



# UMJETNIČKI OBRT U ITALIJI / IL MESTIERE DELLE ARTI IN ITALIA

REMEK-DJELA IZ PALAZZO MADAMA U TORINU  
CAPOLAVORI DA PALAZZO MADAMA DI TORINO

IL PALAČE  
IL PALACES  
IL PALAZZO

# UMJETNIČKI OBRT U ITALIJI / IL MESTIERE DELLE ARTI IN ITALIA

REMEK-DJELA IZ PALAZZO MADAMA U TORINU  
CAPOAVORI DA PALAZZO MADAMA DI TORINO

## UMJETNIČKI OBRT U ITALIJI. REMEK-DJELA IZ PALAZZO MADAMA U TORINU IL MESTIERE DELLE ARTI IN ITALIA. CAPOLAVORI DA PALAZZO MADAMA DI TORINO

Zadar/ Zara, Kneževa palača – Narodni muzej Zadar /  
Palazzo del Rettore - Museo Nazionale di Zara  
2 /3 – 21/5 2023

### ORGANIZATORI / ORGANIZZATORI

Talijanski institut za kulturu u Zagrebu / Istituto Italiano di Cultura  
di Zagabria

Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica  
Narodni muzej Zadar / Museo Nazionale di Zara



Ambasciata d'Italia  
Zagabria

pod pokroviteljstvom Veleposlanstva Italije u Zagrebu /  
con il patrocinio dell'Ambasciata d'Italia a Zagabria

### KUSTOSI / CURATELA

Giovanni Carlo Federico Villa  
Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica

### TEKSTOVI / TESTI

Clelia Arnaldi di Balme  
Simone Baiocco  
Simonetta Castronovo  
Cristina Maritano  
Hrvoje Perica  
Paola Ruffino  
Giovanni Carlo Federico Villa

### KOORDINATORI IZLOŽBE / COORDINAMENTO ESPOSITIVO

Glocal Project Consulting  
Alessia Autuori  
Riccardo Maria Anderi

### POSTAV IZLOŽBE / PROGETTO ESPOSITIVO

Emilio Alberti  
Piero Beggato  
Mauro Zocchetta

### PRIJEVOD / TRADUZIONE

Josipa Lulić  
Marija Vidučić  
Ružica Babić

### GRAFIČKI DIZAJN / PROGETTO GRAFICO

Gordana Brborović

### GRAFIČKI DIZAJN IZLOŽBE / PROGETTO ESPOSITIVO GRAFICO

Egidio Gariano

### ODJEL ZA IZLOŽBE PALAZZO MADAMA / SETTORE MOSTRE DI PALAZZO MADAMA

Stefania Capraro

### ODNOSI S MEDIJAMA / UFFICIO STAMPA DI PALAZZO MADAMA

Stefania Audisio

### TEHNIČKO OSOBLJE REKTOROVE PALAČE / STAFF TECNICO DEL PALAZZO DEL RETTORE

Milan Marinković  
Ivan Klapan

### STAMPA/ TISAK

FG grafika

Izložba je nastala u suradnji s djelatnicima Fondazione Torino  
Musei, Palazzo Madama i Narodnog muzeja Zadar / La mostra è  
stata realizzata con lo staff di Fondazione Torino Musei, di Palazzo  
Madama e del Museo Nazionale di Zara

Zahvaljujemo Knjižnici i Fotografskom arhivu Fondazione Torino  
Musei / Si ringrazia la Biblioteca d'arte e l'Archivio fotografico di  
Fondazione Torino Musei



