

L'ARTE DELL'OREFICERIA

di

Pietro De Laurentiis

La storia dell'Oreficeria, sin dalle origini, è ricca di capolavori, oggetti ornamentali simbolici e religiosi, realizzati nei materiali più preziosi. Tra tali materiali l'oro occupa senza dubbio un posto privilegiato, sia per il suo pregio, sia per la sua grande duttilità che consente lavorazioni di grande raffinatezza, sia per la particolare importanza che ha assunto nell'economia e negli scambi commerciali dei popoli di ogni civiltà.

Le ricerche archeologiche ci dicono che i primi oggetti d'oro fecero la loro apparizione tra la fine del quinto millennio e il principio del quarto millennio a.C.

La lavorazione avveniva a freddo sul minerale, trovato allo stato naturale in forma di pepite, che raggiungevano talvolta la grandezza di una noce.

I primi arnesi adoperati per la lavorazione dell'oro furono di legno, di osso duro, di pietra e di rame, in quanto allora non si conoscevano ancora i metalli duri come il bronzo e il ferro. Va detto, che a quell'epoca, la produzione artistica fu caratterizzata da manufatti di oro e di rame; le piccole pepite d'oro, quindi condizionarono in senso tecnico e formale la produzione plastica del tempo.

In seguito all'invenzione dei forni, avvenuta nel quarto millennio, si poterono ottenere le fusioni, le

quali permisero uno sviluppo della plastica secondo temi più complessi e dimensioni più grandi. Il raggiungimento di alte temperature nei forni di fusione portò pure alla scoperta del bronzo. La scoperta di questo metallo, costituisce una tappa fondamentale nell'evoluzione dell'arte plastica. Il bronzo, infatti, assieme alle varie tecniche di fusione, oltre a permettere la creazione di nuove forme plastiche, venne utilizzato per la costruzione di nuovi arnesi che permettevano una migliore lavorazione e rifinitura dei vari materiali adoperati per la creazione dei più diversi oggetti d'arte. La famosa Testa di Falco del 2300 a.C., trovata a Hierakompolis (Egitto), stabilisce senz'altro una prima definizione estetica delle funzioni plastiche della scultura. Quest'opera appartenente all'arte dell'oreficeria, fa pensare perciò, che da quel momento la plastica scultorea in bronzo e pietra, seguirà un processo di sviluppo che ispirerà ai manufatti dell'oreficeria. Si tenga presente, però, che a differenza dell'arte plastica vera e propria, l'arte della oreficeria segue un'evoluzione, che spesso è legata all'evoluzione delle tecniche, al gusto dei committenti, alle dimensioni e alle funzionalità. Esempi di affinità tra oreficeria e scultura sono la collana in oro di Cauri, trovata a Dashur, la quale rende bene il senso delle superfici stirate e tese, tipiche della plastica egizia, ed il diadema di Dashur, il quale presenta un sistema di composizione più libero e lineare.

Gli Egiziani ricorsero inoltre per la realizzazione di oggetti ornamentali, all'uso di pietre preziose policrome ed all'uso degli smalti.

Due esemplari indicativi di questi tipi di lavorazione sono il Pettorale di Ancenemhet III e ancora il Pettorale di Sesostratis III trovati presso Dashur. Il primo Pettorale presenta il motivo del Faraone che uccide degli

asiatici sotto le ali protettrici della Dea Avvoltoio dell'Alto Egitto.

Il motivo è definito da una calibrata smaltatura policroma alternata da incastonature di pietre preziose. Il secondo Pettorale, fornito pure di pietre preziose e smalti, presenta il motivo del nome di Sesostratis sul trono sorretto dal simbolo dei milioni di anni, dal quale pende il serpente che simboleggia la vita. Qui val la pena ancora di considerare, come la stessa plastica egiziana, per la sua pulita definizione delle superfici, finì per sembrare agli stessi artefici, disadorna e non sufficientemente allusiva in senso simbolico. Questi, infatti, non paghi dell'effetto monocoloro dell'oro, ricorsero alla sovrapposizione di smalti e pietre policrome, per rendere più emotive e suggestive le loro opere.

Tale atteggiamento sarà in generale, una caratteristica costante dell'arte egiziana. In particolare il marmo verde delle sculture, il basalto, il granito, l'azzurro e il rosso, vogliono dare sempre un senso di distacco, di severità, un senso di misteriosa resistenza alla precarietà della vita e un'allusione al senso infinito dello spazio e del tempo. Questa visione sarà al fondamento degli stessi processi di creazione e lavorazione degli oggetti di oreficeria, di cui possiamo ancora citare, oltre agli esempi già fatti, il Cinturone del principe Ptahsepses in oro policromo; il Braccialetto della regina Amenisahte da Meroe; gli oggetti della tomba di Tutankamen, in oro, pietre preziose e paste vitree; il Diadema e il Pettorale con avvoltoio, della stessa tomba e la Coppa d'oro cesellata e incisa con motivi geometrici e acquatici.

Osservando attentamente questi lavori, possiamo constatare come la plastica egiziana anche in combinazione con i colori, ed anzi, attraverso il loro uso, tenda sempre ad una astrazione dalle cose naturali, le qua-

li inoltre, nelle composizioni e nei motivi appaiono in ogni caso schematizzate, tanto che è lecito affermare che tutta la produzione artistica egiziana ha per base una concezione intellettualistica e svincolata da qualsiasi riferimento al contingente.

Quasi contemporaneamente alla civiltà egiziana, nasceva e si sviluppava quella mesopotamica con caratteristiche politiche e sociali del tutto diverse. Questa civiltà sorta in una zona lagunare, lungo il fiume Eufrate, comprese una serie di piccole città stato interdipendenti, la cui economia prevalentemente agricola traeva alimento dalle inondazioni del fiume, che depositava lungo le loro pianure il limo fertile.

