storiografia in divenire: il collezionismo e la ricezione degli smalti en ronde-bosse in Italia*, in *Medioevo. Arte e storia*, atti del Convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle, Parma (18-22 settembre 2007), Milano 2008, pp. 454-455.

M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 2008.

S. CIAPPI, *Pendente a forma di scorpione*, scheda di catalogo in *Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra a cura di O. Casazza, Mantova (12 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Milano 2008, p. 259.

Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal xv al xvii secolo, atti del convegno internazionale Nord/Sud. *Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, a cura di A. De Floriani, M. C. Galassi, Padova (25-27 ottobre 2007), Milano 2008.

M. DE MEY, *Jan van Eyck and the representation of glow*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal xv al xvii secolo*, atti del convegno internazionale Nord/Sud. *Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, a cura di A. De Floriani, M. C. Galassi, Padova (25-27 ottobre 2007), Milano 2008, pp. 19-30.

M.C. DI NATALE, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008.

Disegni per merletti e ricami. Libri di modelli del XVI secolo, a cura di B. R. Bellomo, Bologna 2008.

J. D. DRAPER, *Cameo appearances*, New Haven-London 2008.

Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530, dialoghi tra artisti, da Jan Van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer, Firenze (20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno 2008.

Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova, catalogo della mostra a cura di O. Casazza, Mantova (12 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Milano 2008, p. 259.

Medioevo. Arte e storia, atti del Convegno internazionale di studi a cura di A. C. Quintavalle, Parma (18-22 settembre 2007), Milano 2008.

E. NARDINOCCHI, *Gioie, mirabilia e altre opere d'oreficeria tra Firenze e Mantova*, in *Il Cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra a cura di O. Casazza, Mantova (12 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Milano 2008, pp. 93-101.

P. NUTTAL, *Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530, dialoghi tra artisti, da Jan Van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer, Firenze (20 giugno-26 ottobre 2008), Livorno 2008, pp. 22-37.

T. PLEBANI, *La sociabilità nobiliare veneziana nel secondo Settecento e i problemi dell'abbigliamento*, in *Sociabilità aristocratica in età moderna. Il caso genovese: paradigmi, interpretazioni e confronti*, a cura di R. Bizzocchi, A. Pacini, Pisa 2008, pp. 87-106.

Sociabilità aristocratica in età moderna. Il caso genovese: paradigmi, interpretazioni e confronti, a cura di R. Bizzocchi, A. Pacini, Pisa 2008.

E. WELCH, *Art on the Edge: hair and hands in Renaissance Italy*, "Renaissance Studies", 23-3 (2008), pp. 241-268.

2009

Art and Love in Renaissance Italy, catalogo della mostra a cura di A. Bayer, New York (11 novembre 2008-16 febbraio 2009) e Fort Worth (15 marzo-14 giugno 2009), New York 2009.

F. BAUCE, *Crescita e declino economico in una città di antico regime. Il caso di Brescia tra la fine del Quattrocento e la seconda metà del Cinquecento* Tesi di Dottorato, supervisor M. Pegrari, E. Demo, Università di Verona, Anno Accademico 2008-2009.

M. CAMPBELL, *Medieval Jewellery in Europe 1100-1500*, London 2009.

R. KING, *Whale's sperm, Maiden's tears and linx's urine. Baltic amber and the fascination for it in early modern Italy*, "Ikonothea", 22 (2009), pp. 167-179.

2010

L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

A. BOVA, scheda di catalogo, in *L'avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra a cura di A. Bova, Venezia (10 dicembre 2010- 25 aprile 2011), Milano 2010, III.55, p. 520.

Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici. Catalogo della mostra a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze (24 settembre 2010-23 gennaio 2011), Firenze 2010.

B. DE MARIA, *Becoming Venetian. Immigrants and the Arts in Early Modern Venice*, New Haven-London 2010.

R. DELMORO, *Un gioiello in oro a smalto en ronde-bosse in un documento milanese del primo Quattrocento*, "Arte Lombarda", 158-159 (2010), pp. 17-21.

S. HICKSON, *Diplomazia e pellicce nella Mantova del Rinascimento*, "Civiltà mantovana", 129, XLV (2010), pp. 93-106.

L'avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani, catalogo della mostra a cura di A. Bova, Venezia (10 dicembre 2010- 25 aprile 2011), Milano 2010.

G. LAZZI, *Gli occhi del dragone. Gemme dipinte nei manoscritti del Quattrocento*, in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, catalogo della mostra a cura di R. Gennaioli, Firenze (25 marzo-27 giugno 2010), Livorno 2010, pp. 28-35.

P. PAZZI, *Tesori del Montenegro, 3. Gioielli di Perasto, Dobrota, Scagliari e Perzagno nelle Bocche di Cattaro (secoli 16.-19.). Con brevi cenni sulla catena "manin"*, Venezia 2010.

M. P. PEDANI, *Venezia porta d'Oriente*, Bologna 2010.

Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici, catalogo della mostra a cura di R. Gennaioli, Firenze (25 marzo-27 giugno 2010), Livorno 2010.

F. QUIVIGER, *The sensory world of Italian Renaissance art*, Chicago 2010.

Religion and Material Culture: The Matter of Belief, a cura di D. Morgan, New York 2010.

F. RIGON, *Gioiello, feticcio, amuleto*, in *Ritratti di dame fra Parmigianino e Veronese*, catalogo della mostra a cura di F. Rigon, Vicenza (4 dicembre 2010-6 febbraio 2011), Vicenza 2010, pp. 70-80.

Ritratti di dame fra Parmigianino e Veronese, catalogo della mostra a cura di F. Rigon, Vicenza (4 dicembre 2010-6 febbraio 2011), Vicenza 2010.