Lo sviluppo della civiltà mesopotamica si può dividere in vari periodi, tra questi citiamo l'epoca di Ur, quando prevalsero i popoli sumerici.

Per le caratteristiche plastiche, gli oggetti di oreficeria Sumeri differiscono grandemente da quelli egiziani. Lavori come il Calice scanalato e inciso, l'Acconciatura in oro della regina Shub-at, il Capro d'oro, argento e lapislazzuli su fondo bituminoso, il cosiddetto Elmo d'oro di Meskalandug, trovati nelle tombe reali di Ur, sono infatti di una plastica meno tesa e meno intellettualistica di quella egiziana, essi rivelano cioè una maggiore aderenza alle cose naturali, ciò anche quando la geometria ha una sua predominanza nel contesto compositivo. Molto indicativa è a questo proposito l'Acconciatura della regina Shub-at, dove l'elemento geometrico e quello naturalistico si associano in un'intima composizione, tanto che il motivo dei cerchi e le larghe foglie incise, fanno pensare all'intreccio del tralcio della vite. Mentre il Calice, già citato, fa pensare, per le sue scanalature, alle foglie di acanto con una plastica pre-gna di linfa vegetale, l'Elmo d'oro, nella rifinitura on-

dulata dei capelli nella sua parte superiore, fa già pensare alle funzioni imitative della plastica marmorea greca. Proprio in questa associazione dell'elemento geometrico a quello naturalistico è da riscontrare la caratteristica fondamentale della plastica sumera che sarà a base di tutte le espressioni artistiche delle civiltà successive, da quelle mediorientali a quelle mediterranee. Anche la civiltà Assiro-Babilonese sopraggiunta in sequito nella stessa area non muterà tali principi formali.

Nel bacino del Mediterraneo si andavano intanto sviluppando altre civiltà, tra cui ricordiamo quella cretese, quella micenea e quella troiana.

Nell'arte dell'oreficeria di queste civiltà, troviamo una continuazione dell'arte orafa dei popoli sumerici e ciò, in particolare, durante lo sviluppo di Troia seconda. Se osserviamo le coppe d'oro trovate nel « tesoro di Priamo » notiamo che le scanalature verticali e a spirale di queste, sono infatti molto vicine alla « scodella » della regina Shub-at dell'Epoca di Ur. In complesso però, questi lavori troiani si presentano con caratteristiche plastiche più semplici e immediate mancando appunto di quella raffinatezza ed elaborazione che fu tipicamente dell'arte sumerica. Va detto però che l'oreficeria cretese specie nei vasi d'oro, è di per sé molto diversa da quella di Troia e dell'epoca di Ur e ancora da quella egiziana. Questi vasi presentano sulle superfici dei motivi sbalzati a forte rilievo, e quindi con una maggiore carica espressiva, ed inoltre i motivi raffigurati indulgono a una descrizione più libera e realistica, caratteristiche queste del tutto assenti nei lavori egiziani e mesopotamici.

Micene nonostante non possedesse sufficienti quantità d'oro riuscì a utilizzare questo metallo nella produzione di oggetti decorativi in genere. Le qualità for-

mali dell'oreficeria micenea ebbero una precisa fisionomia che derivò dalla già sviluppata e raffinata arte fittile. Osservando i vasi di terracotta di questa civiltà, noteremo come in essi predominano elementi compositivi di carattere geometrico i cui lineamenti alludono comunque a una morfologia floreale e naturale in genere. Gli orafi poterono quindi trasporre in oreficeria, motivi già preesistenti nell'arte fittile.

Notevole è pure il senso plastico presente nell'arte orafa micenea, i cui risultati, si può ben dire, anticipano tutta la scultura arcaica del periodo greco, come si può osservare dal bellissimo vaso da libagione a forma di testa di leone, rinvenuto in una delle tombe della rocca di Micene.

Ancora nel bacino mediterraneo troviamo lo sviluppo della civiltà Hittita, di cui si hanno notizie attorno al 3500 a.C., che ebbe come suo centro principale la città di Hattusas. Di notevole interesse le Testine di toro in oro trovate a Magnesia e le Figurine stampate in lamine d'oro ritrovate a Carchemis, il Braccialetto in oro provenienti da Smirne e il Disco usato nel culto di adorazione del Dio Sole, proveniente anch'esso da Magnesia. Anche in questa civiltà come in quella Micenea, le opere di oreficeria subiscono l'influenza dell'arte fittile. Le già citate Testine di toro, e altre opere ancora, sono molto affini ad alcuni lavori in terracotta, e questa affinità si può constatare tra la plastica di terra di argilla della Testa di toro trovata ad Hattusas e le suddette Testine di toro in oro.

Nell'arte orafa dei popoli palestinesi troviamo invece una fusione di tutte le caratteristiche formali finora descritte. Le Plachette della dea Madre e gli Orecchini a stella trovati a Tell'el-Aggiul nella regione meridionale della Palestina presentano un trattamento plasti-

co a piani larghi e incisi che fa pensare alle suppellettili e ai monili trovati a Ur nella tomba della regina Shubat, mentre i Ciondoli d'oro trovati ad Ugarit, pur presentando nella figurazione analogie con lo stile egizio hanno un trattamento della plastica che resta ancora di derivazione sumerica. E inoltre se la Coppa d'oro, proveniente da Ugarit, ricorda le superfici degli Scudi convessi dei soldati assiri, la Piastra d'oro pure da Ugarit, ricorda le composizioni cretesi e micenee. Va detto comunque, che quest'arte connessa appunto al mondo biblico ha come sua caratteristica fondamentale, quella di rivivere tutte queste diverse influenze formali con un senso di religiosità che dà alla propria produzione plastica una particolare qualità ieratica e contemplativa.