G. SARPELLON, *Perle veneziane: paternostri, margarite e conterie*, in *L'avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra a cura di A. Bova, Venezia (10 dicembre 2010-25 aprile 2011), Milano 2010, pp. 57-65.

2011

Arbor ramosa: studi per Antonio Rigon da allievi amici colleghi, Padova 2011.

G. BALDISSIN MOLLI, *L'aspetto "utopico" dei beni di lusso negli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, in *L'utopia di Cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso di Fratta nel Polesine*, atti del convegno a cura di A. Olivieri, M. Rinaldi, Rovigo (27-28 maggio 2010), Rovigo 2011, pp. 383-422.

F. BAUCE, *Cesare Capobianco e il modellino in argento della città di Vicenza*, "Realtà vicentina", XXII, 18 (2011), pp. 14-15.

I. BROOKE, *Pietro Bembo, the goldsmith Antonio da San Marino and designs by Raphael*, "The Burlington Magazine", vol. 153, 1300 (2011), pp. 452-457.

G. FOLADORE, *Un inventario di offerte e di ex voto (1487-1550 all'Arca del Santo di Padova: primi appunti*, in *Arbor ramosa: studi per Antonio Rigon da allievi amici colleghi*, Padova 2011, pp. 721-728.

M. H. FOSTER CAMPBELL, *Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts*, in *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, a cura di S. Blick, L. D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011, vol I, pp. 227-274.

S. FRANZON, *I gioielli da capo nelle raffigurazioni quattrocentesche della Vergine Maria*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 3 (2011), link http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=791.

N. HERMAN, *Excavating the page: virtuosity and illusionism in Italian book illumination, 1460–1520*, "Word & Image", 27/2 (2011), pp. 190-211.

S. KARR SCHMIDT, *Memento Mori: the deadly art of interaction*, in *Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, a cura di S. Blick, L. D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011, vol II, pp. 261-294.

L'utopia di Cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso di Fratta nel Polesine, atti del convegno a cura di A. Olivieri, M. Rinaldi, Rovigo (27-28 maggio 2010), Rovigo 2011.

B. MONTEVECCHI, *Gioielli devozionali per i santi protettori di Montefiascone*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 4 (2011), http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1000.

Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti eoreficeria nel Ducato di Milano, catalogo della mostra a cura di P. Venturelli, Milano (30 settembre 2011-29 gennaio 2012) Milano 2011.

Push Me, Pull You. Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art, a cura di S. Blick, L. D. Gelfand, 2 voll., Leiden-Boston 2011.

D. SCARISBRICK, *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*, London 2011.

Treasures of heaven. Saints relics and devotion in Medieval Europe, catalogo della mostra a cura di M. Bagnoli, H. A. Klein, C. G. Mann, J. Robinson, Cleveland (17 ottobre 2010-17 gennaio 2011), Baltimora (18 febbraio 2011-15 maggio 2011), Londra (23 giugno 2011-9 ottobre 2011), New Haven-London 2011.

P. VENTURELLI, *Oreficerie Viscontee*, "Arte e Carte", (2011), consultato al link <http://arteecarte.it/primo/articolo.php?nn=1597>.

C. WALKER BYNUM, *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Brooklyn 2011.

2012

G. BALDISSIN MOLLI, *La miniatura ingioiellata di Girolamo da Cremona*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Milano 2012, pp. 285-291.

M. BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance. Burgundian arts across Europe*, Cambridge 2012.

E BORDON, F. NOBILE, *The jewel: an accessory that synthesizes culture and identity*, in *Psychological values around the world*, atti del convegno a cura di A. L. Comunian, A. O'Roark, L.F. Lowenstein, Chicago-Melbourne-Padova (2010), Padova 2012, pp. 187-199.

M. BOSCHIERI, *I gioielli di Lorenzo Lotto*, tesi di laurea magistrale, supervisore Giovanna Baldissin Molli, Università di Padova, anno accademico 2012-2013.

I CHECCHINI, *A world of small objects. Probate inventories, pawns, and domestic life in Early Modern Venice*, "Renaissance e Reformation", 35 (2012), pp. 38-61.

R. KING, *"The beads with which we pray are made from it". Devotional ambers in Early Modern Italy*, in *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, a cura di W. de Boer, C. Göttler, Leiden 2012, pp. 153-175.

Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Milano 2012.

T. PLEBANI, *Ricami di ago e di inchiostro: una ricchezza per la città (xvi secolo)*, "Archivio Veneto", 3, CXLIII (2012), pp. 97-111.

Religion and the Senses in Early Modern Europe, a cura di W. de Boer, C. Göttler, Leiden 2012.

The Robert Lehman Collection. European and Asian Decorative Arts, a cura di W. Koeppe, 15 voll, vol. xv, New York 2012.

2013

F. AMBROSINI, *Inquietudini religiose e intrecci familiari tra Cirpo e Venezia nel secolo XVI*, in *La serenissima a Cipro. Incontri di culture nel Cinquecento*, a cura di E. Skoufari, Roma 2013, pp. 13-46.

G. BALDISSIN MOLLI, *Interrogativo (o punto fermo) per Matteo Dal Nassaro*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo, G. Tommasella, Treviso 2013, pp. 11-18.

G. BIONDI, *Il lusso regolato. Legislazione suntuaria a Venezia dal XIII al XV secolo*, tesi di laurea, relatore: prof.ssa M. G. Muzzarelli, Università degli Studi di Bologna, Anno Accademico 2013-2014.

B. DE MARIA, *Multifaceted Endeavors: Considerations on Gems and Jewelry in Early Modern Venice*, in *Reflections on Renaissance Venice. A celebration of Patricia Fortini Brown*, a cura di B. De Maria e M. E. Frank, Milano 2013, pp. 119-132.