Della civiltà persiana sono interessanti gli oggetti provenienti da Tepe Hissar del periodo preistorico; questi oggetti consistono in lamine d'oro martellato a freddo, piatte e attorcigliate alle estremità, e presentano incastonature di pietra d'agata e corniole. Una raffigura la testa di Ibis di oro sbalzato, l'altra una Colonna con pettorali e pendagli associati a pietre policrome. Ma il periodo più importante dell'oreficeria persiana è quello detto degli Achemenidi del settimo secolo a.C. Appartiene a quest'epoca il Manico di recipiente in bronzo dorato conservato attualmente al Museo di Stato di Berlino, il quale per l'impostazione formale, ricorda il « Capro d'oro » trovato ad Ur.

In questo manico, però, si è perduta quella freschezza di invenzione compositiva tra elemento naturalistico e figurativo presente nel Capro d'oro, per cui la figurazione si fa più descrittiva e manieristica. Molto suggestivo ancora, per la sua invenzione formale, è il Rhiten d'argento parzialmente dorato con la base a testa e corpo di grifo; il suo sviluppo verticale si fa legger-

mente svasato in alto e degrada sino al corpo del grifo con scanalature orizzontali. Particolare forza plastica possiede inoltre la Coppa d'oro preacchemenide ritrovata a Kalr-Dasht, la quale presenta sulle sue superfici due corpi di leoni sbalzati e incisi, terminanti con la testa sporgente a tutto tondo.

Vanno ricordati infine il Carro d'oro con il gran Re e l'Auriga da Dalton che sono un esempio di plastica affine, a quella quasi contemporanea, della scultura bronzea etrusca.

Escludendo certe influenze che l'arte etrusca ha subito, tramite i contatti con i popoli delle civiltà con cui commerciava, per il resto possiamo in essa riscontrare una piena originalità di forme. E dobbiamo subito dire, che tutta l'arte orafa etrusca è sempre varia, e muove dall'esperienza dell'arte fittile e dalla plastica bronzea. A quest'ultima comunque va principalmente ricollegata la maggior parte della produzione orafa etrusca. Ciò avviene non per semplice imitazione di forme, bensì per un vero e proprio approfondimento delle qualità sensitive delle materie trattate, mediante una precisa conoscenza delle tecniche e dei materiali che venivano impiegati. Si tenga presente inoltre, che il bronzo non permette per la scarsissima duttilità, di realizzare quelle minuziose superfici che è invece possibile ottenere con l'oro.

Gli Etruschi svilupparono e approfondirono due tecniche che già esistevano da tempo, ma che essi praticarono e perfezionarono largamente nelle loro opere: lo sbalzo e il procedimento a granulazione. Tra le opere a sbalzo possiamo citare il Pendaglio di forma trapezoidale del museo archeologico di Bari; tra quelle a granulazione, sono da ricordare il grande Fermaglio con chimere e leoni, della tomba Bernardini di Palestrina,

il primo conservato al Museo di Villa Giulia e la seconda, al Victoria and Albert Museum di Londra. Ancora tra gli esempi, di tecnica di granulazione va ricordata la Spilla trovata nella tomba del « Littore » di Vetulonia conservata al Museo Archeologico di Firenze. Osservando questi lavori, possiamo notare come l'orafo, partendo da una visione plastica della scultura vera e propria, ne abbia dato in essi una riduzione per così dire, microscopica senza però annullarne minimamente i valori e le qualità visive tipiche della grande scultura.

Accentuandone cioè gli effetti particolari della modellazione, l'orafo è riuscito a darne una resa che è caratteristica dell'oggetto prezioso. Se osserviamo infatti, in particolare l'aggiunta della granulazione sulle superfici sbalzate e cesellate, avvertiremo come la plastica che ne deriva, non appartiene più a quella consueta del metallo, ma rimanda nei suoi effetti a una morbidezza che fa pensare senz'altro agli effetti dovuti alla lavorazione di certi tessuti operati. In alcuni casi l'effetto della granulazione rimanda ad alcune stoffe a nodi di derivazione egiziana, usate ancora oggi, in alcune zone montane dell'Italia del centro-sud, le quali presentano effetti di granulazione dovuti a sistemi di tessitura a rilievo.

Si capisce naturalmente che questi suggerimenti plastici sono possibili perché l'oro permette una lavorazione varia e talmente rifinita, come nel caso estremo del lavoro a filigrana, che certo il bronzo, per le sue qualità rigide e solide non consente.

Queste qualità sensibili che si riscontrano da una parte nell'oreficeria ma, che per altro verso appartengono all'arte plastica, sono le caratteristiche principali dell'arte etrusca.

Per i Greci e i Romani, la lavorazione di oggetti in oro iniziò molto tardi. Ciò perché i vicini territori, ricchi di fonti aurifere, erano occupati da grosse potenze militari quali l'Impero persiano a Oriente per i Greci, e dagli Etruschi e Cartaginesi a Occidente per i Romani. Bisogna dire però, che i Greci possedevano comunque giacimenti di argento il che consentì loro, pur limitatamente, un certo commercio con la vicina Lidia dalla quale ottenevano una buona quantità di oro, che veniva comunque destinata alla riserva valutaria nazionale.