H. FORSYTH, *The Cheapside Hoard, London's lost jewels*, London 2013.

La serenissima a Cipro. Incontri di culture nel Cinquecento, a cura di E. Skoufari, Roma 2013.

K. LUNDHALL, *A Greek inscription within the Portrait of Fortunato Martinengo Cesaresco by Moretto da Brescia (1498-1554)*, tesi di laurea magistrale, supervisore Johan Eriksson, Uppsala Universitet, anno accademico 2013-2014.

A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Tullio Lombardo*, London-Turnhout 2014.

I. PALUMBO FOSSATI, *Dentro le case. Abitare a Venezia nel Cinquecento*, Venezia 2013.

Reflections on Renaissance Venice. A celebration of Patricia Fortini Brown, a cura di B. De Maria e M. E. Frank, Milano 2013.

L. SABBADIN, *Materiali per lo studio della produzione di beni sontuosi documentati nelle opere letterarie di Pietro Aretino e „dintorni“*, Tesi di Dottorato, supervisore prof. A. Ballarin, Università di Padova, Anno Accademico 2012-2013.

Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei, a cura di M. Nezzo, G. Tommasella, Treviso 2013.

L. SCIPIONI, L. GUIDARELLI, P. TORRITI, I. PUGI, *L'archivio di Costantino Bulgari: quarant'anni di ricerche su orafi e argentieri italiani, 1947-1987*, mostra e catalogo a cura del Laboratorio di storia e tecnica dell'oreficeria, università degli studi di Siena, Dipartimento di scienze della formazione, scienze umane e della comunicazione interculturale, Arezzo, con la collaborazione di Giovanni Raspini, Certaldo 2013.

H. VAN ASPEREN, *Annunciation and Dedication on Aachen pilgrim badges. Notes on the early badge production in Aachen and some new attribution*, "Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture", IV, 2 (2013), pp. 215-235.

2014

Antonio e Piero del Pollaiuolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo", catalogo della mostra a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli, Milano, (7 novembre 2014-16 febbraio 2015), Milano 2014.

Doni d'amore. Donne e rituali nel Rinascimento, catalogo della mostra a cura di P. Lurati, Rancate (12 ottobre 2014-11 gennaio 2015), Milano 2014.

S. FRANZON, *Gioie dipinte in Italia e nelle Fiandre. Mode aurificiarie e significati simbolici nella pittura e nella miniatura tra Quattrocento e Cinquecento*, Università di Padova, Relatore: Prof.ssa Giovanna Baldissin Molli, Anno Accademico 2014-2015.

S. FRANZON, *Il fermaglio con l'angelo nel Quattrocento: ricerche e confronti tra pittura e scultura*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 9 (2014), link http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1887.

S. GEREVINI, *Christus crystallus. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West*, in *Matter of faith: an interdisciplinary study of relics and relic veneration in the Medieval period*, a cura di J. Robinson, L. de Beer, London 2014, pp. 92-99.

Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo. Tardo Medioevo - prima Età moderna, a cura di M. G. Muzzarelli, M. G. Nico Ottaviani, G. Zari, Bologna 2014.

A. KOMATSUBARA, *Observations regarding the San Zeno altarpiece by Andrea Mantegna*, "Aesthetics", 18(2014), pp. 28-37, al link: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_18/text18/text18_komatsubaraaya.pdf.

D. LISCIA, *I donativi di Cristina di Lorena all'Annunziata*, in *Studi sulla santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casolini osm. Non est in tota sanctorum urbe locus*, a cura di L. Crociani, D. Liscia, Firenze 2014, pp. 131-154.

P. LURATI, *Anello "mani in fede", seconda metà del XVI secolo*, scheda di catalogo in *Doni d'amore. Donne e rituali nel Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di P. Lurati, Rancate (12 ottobre 2014-11 gennaio 2015), Milano 2014, cat. 6, pp. 38-39.

Matter of faith: an interdisciplinary study of relics and relic veneration in the Medieval period, a cura di J. Robinson, L. de Beer, London 2014.

L. PUPPI, *Riccardo Perucolo vent'anni dopo*, in *Un cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, G. Fossaluzza, Conegliano (1 marzo-8 giugno 2014), Venezia 2014, pp. 40-47.

E. TOSI BRANDI, *Moda, arte, storia e società nei ritratti femminili di Piero del Pollaiuolo*, in *Antonio e Piero del Pollaiuolo. "Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo"*, catalogo della mostra a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli, Milano (7 novembre 2014-16 febbraio 2015), Milano 2014, pp. 103-118.

Studi sulla santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalin osm. Non est in tota sanctior urbe locus, a cura di L. Crociani, D. Liscia, Firenze 2014.

Un cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, G. Fossaluzza, Conegliano (1 marzo-8 giugno 2014), Venezia 2014.

2015

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, catalogo della mostra a cura di M. Natale, S. Romano, Milano (12 marzo-28 giugno 2015), Milano 2015.

G. BALDISSIN MOLLI, *La strada dei documenti. Gli incroci tra Donatello e l'oreficeria padovana*, in *Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, E. Gastaldi, Padova (28 marzo-26 luglio 2015), Milano 2015, pp. 25-36.

K. BEEBE, *The Jerusalem of the mind's eye: imagined pilgrimage in the fifteenth century*, in *Visual Constructs of Jerusalem*, a cura di B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt, Turnhout 2015, pp. 409-420.

Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel, a cura di R. Bartal, H. Vorholt, Leiden 2015.

L. BONOLDI, M. CENTANNI, *Catena d'onore, catena d'amore: Baldassarre Castiglione; Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S', "Engramma"*, 128 (2015), consultato al link: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=622.