I Romani invece erano del tutto privi di qualunque giacimento di metalli pregiati, per cui essi poterono procurarsene un sufficiente quantitativo, solo quando riuscirono a sconfiggere i popoli etruschi e quindi furono in grado di accedere ai giacimenti alpini del settentrione. Ma ancor più, Roma poté procacciarsi l'oro con la distruzione di Cartagine, ciò le consentì di accedere ai ricchissimi giacimenti della Spagna. La Grecia inoltre, solo con la sconfitta dei Persiani, in seguito alle battaglie di Maratona prima, e di Salamina poi, fu in grado di appropriarsi di notevoli quantitativi di metallo aureo. Oltre al bottino sottratto ai Persiani, i Greci poterono infatti impadronirsi delle fonti minerarie del territorio dominato dai persiani e da qui allargare il loro commercio ai popoli egizi.

Per la Grecia, il cosiddetto periodo ellenistico segna il maggior fulgore dell'arte orafa. La produzione di oreficeria fu varia e legata ai particolari che i vari centri di lavorazione, riuniti sotto il dominio greco, vi imprimevano. Questi centri furono le città di Pergamo, Alessandria, Atene, Rodi, e infine, la Magnagrecia che ebbe un grosso centro di produzione orafa di Taranto.

Della produzione ionica citiamo due validi esempi: i due orecchini a disco, lavorati a sbalzo, granulazione e

cesellatura, composti da due testine pendenti dal centro dei dischi, in cui si ritrovano i lineamenti della scultura ellenistica ottenuti con la tecnica della fusione; il Diadema a foglie di quercia (del III secolo a.C.) fissate su un supporto costituito da due listelli d'oro, mentre i motivi sono ottenuti mediante la lavorazione a sbalzo delle lamine d'oro (l'oggetto suggerisce nei suoi contorni definiti, un preciso riferimento naturalistico, riscattato però da una plastica derivata dai motivi decorativi marmorei del tempo); il Diadema della giovane fanciulla Messapica, costituito da un supporto di oro spesso, sul quale è fissato uno sviluppo di elementi floreali fatto di stami e pistilli, cirri e viticci ritmati dal nastro avvolgente e ricoperto di smalto, i motivi floreali sono inoltre ravvivati da pietre preziose di vario colore, mentre il tutto è infine raccolto dal motivo ad arco che definisce il Diadema in una plastica sobria. I tre esempi sono tutti conservati al Museo Nazionale di Taranto.

Per i Romani le caratteristiche delle opere di oreficeria furono determinate dalle varie tradizioni artistiche delle singole provincie comprese nel dominio imperiale romano.

L'arte orafa presenta una consuetudine all'uso della pietra preziosa e policroma, da cui possiamo dire inizierà quella trasformazione che porterà molti lavori prettamente di oreficeria a divenire opere ornamentali di gioielleria. Un bellissimo esempio di gioielleria è offerto dalla Collana ritrovata in territorio pompeiano e formata da nastri d'oro ammagliati sui quali sono infissi, in senso alternato, smeraldi e piastre di madreperla (I sec. A.C. - I sec. d.C.), conservata al Museo Archeologico di Napoli; un altro esempio sono gli Orecchini appartenenti alla casa del Menandro di Pompei, formati da un grappolo

di piccole sfere e da una singola sfera, sulle quali dovevano essere incastonate pietre di granta.

Opere significative, d'oreficeria, sono la Lucerna di oro decorata a sbalzo con motivi naturalistici e geometrici e il Bracciale a nastro spiraliforme con teste e code di serpente di ispirazione ellenistica. La plastica di questi due lavori ricorda le qualità espressive della scultura bronzea contemporanea, mentre i motivi decorativi sovrapposti sono quelli derivati dalle decorazioni marmoree delle trabeazioni architettoniche e dei festoni.

Dopo la caduta dell'Impero romano, l'estrazione aurifera organizzata, si estinse quasi del tutto. Il diffondersi quindi dell'oro anche tra le classi medie che fino ad allora avevano avuto qualche possibilità di averne in possesso, sia sotto forma di valuta che mediante la produzione di gioielli e oggetti d'oro, cominciò ad arrestarsi. I popoli invasori furono in grado di reperirne solo una esigua quantità sia continuando a raccogliarlo lungo i corsi dei fiumi, sia nei giacimenti abbandonati. Non va però trascurata la grande riserva accumulata in precedenza dai Romani e che passava per varie ragioni nelle mani dei nuovi dominatori. La circolazione del metallo aureo tese a diminuire, anche perché le maggiori quantità d'oro disponibili finivano per essere accentrate nelle mani dei nuovi regnanti; essi solo ne avevano perciò una tale quantità da poter destinare alla produzione di monete e oggetti di oreficeria.

Gli orafi e i gioiellieri del tempo, pur ereditando la miglior tradizione di lavoro e di tecniche dovettero adattare la produzione dei manufatti al gusto dei committenti sopraggiunti. Questi non possedendo la raffinatezza della gente della grande civiltà classica, scelsero il tipo di forme più consone al loro gusto primitivo e quindi l'oreficeria si orientò verso un linguaggio più immediato e

contrastato. Gli orafi ricorsero perciò ad associare all'oro, una grande quantità di materiali colorati i cui effetti fossero capaci di stimolare maggiormente il gusto barbarico.

Possiamo dire con ciò, che la caduta dell'Impero romano, segna anche il decadimento dell'estetiche classiche, per cui ai canoni classici che mettevano in evidenza le bellezze cromatiche e gli effetti plastici del metallo aureo, vennero anteposti quelli più istintivi e immediati delle singole razze barbariche. A ciò per altro verso contribuì pure l'affermarsi delle civiltà arabe, le quali nell'arte plastica fecero prevalere un intricato sistema grafico delle superfici. Di conseguenza la lettura dei valori delle superfici elaborate, va condotta sui motivi di grafia e non nei piani e nei volumi cesellati i quali finiscono per essere dei supporti. Si aggiunga poi un largo impiego di paste vitree che ricoprono con sovrabbondanza di i lineamenti grafici e si avrà la distruzione completa di ogni vero residuo plastico.