S. CIRIACONO, *Diamonds in early modern Venice: technology, products and international competition*, London 2015.

Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento, catalogo della mostra a cura di D. Banzato, E. Gastaldi, Padova (28 marzo-26 luglio 2015), Milano 2015.

Y. HACKENBROCH, *Jewels of the Renaissance*, London 2015.

R. OUSTERHOUT, *Permanent ephemera: the "Honourable Stigmatisation" of Jerusalem pilgrims*, in *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel*, a cura di R. Bartal, H. Vorholt, Leiden 2015, pp. 94-109.

S. PAGLIOLI, *Il modello della Santa Casa di Loreto Tipologie architettoniche e devozionali fra Lombardia e Veneto nella prima metà del XVII secolo*, Tesi di dottorato, Supervisore P. Lanaro, Università Ca' Foscari di Venezia, Anno Accademico 2015-2016.

The saturated sensorium. Principles of perception and mediation in the middle ages, a cura di H. H. Lohfert Jørgensen, H. Laugerud, L. K. Skinnebach, Aarhus 2015.

D. THORNTON, *A Rothschild Renaissance. Treasure from the Waddesdon Bequest*, The British Museum Press, London 2015.

Visual Constructs of Jerusalem, a cura di B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt, Turnhout 2015.

Usi e costumi nella Venezia del '500, a cura di M. Rippa Bonati, V. Finucci, Padova 2015.

2016

A feast for the senses. Art and experience in Medieval Europe, catalogo della mostra a cura di M. Bagnoli, Baltimora (16 ottobre 2016-8 gennaio 2017), Baltimore 2016.

Atti. Centro di ricerche storiche - Rovigno. Unione italiana - Fiume. Università popolare di Trieste, vol. XLVI, Rovinj 2016.

M. BAGNOLI, *Longing to experience*, in *A feast for the senses. Art and experience in Medieval Europe*, catalogo della mostra a cura di M. Bagnoli Baltimora (16 ottobre 2016-8 gennaio 2017), Baltimore 2016, pp. 33-46.

S. CIRIACONO, *Per una storia del costume nello stato veneziano in età moderna. Note a margine*, in *Atti. Centro di ricerche storiche - Rovigno. Unione italiana - Fiume. Università popolare di Trieste*, vol. XLVI, Rovinj 2016, pp. 137-156.

D. FERRARIS, *Ex voto. Tra arte e devozione*, Padova 2016.

M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016.

Gli inventari della Sacrestia della cattedrale di Padova (secoli XIV-XVIII), a cura di G. Baldissin Molli, E. Martellozzo Forin, 2 voll., Padova 2016.

Per grazia ricevuta. La devozione religiosa a Pompei antica e moderna, catalogo della mostra a cura di F. Bunarelli, M. Osanna, L. Toniolo, Pompei (29 aprile-27 novembre 2016), Roma 2016.

Splendida Minima. Piccole sculture preziose nelle collezioni medicee dalla Tribuna di Francesco I al tesoro granducale, catalogo della mostra a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, F. Paolucci, Firenze (21 giugno-2 novembre 2016), Livorno 2016.

2017

G. ADAMSON, *Simbolo*, in *Gioiello & Jewellery*, II edizione, catalogo della mostra, Vicenza (2017-2018), Milano 2017, pp. 50-53.

G. AMERI, *Lo specchio del principe. I beni preziosi e il collezionismo di Leonello d'Este*, Genova 2017.

Atti del III ciclo di studi medievali, a cura di Nume Nuovo Medioevo, Monza 2017.

G. BIONDI, *Legislazione suntuaria a Venezia secoli XIII-XV. Proposta per una messa a fuoco e ridefinizione del concetto di suntuario, tra storiografia e documenti*", in *Atti del III ciclo di studi medievali*, a cura di Nume Nuovo Medioevo, Monza 2017, 461-474.

Cranach, Lutero e i volti della Riforma nelle collezioni medicee, catalogo a cura di F. De Luca, G. M. Fara, Firenze (31 ottobre 2017-7 gennaio 2018), Firenze 2017.

L. DALLA POZZA, *La riforma protestante nella Vicenza del cinquecento. Famiglie e circoli tra Renovatio, esilio e simulazione*, Vicenza 2017.

M. C. DI NATALE, M. VITELLA, *Il tesoro di Santa Venera ad Acireale*, Palermo 2017.

F. DE LUCA, *Ritratto di Bartolomeo Panciatichi*, in *Cranach, Lutero e i volti della Riforma nelle collezioni medicee*, catalogo a cura di F. De Luca, G. M. Fara, Firenze (31 ottobre 2017-7 gennaio 2018), Firenze 2017, cat. 26, p. 118.

M. EHALA, *Sings of identity. The anatomy of belonging*, Abingdon 2017.

S. FRANZON, *Il gusto per l'oreficeria dipinta nella decorazione libraria di XV e XVI secolo. Affinità e differenze tra miniature italiane e di area fiamminga*, "Rivista di Storia della Miniatura", 21 (2017), pp. 139-148.

S. FRANZON, *Indossare la fede. Gioielli devozionali nel Quattrocento italiano. Atti del III ciclo di studi medievali*, a cura di Nume Nuovo Medioevo - Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino, Firenze 8-10 settembre 2017, Monza 2017, pp. 41-54.

I. GALANDRA COOPER, M. LAVEN, *The material culture of piety in the Italian Renaissance: re-touching the rosary*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson, T. Hamling, D. Gaimster, Abingdon 2017, pp. 338-353.

I. GALANDRA COOPER, D. THORNTON, *Coral Pendant, 16th century*, in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 134-135.

Gioiello & Jewellery, II edizione, catalogo della mostra (Vicenza, 2017-2018), Milano 2017.