Un atteggiamento generale delle popolazioni, che occuparono quasi tutta l'Europa, fu quello di bandire quasi del tutto le arti figurative dalle loro manifestazioni artistiche e in un certo senso, essi dettero un maggior impulso all'arte dell'oreficeria. Fra questi popoli invasori vanno ricordati gli Unni e i Mongoli, i quali provenienti dal lontano Oriente e avendo attraversato immensi territori e varie civiltà lungo il loro percorso di conquista, ne assimilarono i caratteri, influenzando a loro volta gli Alemanni, i Franchi, i Burgundi e i Visigoti.

Di particolare interesse in questo periodo è, per l'oreficeria, l'uso della tecnica del diaframma, la quale consiste nel dividere il supporto d'oro mediante piccole pareti divisorie, entro le quali vengono incastonate pietre preziose e pietre dure. Questa tecnica già in uso presso

gli antichi Egizi per l'uso degli smalti, venne ripresa e sviluppata al massimo in quest'epoca, poiché rispondeva all'idea che le pietre preziose, unite agli smalti policromi, fossero di maggior effetto e consentissero d'alta parte un minore impiego dell'oro.

Attorno al VII secolo d.C., l'attività dell'oreficeria si diffonde tra gli ordini religiosi, i preti infatti andavano sempre più interessandosi a quest'arte, e non si limitarono a produrre solo per l'ornamento delle proprie Chiese, ma furono anche al servizio delle case regnanti. Si ricorda l'esempio famoso di S. Egidio, ora patrono della categoria degli orefici. Egli fu al servizio della dinastia Merovingia, sia come religioso che come orefice.

Va anche menzionata l'Abbazia di S. Alban in Inghilterra, che divenne un centro famoso di scuola orafa. Tra le opere di maggiore interesse, prodotte in questo periodo sono da ricordare: le due Fibule in oro e smalti, rinvenute a Roma nel 1888; gli Orecchini barbarici della fine del VII secolo rinvenuti a Senise in provincia di Potenza; la Fibula di Petrosa (Romania) in oro e pietre preziose, della seconda metà del VI sec.; la fibula dell'Estremadura (Spagna) di forma zoomorfa di bronzo laminato in oro; la Fibula di Reinstrup (Danimarca) formata in oro e pietre preziose del VII sec. ora a Copenaghen.

Dal V sec. in poi fiorì l'arte dell'Impero Bizantino fondato da Costantino nel 330. Questa civiltà dette origine a un'arte figurativa, che durò fino al 1453, epoca in cui Costantinopoli cadde sotto il dominio dei Turchi. A questo Impero fu affidata la continuazione delle forme classiche, e proprio negli ori si conservarono quelle qualità plastiche della civiltà classica, di cui il Cristianesimo fu l'erede e alle quali, impresse di proprio, una spiritualità che doveva essere raccolta e sviluppata in maniera culmi-

nante nel '300 da Duccio, da Giotto, e dagli scultori pisani. Ma accanto a Costantinopoli si sviluppò la civiltà araba la quale conquistò le province dell'Egitto e della Siria ed il Medio-Oriente, finendo per imporre per più volte a Costantinopoli, la propria influenza politica e culturale. Mentre in Europa occidentale si erano già assestate le varie civiltà di origine germanica, e altrove andavano affermandosi i popoli invasori di origine orientale e araba, le città di Bisanzio e Ravenna, annunciavano già le basi di quello che sarebbe stato il futuro Rinascimento. Occorre anche dire, che i popoli invasori stabilitisi definitivamente in tutta l'Europa, cominciarono ad amalgamarsi con le popolazioni locali, specie attraverso l'influenza della Chiesa, alla quale in maggioranza si erano convertiti, il che facilitò l'assimilazione dei costumi e della cultura classica.

La civiltà Bizantina introdusse l'uso dell'oro, oltre che nella gioielleria, nell'arte musiva, nel fondo dei quadri e nelle coperte dei testi sacri. Vanno ricordati nel periodo bizantino: i mosaici di S. Sofia di Istanbul; i mosaici di S. Apollinare a Ravenna; il mosaico raffigurante Giustiniano e la sua corte nel presbiterio di S. Vitale in Ravenna; la collana bizantina in oro, radici di smeraldo e perline abbinata ora al Museo nazionale di Siracusa; la Croce in oro e smalto della cattedrale di Cosenza; la Coperta del manoscritto in metallo prezioso, smalto e pietre dure dell'XI secolo ora conservato nel tesoro di San Marco a Venezia.

Con il Romanico (XI - XII sec.), si ha nell'Europa la fusione delle varie correnti artistiche e si preparano le basi del nostro '300 toscano, che sfocerà nel Rinascimento. L'oreficeria romanica ebbe il suo maggiore sviluppo in Francia, e S. Eligio, ne fu uno dei massimi promotori. All'oreficeria francese è legata la tecnica dello

smalto « champelevè », che consisteva nella smaltatura ad incisione, ottenuta mediante la asportazione con bulino, tracciando dei solchi nei quali veniva colato lo smalto. Opere di questo periodo sono il Calice di S. Remi in oro e pietre preziose, conservato ora a Reims; il Patema con la crocefissione di argento dorato di Halberstad; il Calice da S. Trudbert in argento dorato, conservato Friburgo; il Vaso di S. Denis in cristallo di rocca e metallo prezioso, conservato a Louvre.

In tale periodo l'arte dell'oreficeria si diffonde un po' dappertutto e le maggiori scuole sorgono in Francia, Germania, Inghilterra, Spagna e Italia. In particolare in Italia sorsero scuole a Milano, Vercelli, Venezia e anche nell'Italia meridionale. Va ricordata della scuola veneziana, la famosa Pala di oro smaltato con tecnica « Cloisonné » e pietre preziose; questo tipo di tecnica riproposta principalmente dai francesi, consiste nel riempire di smalto gli alveoli creati con lamine d'oro e con filigrana saldata sul supporto.