J. E. HARRELL, J. K. HOFFMEIER, K. F. WILLIAMS, *Hebrew Gemstones in the Old Testament: A Lexical, Geological, and Archaeological Analysis*, "Bulletin for Biblical Research", 27, 1 (2017), pp. 1-52.

D. HOWARD, *Family life*, in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven (Cambridge, 7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 10-11.

S. IVANIČ, *Early modern religious objects and materialities of belief*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson, T. Hamling, D. Gaimster, Abingdon 2017, pp. 322-337.

D. KARMON, C. ANDERSON, *Early Modern spaces and olfactory traces*, in *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, a cura di C. Richardson, T. Hamling, D. Gaimster, Abingdon 2017, pp. 364-365.

H. LUCAS, *The enclosed garden and female religious identity*, 2017, consultato al link <https://nume2017.jimdo.com/2017/02/01/the-enclosed-garden-and-female-religious-identity/>.

Lutero, la Riforma e le arti, atti del convegno a cura di F. Boespflug, E. Fogliadini, Gazzada Schianno (23-25 febbraio 2017), Milano 2017.

Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven (Cambridge, 7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017.

C. M. SICCA, *Pregare in casa: devozione privata in Toscana fra Cinque e Settecento*, in *Statue vestite. Prospettive di ricerca*, Pisa 2017, pp. 19-41.

Statue vestite. Prospettive di ricerca, a cura di A. Capitanio, Pisa 2017.

The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe, a cura di C. Richardson, T. Hamling, D. Gaimster, Abingdon 2017.

F. TROPEA, *Mappe-monde nouvelle papistique*, in *Cranach, Lutero e i volti della Riforma nelle collezioni medicee*, catalogo a cura di F. De Luca, G. M. Fara, Firenze (31 ottobre 2017-7 gennaio 2018), Firenze 2017, cat 34, p. 124.

K. TYCZ, *Protecting the home and the family*, in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 114-116.

J. WARREN, *Cameo with The Blood of the Redeemer, late 15th century*, scheda di catalogo in *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. Corry, D. Howard, M. Laven, Cambridge (7 marzo-4 giugno 2017), Cambridge 2017, pp. 60-61.

2018

G. BALDISSIN MOLLI, *La cappella degli Scrovegni tra devozione privata e culto cittadino*, in *Pregare in casa, Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Padova (21-22 giugno 2016), Roma 2018, pp. 85-110.

G. BALDISSIN MOLLI, *Jacopo da Montagnana e il Cristo passo della basilica di sant'Antonio. L'affresco e l'indulgenza*, "Il Santo", LVIII, 1-2, (2018), pp. 101-136.

A. BRUNDIN, D. HOWARD, M. LAVEN, *The sacred home in Renaissance Italy*, Oxford 2018.

A. BUTTITTA, *La nascita di un gioiello, il Moretto veneziano*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 17 (2018), http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=3127.

A. BUTTITTA, *The Ship Pendant in Early Modern Venice: A Symbol of the Serenissima and the Stato da Mar*, in *La joia en l'art i l'art en la joia. 3r Congrès Europeu de Joieria*, atti del convegno, Barcellona (17-18 novembre 2016), Barcelona 2018, pp. 309-318.

Domestic Devotions in Early Modern Italy, a cura di M. Corry, M. Faini, A. Meneghin, Leiden 2018.

I rami smaltati detti veneziani del rinascimento italiano. Corpus delle opere nelle collezioni pubbliche e private, a cura di F. Barbe, L. Caselli, M. Dantan, Milano 2018.

La joia en l'art i l'art en la joia. 3r Congrès Europeu de Joieria, atti del convegno, Barcellona (17-18 novembre 2016), Barcelona 2018.

M. MORSE, *Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith*, in *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, a cura di M. Corry, M. Faini, A. Meneghin, Leiden 2018, pp. 117-138.

Pregare in casa, Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento, atti del convegno a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Padova (21-22 giugno 2016), Roma 2018.

The thing of mine I have loved the best. Meaningful jewels, a cura di C. Hahn, B. Chadour-Sampson, London 2018.

H. VAN ASPEREN, *The Book as Shrine, the Badge as Bookmark: Religious Badges and Pilgrims' Souvenirs in Devotional Manuscripts*, in *Domestic Devotions in the Early Modern World*, a cura di M. Faini, A. Meneghin, Leiden 2018, pp. 288-312.

2019

A. BORRONI, *I tatuaggi di Gerusalemme. Tradizione e disegni*, Ortezzano 2019.

C. BOSCHETTI, *Magia*, in *Gioiello & jewellery, III edizione*, Museo del gioiello Vicenza, a cura di Livia Tenuta, Milano 2019, pp. 17-46.

Gioiello & jewellery, III edizione, Museo del gioiello Vicenza, a cura di Livia Tenuta, Milano 2019, p. 65.

L. JACOBUS, *Flying pigs, fiery whirlwinds, and a 300-year-old Virgin. Costume and continuity in a sacred performance* in *The long lives of medieval art and architecture*, a cura di J. M. Feltman, S. Thompson, London 2019, pp.47-62.

M. PROCTOR-TIFFANY, *Medieval art in motion. The inventory and gift giving of Queen Clémence de Hongrie*, Pennsylvania University Park, 2019.

The long lives of medieval art and architecture, a cura di J. M. Feltman, S. Thompson, London 2019.

In corso di stampa

E. MARTELLOZZO FORIN, *Prima la Vergine e dopo i santi: i quadri devozionali nelle case padovane*, in corso di stampa.

Sitografia.

Alberto Magno, *Books of minerals*, a cura di D. Wyckoff, Oxford 1967, versione digitale: <https://archive.org/details/308059821ALBERTUSMAGNUSTheBookOfMinerals>.

Albion Art, <http://www.albionart.com/>.

F. AMBROSINI, *Il Rinascimento. Società ed economia - La città. La vita sociale: Cerimonie, Feste, Lusso*. Online al link http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-cerimonie-feste-lusso_%28Storia-di-Venezia%29/.

Archivio Costantino Bulgari, <http://bulgari.sba.unisi.it/fmi/iwp/cgi?-db=bulgari&loadframes>.

Archivio della Veneranda Arca del Santo, <https://archivioarcadelsanto.org>.

Biblioteca digitale Liber liber, <https://www.liberliber.it>.

L. BONOLDI, M. CENTANNI, *Catena d'onore, catena d'amore: Baldassarre Castiglione; Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S'*, "Engramma", 128 (2015), consultato al link: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=622.

A. BUTTITTA, *La nascita di un gioiello, il Moretto veneziano*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 17 (2018), http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=3127.

D. CALABI, *Il Rinascimento. Società ed economia - La città. La vita sociale: il rinnovamento urbano del primo Cinquecento*, online al link: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento-societa-ed-economia-la-citta-la-vita-sociale-il-rinnovamento-urbano-del-primo-cinquecento_%28Storia-di-Venezia%29/, con bibliografia.

G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana*, 1535, edizione italiana online consultata al link <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiHTML/Calvino/Istituto/Indice.htm>.

Catalogo digitale delle collezioni - British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online.

Catalogo digitale delle collezioni - Chicago Art Institute, <https://www.artic.edu/artworks>.

Catalogo digitale delle collezioni - Cleveland Museum of Art, <http://www.clevelandart.org/art/collection/search>.

Catalogo digitale delle collezioni - Ermitage, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/artworks>.

Catalogo digitale delle collezioni - J. Paul Getty Museum, <http://www.getty.edu/art/collection/>.

Catalogo digitale delle collezioni - Kunsthistorische Museum, <https://www.khm.at/en/objectdb/>.

Catalogo digitale delle collezioni - Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection>.

Catalogo digitale delle collezioni - Morgan Library, <https://www.themorgan.org/collection>.

Catalogo digitale delle collezioni - Museo di arti applicate di Budapest, <http://collections.imm.hu/>.

Catalogo digitale delle collezioni - Musei nazionali tedeschi (Objektkatalog der sammlungen des germanischen nationalmuseums), <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/KG303>.

Catalogo digitale delle collezioni - Museo Poldi Pezzoli, <http://www.museo.poldipezzoli.it/#!/it/scopri/collezioni/>.

Catalogo digitale delle collezioni - Victoria & Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/>.

Catalogo digitale delle collezioni - Walters Art Museum, <https://art.thewalters.org/>.

B. CELLINI, *La Vita di Benvenuto Cellini*, consultato in versione digitale in: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-c/benvenuto-cellini/la-vita/> edizione di riferimento a cura di G. Davico Bonino, Torino 1973.

A. DA CASTELLO, *Rosario della gloriosissima Vergine Maria*, Venezia 1563 (1521). La versione digitale del libro è reperibile al link: https://books.google.it/books?id=WpPRHZass5MC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

L. DOLCE, *Libri tre di m. Lodovico Dolce; ne i quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza, et virtù loro*, In Venetia, Appresso Gio. Battista, Marchio Sessa et fratelli 1565, versione digitalizzata consultata al link: <https://archive.org/details/libritredimlodov00leon>.

Domestic Devotions. The Place of Piety in the Italian Renaissance Home, 1400-1600, <http://domesticdevotions.lib.cam.ac.uk/>.

Dress, Jewels, Arms and Coat of Arms: Material Culture and Self-Representation in the Late Middle Ages, a cura del Department of Medieval Studies at Central European University, Budapest, <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/>.

Enciclopedia Treccani online, www.treccani.it/enciclopedia.

Fototeca Zeri: <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/fototeca/fototeca-zeri>.

S. FRANZON, *Il fermaglio con l'angelo nel Quattrocento: ricerche e confronti tra pittura e scultura*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 9 (2014), link <http://www.unipa.it/oadi/>

S. FRANZON, *I gioielli da capo nelle raffigurazioni quattrocentesche della Vergine Maria*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 3 (2011), link http://www.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=791.oadiriv/?page_id=1887.

Gallica, <https://gallica.bnf.fr>.

B. GARTER, *A newyeares gifte dedicated to the Popes Holinesse, and all Catholikes addicted to the Sea of Rome: preferred the first day of Ianuarie, in the yeare of our Lorde God, after the course and computation of the Romanistes, one thousand, fiue hundreth, seauentie and nine, by B.G. citizen of London: in recompence of diuers singular and inestimable reliques, of late sent by the said Popes Holinesse into England, the true figures and representations whereof, are heereafter in their places dilated*, London 1579. Consultato nella versione digitale al link: <http://tei.it.ox.ac.uk/tcp/Texts-HTML/free/A01/A01507.html>.

I musei dello splendore. Il portale dell'oreficeria siciliana, <http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/dellutri/index.php?page=trapani.056>.

A. KOMATSUBARA, *Observations regarding the San Zeno altarpiece by Andrea Mantegna*, "Aesthetics", 18(2014), pp. 28-37, al link: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_18/text18/text18_komatsubaraaya.pdf.

Kunera, <http://www.kunera.nl/Default.aspx>.

L'Agence foto RMN Grand Palais, <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=Home&LANGSWI=1&LANG=English>.

La Madonna della Pergola, <http://www.discoverpistoia.it/19-03-la-madonna-della-pergola/>.

La sacra Bibbia in italiano in Internet, <http://www.laparola.net/>. Libri citati: Esodo, Ezechiele, Salmi, Vangelo di Matteo, Apocalisse.