Il gotico, che si sviluppò tra il XII e XV sec. e principalmente in Francia, Inghilterra e Germania, si diffuse ben presto per tutta l'Europa adattandosi alle diverse tradizioni culturali nelle quali si andava diffondendo. Nelle sue caratteristiche formali, il gotico non differisce a fondo dal romanico, se non per un evolversi e alleggerirsi della plastica, divenendo appunto un'espressione più pittorica, più intellettuale e razionale.

L'arte dell'oreficeria seguì lo sviluppo del gotico richiamandosi costantemente alle scuole precedenti e soprattutto a quelle francesi, le quali accentuarono il carattere pittorico nella combinazione dei colori a smalto, mentre nelle opere di maggior mole quali paliotti, croci, busti e reliquiari, si aveva una accentuazione della grafia

nelle superfici mediante un minuto lavoro di cesello e smalto.

In questi ultimi casi si otteneva un'alleggerimento evidente di quella corposità plastica caratteristica dello stile romanico. Per quanto riguarda le pietre preziose, esse trovarono in questo periodo una migliore e più razionale distribuzione, stabilendo un nuovo equilibrio estetico tra le zone cromatiche e smaltate e il supporto elaborato. Vi è chi dice che in questo periodo la scultura e l'architettura hanno preponderatamente influito sulle forme dell'arte orafa, principalmente tramite le soluzioni di soffitti, rosoni e di quelle nervature che a quel tempo caratterizzavano i motivi architettonici, ma, a ben vedere, si può anche sostenere il contrario e cioè che siano state proprio le opere di scultura e architettura a rimarcare caratteristiche formali tipiche della gioielleria del tempo. E ciò lo si può verificare se si osserva come l'architettura e la scultura di questa epoca tendano intenzionalmente a mettere in rilievo più i caratteri di preziosità, che non quelli plastici e sommari tipici di uno stile più severo e schematico, come fu quello romanico ormai superato.

Quest'epoca fu pure caratterizzata da una grande ripresa di produzione di oreficeria profana dovuta a oggetti come vasellame, pendagli, collane e suppellettili in genere. Tra le opere ci piace ricordare: la Coperta di manoscritto con smalti Champelevè del XII sec. opera francese, conservata a Parigi; la Brocca d'argento, oro e smalti, conservata a Copenaghen del 1330; l'Altare portatile di Stavelot in rame dorato cesellato con smalto Champelevè; il reliquario del SS. Corporale di Ugolino di Vieri in oro, argento dorato di Pistoia; il Calice serpentino del tesoro di S. Marco del XII sec.; il Calice di Sigmanighen della scuola renana in argento dorato e

smalti; il Gioiello del XIV sec. donato al New College di Oxford: la Corona del XIII sec. usata per l'incoronazione di Riccardo conte di Cornovaglia al Re dei Romani.

Col Rinascimento e la riscoperta del Classicismo, le arti ricevettero un nuovo impulso che si rifletterà positivamente anche nel campo dell'oreficeria, sia essa di carattere religioso che profana. Le maggiori famiglie rinascimentali gareggiarono nel tenere presso le loro corti le migliori maestranze di orafi, come di artisti in genere.

Si ebbe, quindi, uno sviluppo di quell'artigianato orafa, volto in particolare alla creazione di oggetti utili nella vita domestica. Tra le famiglie del tempo, va ricordata quella dei Medici, che per la esemplare attenzione che essa rivolse al lavoro degli artisti e degli orafi, fu l'iniziatrice di quel fenomeno che passò sotto il nome di mecenatismo e che più tardi, specie nel seicento, appassionò i regnanti di ogni nazione.

Dalla scuola orafa formatasi presso la famiglia dei medici, venne fuori uno degli esponenti più geniali di quest'arte: Benvenuto Cellini. All'evoluzione del Rinascimento italiano faceva riscontro una stasi goticizzante, con caratteri lievemente nazionalistici in altre parti dell'Europa e segnatamente in Inghilterra e Germania, dove il passaggio dal Gotico al Barocco si verificherà senza provare quasi del tutto l'esperienza rinascimentale. Ma nella stessa Firenze, patria del rinascimento, si può riscontrare un persistere di caratteri gotici in alcuni artisti, come il Brunelleschi, come osserviamo ad esempio, nelle sue ripartiture delle formelle delle porte del Duomo, e ancora nei pannelli argentei dell'altare di S. Iacopo, del Duomo di Pistoia. All'inizio del Rinascimento, l'oreficeria subisce sensibilmente degli influssi dovuti alle decorazioni architettoniche del tempo. L'influenza si nota in particolare nell'uso della flora decorativa ac-

coppiata ai singoli elementi geometrici dell'architettura come le volute, gli ovuli, i listelli, le rovescie ecc., tutti motivi, che vengono utilizzati anche nelle composizioni degli oggetti preziosi. Anche l'oreficeria religiosa subisce pertanto alcuni sensibili mutamenti e si nota, come i nuovi caratteri formali suggeriscono un minor senso ieratico a beneficio di un più evidente realismo.

Già nella pittura e nella scultura, del resto, si era manifestato un pressante desiderio di umanizzare ogni tipo di figura, ogni immagine, dando così ai soggetti un carattere prevalentemente animistico. Lo stesso richiamo all'arte classica, veniva filtrato da una maggiore carica sentimentale e da un più avvertito senso delle masse.

Accade così che le figurazioni scultoree e pittoriche, si liberarono dallo staticismo astratto in cui erano state bloccate fino a tutto il periodo gotico: si ebbe quindi un nuovo realismo, che nell'esaltazione vitalistica delle forme acquistò dei caratteri anche edonistici, ma che aspirava in fondo a un riscatto e ad una liberazione dall'angoscia di cui fino ad allora era stata permeata l'arte in genere.

A segnare per l'oreficeria l'abbandono della tradizione gotica, fu l'opera di Benvenuto Cellini, il quale elaborò e perfezionò le tecniche dello sbalzo e del cesello e degli smalti, e per questo le sue opere divennero modelli di larga imitazione nei secoli successivi. Ricordiamo di questo autore la famosa Saliera, raffigurante il mare e la terra, formata in oro smalti e pietre preziose, appartenente a Francesco I, ora conservata al Museo dell'arte di Vienna; il Monile in oro, argento, smalti e pietre preziose, della collezione Desmonig a New York; il Pendaglio di oro, smalto e pietre preziose ora alla Galleria Nazionale di Washington; infine l'opera che costituisce l'altare in S. Iacopo, del Brunelleschi, composto

di argento dorato. Altre opere del tempo, ma di autori anonimi, sono: la Coppa in argento filigranato su fondo dorato, da Venezia, ora al Museo di Palazzo Venezia; la Coppa in lapislazzuli con montatura in oro smaltato e pietre preziose, ora a Vienna, la Coppa in cristallo di Rocca inciso, con coperchio in piastra d'oro, traforata e smaltata, col monogramma di Enrico II di Francia e di Diana di Poitiers ora a Firenze, Museo degli argenti.

Un incremento quantitativo veramente notevole, l'arte dell'oreficeria lo ebbe con l'affermarsi del Barocco e ciò in particolare per il diffondersi tra i nuovi regnanti dello spirito mecenatistico, e per un crescente interesse per l'ornamentazione in genere. L'incremento si avvertì soprattutto in Francia e in Spagna, le quali detenevano ora il monopolio delle nuove fonti d'oro, dovuto alla scoperta dell'America. L'affermarsi del Barocco e la sua magnificenza, trovò in quelle Nazioni i luoghi più favorevole alla produzione dell'oreficeria. Molti artisti italiani furono spesso invitati presso le corti di Francia e Spagna, ed è per questo motivo che il secolo XVII, fu definito in Francia il secolo d'oro.

Sempre in Francia, per la prima volta la produzione dell'oreficeria fu applicata, oltre che alla creazione dei gioielli, anche all'arredamento.

Le sedie, le spalliere dei letti, gli armati e i tavoli, vennero così ricoperti di metalli preziosi, sia con lamine sbalzate, sia con sfoglie di oro sottilissime. Inoltre, in questo periodo, accanto all'oreficeria, vi fu lo sviluppo dell'arte dell'orologeria, per cui si ebbe una produzione di meravigliosi orologi, decorati con rifiniture d'arte orafa.

Successivamente, ancora in Francia, si sviluppa il cosiddetto stile « Rocaille » che si fonderà a quello già

esistente e detto stile Luigi XV. Lo stile Rocaille è dato da un insieme di elementi naturalistici di vario genere, i cui intimi intrecci finiscono per assumere un significato pittoresco e assai vivo. Proprio nella gioielleria, questo stile trova il suo maggiore sviluppo, per quella libera ricchezza di invenzione, che questa arte può permettere. Lo stile Rocaille, può considerarsi un aspetto più radicale del Rococò sorto in opposizione allo stile Barocco. In Italia, lo stile Rocaille ha registrato un certo interesse presso gli orafi torinesi, tra i quali va ricordato, come massimo esponente, il Meissonnier. Un esempio di Rocaille torinese, va ricordato nell'acquasantiera appartenente alla collezione Severino Crossa di Genova. Per la Francia, i due maggiori esponenti, furono Tommaso Germaine, il quale fu noto presso tutte le principali corti del tempo, e di cui ricordiamo la Saliera di argento conservata al Museo di Louvre, la Terrines son Plateau; altro esponente è J. Roettier, anch'egli fautore dello stile Rocaille, e di suo va menzionato, il meraviglioso servizio da tavolo in argento ordinato dal conte di Berkeley.

Al Rocaille e ai suoi caratteristici motivi frivoli e fantasiosi, seguirà un ritorno all'antico, dovuto al diffondersi delle scoperte archeologiche di Pompei ed Ercolano e alimentate inoltre dalla conquista d'Egitto da parte di Napoleone. Nasce così lo stile neoclassico, che si diffonderà in tutte le arti. In oreficeria il desiderio di imitare le forme della tradizione classica, volle pure significare un ritorno alla razionalità e alla funzionalità degli oggetti. Tra i promotori di questo stile, va ricordato C.N. Coscine, il quale fu tra i primi a formularne i principi e le regole formali.

Già nel secolo precedente però, in Inghilterra si possono segnalare degli indirizzi dell'arte, rivolti senza altro allo stile neoclassico, e la stessa produzione di ore-

ficeria inglese del tempo, ci dà alcuni esempi probanti in questo senso. Ricordiamo ad esempio, la Saliera elisabettiana, del 1576, conservata a Londra al The Worshipful Company of Goldsmiths, i due Candelieri conservati al Victoria and Albert Museum-Londra, ed infine la Saliera poligonale con aquile, della corporazione di Portsmouth per Caterina di Braganza, per il suo matrimonio con Carlo II, oggi al Worshipful.

Uno dei primi esempi di oreficeria neoclassica, lo dobbiamo all'ordinazione di un insieme di oggetti per arredo fatta da Caterina II a Nicolas Rottiers per il principe Gregorio Orloff; oggi parte di questi oggetti sono esposti al Museo del Cremlino di Mosca e a quello dell'Ermitage di Pietroburgo.