Lavori storico numismatici, <http://www.roth37.it>.

C. LEONARDI, *Speculum lapidum clarissimi artium et medicinae*, Venezia 1533 (1502), versione digitalizzata consultata al link <https://archive.org/details/SpeculumLapidumClarissimiArtiumEtMedicinaeDoctorisCamilliLeonardi/page/n4>.

Libro dei gioielli di Anna di Baviera, decorato da Hans Mielich, 1552-1555, link <http://daten.digitalesammlungen.de/~db/bsb00006598/images/index.html?id=00006598&groesser=&fip=xsqrseayasdasewqww&no=15&seite=1>.

Libro dei gioielli di Anna di Danimarca, Arnold Lulls, prima metà del XVII secolo, http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=&offset=0&limit=15&narrow=&extra_search=&q=arnold+lulls&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=.

Lists of books on jewellery, https://www.societyofjewelleryhistorians.ac.uk/jewellery_books_archive.

H. LUCAS, *The enclosed garden and female religious identity*, 2017, consultato al link <https://nume2017.jimdo.com/2017/02/01/the-enclosed-garden-and-female-religious-identity/>.

Luna collections, The Bodleian Libraries, <https://luna.folger.edu/luna/servlet/allCollections>.

B. MONTEVECCHI, *Gioielli devozionali per i santi protettori di Montefiascone*, "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 4 (2011), http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1000.

Museo Francesco Gonzaga, <http://www.museofrancescogonzaga.it/2017/02/gioiello-col-monogramma-gesu-cristo/>.

Museum of antique rosaries, <http://www.rosaryworkshop.com/MUSEUM-AntRosary-Index.htm>.

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, Venezia 1663 (1581), consultato nella versione digitale reperibile in: <https://books.google.it>.

G. SERCAMBI, *Novelle inedite di Giovanni Sercambi*, versione digitale reperibile in: https://archive.org/stream/novelleinedited02sercgoog/novelleinedited02sercgoog_djvu.txt.

Ordine al merito dei santi Pietro e Paolo, <http://www.ordinedeisantipietroepaolo.org>.
Osservatorio per le arti decorative in Italia. Bibliografie, <http://www.oadi.it/category/bibliografie/>.

Paternoster row. Researching historical rosaries, <http://paternoster-row.medievalscotland.org/>.

Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia, <http://www1.unipa.it/oadi/rivista/>.

G. RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venezia 1566, versione digitalizzata al link: <https://archive.org/details/leimpreseillustr00rusc>.

G. SAVONAROLA, *Molti devotissimi trattati del reverendo padre frate Hieronimo Savonarola da Ferrara*, in *Venetia al segno della speranza 1547*, consultabile su: books.google.it.

The Athenaeum, <https://www.the-athenaeum.org>.

The religious and profane Medieval badges foundation, <http://www.medievalbadges.org>.

G. F. TOMASINI, *Historia della B. Vergine di Monte Ortone*, Padova 1644, versione digitalizzata consultata in: <https://books.google.it>.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, consultabile al link https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Vasari_-_Le_vite_de%2780%99_piu_eccellenti_pittori,_scultori,_et_architettori,_3-1,_1568.djvu/331.

P. VENTURELLI, *Oreficerie Viscontee*, "Arte e Carte", (2011), consultato al link <http://arteecarte.it/primo/articolo.php?nn=1597>.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1, 10, 13, 16, 25, 26, 28, 31, 33, 41, 42, 43, 55, 58, 59, 60, 65, 72, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 105, 109, 114, 117, 124. Catt. 4, 5, 7.

Fotografie di proprietà dell'autrice.

Figg. 2, 4, 6, 64, 66, 83, 84, 86, 107. Cat. 10.

Per gentile concessione del Victoria & Albert Museum di Londra.

Fig. 3.

Per gentile concessione del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga.

Figg. 5, 7, 12, 14, 19, 21, 61, 68, 76, 106, 116. Catt. 2, 8, 11.

Per gentile concessione del British Museum di Londra.

Figg. 8, 15, 40, 46, 47, 48, 54, 99, 115.

Per gentile concessione del Metropolitan Museum di New York.

Figg. 9, 119.

Per gentile concessione del J. Paul Getty Museum di Los Angeles.

Fig. 11.

Per gentile concessione del Perth Museum and Art Gallery di Perth.

Figg. 17,18, 71, 90. Catt. 1, 9, 13.

Per gentile concessione del Museo Poldi Pezzoli di Milano.

Figg. 20, 22, 23, 27, 30, 32, 35, 37, 45, 49, 51, 52, 53, 56, 57, 62, 67, 69, 70, 73, 77, 78, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100. 101, 102, 104, 108, 110, 111, 112, 113, 118, 120, 121, 125, 126, 127. Cat. 14.

Fotografie di pubblico dominio.

Fig. 24.

Per gentile concessione della Bibliothèque publique et universitaire di Neuchâtel.

Figg. 29, 89. Catt. 3, 12.

Per gentile concessione del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo.

Figg. 34, 36, 38, 39.

Per gentile concessione del Kunsthistorischemuseum di Vienna.

Fig. 41. Cat. 6.

Per gentile concessione del Museo Correr di Venezia.

Fig. 50.

Per gentile concessione di Cambi Casa d'Aste.

Fig. 92.

Per gentile concessione dell'Archivio della Veneranda Arca del Santo.

Fig. 103.

Per gentile concessione delle Bodleian Libraries di Oxford.

Fig. 122. Cat. 15.

Per gentile concessione del Walters Art Museum di Baltimora.