Alla vigilia della rivoluzione francese quel senso di preferenza per la razionalità e per la semplicità che il neoclassico portava con sé, si fa avvertire maggiormente in una produzione di oggetti, in cui emerge un deciso semplificarsi delle forme, e un rendere meno brillante la preziosità. Va ricordata la Terrina di G.B.F. Sceret, in argento dorato e ancora la sua Brocca con manico raffigurante un Narciso che si specchia in essa, del 1784.

Per l'Italia va menzionata la Bottega Valadier, che fu rinomata per la qualità raffinatissima della sua produzione; di essa citiamo il Calice del Cardinale Stuart duca di York, ora conservato al Museo Vaticano.

Dopo la Rivoluzione francese, si ha il diffondersi dello stile cosiddetto Impero, che coincide con quel nuovo bisogno da parte delle case regnanti restaurate, di ritornare agli antichi fasti. Uno dei primi esempi di stile impero, sono la Brocca e il Bacile di argento di Enri Auguste di cui va ancora citata l'opera fatta per l'imperatore di Persia un « Beau a Boteille » in argento dorato e smalto. Quest'ultimo oggetto ha per decora-

zione motivi ricorrenti con api e festoni di alloro, mentre nella parte alta, svasata fra due bordi sporgenti, ricorrono due filari di motivi vegetali, di evidente ispirazione neoclassica. Un altro maestro del tempo fu M.G. Biennais, al quale fu ordinato nel 1725, uno scrittoio caratterizzato da un candeliere a sei elementi, disposti intorno a un asse verticale. Un altro esponente del neoclassicismo è G.B. Odier, di cui va ricordata la Coppa sostenuta da un giovane satiro, che pianta i due piedi caprini su una base cubica ornata da stemmi araldici, il tutto in argento dorato; va ancora citata per la finezza del lavoro, la sua fruttiera realizzata per Alessandro I di Russia.

Guardando indietro, si può dire che lo stile Rocaille, per la vivezza dinamica dei suoi motivi e del modo in cui tratta le superfici, rompe con l'eccessivo volume delle volute barocche e dei suoi esteriori e spesso pesanti motivi spaziali, ma può inoltre dirsi alla radice di tutti i movimenti stilistici che si avranno dal 700 in poi, sino al nostro 900. A questo proposito si possono infatti, non difficilmente, riscontrare diversi elementi di affinità e di sviluppo, nei dettagli e nei ritmi ornamentali, tra Art Nouveau e stile Rocaille.

In periodo romantico si avverte come l'arte, in genere, operi un ritorno eclettico a tutte le tradizioni stilistiche del passato. Inoltre si può dire che questo rivolgersi ai vari motivi della tradizione avvenga tramite il filtro dello stile Rocaille. Molti caratteri stilistici del passato, vengono cioè rivissuti e ricondotti ad un unico ceppo espressivo, quello delle volute, dei motivi avvolgenti, concatenanti e tensivi. Da qui il sorgere ai primi del '900, della cosiddetta Art Nouveau. Va detto comunque, che pur provenendo dallo stile Rocaille, i caratteri dell'Art Nouveau, lasceranno quei valori plastici e quel

senso di peso, tipico ancora del Rocaille, per la derivazione di questo del Barocco, trasmutando il tutto in una dimensione prevalentemente lineare e dinamica.

Si ricordano i nomi di Sullivan, l'architetto che produsse le decorazioni dei grandi magazzini di Chicago; le maniglie di Victor Horta e le sue decorazioni per interni nell'Hotel Solvai di Bruxelles e ancora le inferriate di Gaudi e i suoi vari motivi di decorazione della casa Mila, di Barcello, Esempi di arte orafa sono il Calice di Jan Powel del 1899; il Vasetto con cucchiaino di C.R. Ashbeer; Zuccheriera e lattiera inglesi del 1900; il Portagioielli e Pendente di Knos.

Nell'accavallarsi delle varie correnti artistiche, del novecento l'arte orafa non ebbe aspetti estetici tali da poter determinare interessi apprezzabili nell'ambito del mercato così come si è verificato per le arti figurative in genere.

Sotto l'aspetto dell'invenzione formale la gioielleria come l'oreficeria seguirà d'ora in poi gli schemi tradizionali tramandati mediante trattati e raccolte grafiche. Da qui appunto gli artigiani ricaveranno i modelli su cui eseguiranno piuttosto pedissequamente gli ordinativi dei vari mercanti. Del resto lo stesso gusto del pubblico non segue l'evolversi delle nuove forme artistiche, ma anzi, il più delle volte, le respinge decisamente, favorendo quindi una produzione di gioielleria che non fa che richiamarsi genericamente a modelli passati.

Dopo l'ultima guerra, tuttavia, alcuni gioiellieri avveduti decisero finalmente di rivolgersi agli artisti moderni invitandoli a disegnare modelli, per nuove realizzazioni di oggetti preziosi. Ma nonostante la buona volontà di questi gioiellieri, il mercato di oggetti preziosi di stile moderno non ha avuto quell'incremento che ne permettesse una larga e affermata diffusione. Oggi quindi

solo pochi esemplari di gioielleria moderna artistica, sono prodotti e diffusi sul mercato.

Tecnicamente questi nuovi prodotti vengono eseguiti con il procedimento della « fusione a staffa » e « a cera persa », procedimenti che se da un lato garantiscono un minor costo di lavoro, dall'altro però finiscono con il rendere i gioielli alquanto pesanti e grossolani. Maggior raffinatezza e invenzione creativa si ha con i procedimenti dello sbalzo e del cesello, ma queste tecniche possono dirsi quasi del tutto cadute in disuso.