ABSTRACT IN ITALIANO

L'indagine qui condotta è dedicata ai gioielli legati alla religione cristiana. In particolare essa è volta a indagare la produzione e il consumo di monili devozionali in Veneto nel corso del XVI secolo. Accanto ai pezzi conservatisi fino ai nostri giorni e alle fonti scritte, soprattutto inventari, lo studio ha considerato anche i pezzi rappresentati tramite il *medium* pittorico.

Il primo compito di questo lavoro è stato quello di riflettere sull'esatta definizione dell'oggetto di ricerca e sulla metodologia di studio del monile. L'attenzione è poi stata concentrata sull'ambito del gioiello devozionale come espressione di identità religiosa e come oggetto centrale all'interno delle pratiche devozionali.

Il Cinquecento è stato un periodo cruciale sia per la storia religiosa che per quella dell'oreficeria. È il secolo della Riforma protestante e nel contempo un momento di grandi innovazioni nell'ambito dell'arte aurificiaria, che modificano sensibilmente la produzione e la fruizione dei gioielli. La scelta di concentrarsi su Venezia e sul suo *Stato da Terra*, un territorio che oggi corrisponde al Veneto e a parte della Lombardia, ha permesso di concentrarsi contemporaneamente su entrambi gli aspetti.

Venezia fu infatti un centro di commercio e produzione di fama internazionale per quanto concerne i beni di lusso, e fu proprio in questo torno d'anni che iniziò a emergere la fortuna del centro orafo di Vicenza. Importanti produzioni si registrarono anche nelle altre città del territorio della Serenissima.

Nel contempo, si diffusero in quest'area in modo assai capillare tre diverse religioni protestanti: il luteranesimo, il calvinismo e l'anabattismo. Moltissimi cittadini si convertirono alle nuove fedi evangeliche in uno stato che, per quanto in contrasto costante con il papato, rimase sempre cattolico. Questo particolare aspetto ha permesso di indagare anche le dinamiche che coinvolgono l'esternazione dell'identità protestante in un luogo in cui essa era proibita e considerata eretica, e perciò non poteva essere mostrata apertamente senza rischi. Questo lavoro indaga però anche i

segni lasciati nella cultura materiale cattolica da parte dell'avvento del protestantesimo. Diverse evidenze mostrano che tendenze e simboli preesistenti si consolidarono e si affermarono proprio in questo periodo, poiché adatti a identificare l'identità cattolica in risposta alle critiche protestanti.

È in sintesi stato possibile dividere i gioielli in tipologie distinte e ben individuabili e rintracciare degli schemi ricorrenti. Questo studio ha inoltre permesso di riscoprire alcuni gioielli inediti o poco conosciuti, conservati nei depositi dei musei, e nel contempo di formulare nuove ipotesi su alcuni pezzi maggiormente noti. La tesi raccoglie inoltre diversi documenti coevi, di cui alcuni inediti, in grado di gettare nuova luce sui gioielli devozionali usati in Veneto, e in particolare sulla pratica di donare i preziosi come offerte votive. Nel contempo, sono discussi numerosi casi di rappresentazioni di monili nei dipinti, e in particolare nei ritratti, che hanno fornito la possibilità di interpretazioni nuove e più precise delle diverse tipologie di gioielli e di come esse fossero utilizzate.

ABSTRACT IN INGLESE

The aim of this research is to study the link between jewellery and Christian religion. In particular it explores the production and consumption of devotional jewellery in 16th century Veneto. My investigation is based on actual jewels, on written sources, such as inventories, and on depiction of jewellery in coeval paintings.

First of all, this thesis defines the object of the research and discusses the methodology of jewellery studies. It afterwards focuses on jewels as a means to express religious identity, and as devotional aids for worship services and domestic prayer.

The 16th century has been a crucial period from the point of view of both religious studies and jewellery studies. During this period, the Protestant Reformation became widespread all over Europe. At the same time, major innovations in goldsmith's art dramatically changed the production and consumption of jewellery. These aspects can be deeply investigated within Venetian context, and in particular in the city of Venice and in its *Stato da Terra*, namely its mainland territories. This area can be identified as the present Veneto region and part of the Lombardia region.

The 16th century Venice was one of the places in Europe most famous for production and trading of luxury goods. In this same period Vicenza became an important manufacturing centre, specialized in jewellery production, and also other towns in the Veneto were renowned for their conspicuous jewellery production.

At the same time, Lutheranism, Calvinism and Anabaptism, namely three of the major Protestant religions, were being diffused within the *Stato da Terra*. Many citizens of the *Serenissima* decide to embrace Protestant ideas. Even though the Venetian state often criticized the supremacy of the Papacy, the *Serenissima* adopted and never abandoned Catholicism as its state religion. This particular aspect was crucial in the investigation on communication of Protestant identity within a Catholic framework. It should be remembered that, within this context, Protestantism was considered as an heretical movement, and thus Protestant believers could be

condemned by the Tribunal of the Holy Inquisition. Therefore, Protestant identity could only be conveyed by means of cryptic symbols. The study investigates this particular aspect together with Protestant influence on Catholic material culture. Research results tend in fact to confirm that existing Catholic symbols that were not common before the advent of the Reformation, became widespread in reaction to Protestantism, being deemed really representative of Catholic identity.

To sum up, this research answers the opportunity to recognize and investigate different typologies of jewellery, and to study recurrent patterns and features in these typologies. Yet unpublished and less studied jewels, usually kept in museum's storages are taken into account in this thesis. New hypotheses on famous objects of art are proposed too. Coeval documents, published and unpublished, help to shed new light on how devotional jewels were used in the Veneto, with particular regard to the phenomenon of precious votive offerings. At the same time, representations of jewels in paintings, mainly in portraits, are discussed as a way to analyse more in depth jewellery typologies and the ways and means in which devotional jewels were designed and made use of.