### RAVNATELJ/DIRETTORE

Gian Luca Borghese



### PREDSJEDNIK/ PRESIDENTE

Massimo Broccio

### GLAVNI TAJNIK/SEGRETARIO GENERALE

Elisabetta Rattalino



### RAVNATELJICA/RESPONSABILE DIRETTIVO

Virginia Bertone

### STRUČNI RAVNATELJ / PREPOSTO ALLA DIREZIONE SCIENTIFICA

Giovanni Carlo Federico Villa



### RAVNATELJICA/DIRETTRICE

Renata Peroš

### KUSTOS/CURATORE

Hrvoje Perica

### KOORDINATOR/COORDINATORE

Marija Vidučić

## SADRŽAJ / INDICE

<b>Palazzo Madama jest Europa / Palazzo Madama è Europa</b>	Giovanni C.F. Villa	<b>10</b>
<b>Srebro / Gli argenti</b>	Clelia Arnaldi di Balme	<b>14</b>
<b>Bjelokost / L'avorio</b>	Simonetta Castronovo i/e Clelia Arnaldi di Balme	<b>22</b>
<b>Male bronze / I bronzetti</b>	Simone Baiocco	<b>32</b>
<b>Kameje / I cammei</b>	Simonetta Castronovo	<b>36</b>
<b>Koralj / Il corallo</b>	Clelia Arnaldi di Balme	<b>42</b>
<b>Intarzije i mikroskulpture / L'intarsio e la microscultura</b>	Clelia Arnaldi di Balme	<b>48</b>
<b>Uvezi / Le legature</b>	Simonetta Castronovo	<b>54</b>
<b>Majolika / La maiolica</b>	Cristina Maritano	<b>60</b>
<b>Čipka / Il merletto</b>	Maria Paola Ruffino	<b>66</b>
<b>Porculan / La porcellana</b>	Cristina Maritano	<b>72</b>
<b>Vež / I ricami</b>	Maria Paola Ruffino	<b>78</b>
<b>Emajl / Lo smalto</b>	Simonetta Castronovo	<b>84</b>
<b>Tekstil / I tessuti</b>	Maria Paola Ruffino	<b>90</b>
<b>Staklo / Il vetro</b>	Simonetta Castronovo	<b>94</b>
<b>Povijest zbirke muzeja Palazzo Madama / La storia delle collezioni di Palazzo Madama</b>	Cristina Maritano	<b>106</b>

Izložba *Il mestiere delle arti in Italia. Capolavori da Palazzo Madama di Torino* postavljena u Kneževoj palači / Narodni muzej Zadar predstavlja za mene veliko zadovoljstvo. Ovaj događaj, naime, javnosti nudi priliku da vidi ono najbolje što je proizašlo iz stoljećâ talijanskog umjetničkog obrta te utoliko ova izložba donosi nešto što je neosporivo talijansko. Upravo su u Italiji cvjetali obrti sposobni oblikovati materiju i pretvoriti je u konkretni ukrasni, raskošni predmet ili predmet iz svakodnevne uporabe, i to uz pomoć tehnika koje su usavršavane tokom vremena, donoseći izvanredne rezultate, jedan uzvišeni spoj osobina onoga što je korisno s odlikama onoga što je lijepo.

Izloženi skupocjeni predmeti svjedoče o razvoju primijenjene umjetnosti u raznim talijanskim regijama, čak i u onim možda manje poznatim široj javnosti s ove specifične točke gledišta, poput Pijemonta, te tom smislu ova izložba ima uistinu uspješan i potpun ilustrativan i didaktični karakter.

Želio bih, međutim, ukazati također na kontekst i okvir u koji se smješta ova izložba, a to je prekrasna Kneževa palača, stoljećima sjedište Venecijanske uprave u Zadru, koja je nakon vrijednog pothvata restauracije otvorena publici kao jedno od najprestižnijih i najavangardnijih muzejskih prostora u Hrvatskoj. Između sadržaja ove izložbe te prostora koji ju ugošćava, i koji još uvijek sadrži ukrasne detalje koji ukazuju na njegovo porijeklo, na ličnosti koje su ovdje boravile, postoji, dakle, jedna veza, dijalog, pa se izloženi predmeti na određeni način nalaze kod kuće, svjedočeći tako o zajedničkoj kulturnoj povijesti dvaju obala Jadrana.

U današnjoj Italiji, u brojim radionicama i laboratorijima, kako u onim s dugom tradicijom tako i u onim recentnije otvorenima, prakticiraju se umjetnički zanati, a umjetnici-obrtnici obrađuju glinu, keramiku, staklo, metal, kamen, drvo, papir. U neživoj materiji oni naslućuju ono što će postati struktura predmeta kojeg stvaraju zahvaljujući svom talentu i umijeću svojih ruku, te su protagonisti proizvodnog sektora koji zadržava svoj obrtnički karakter, ne odbijajući pritom korištenje najnaprednijih tehnologija. Oni su nasljednici starih umijeća zaslužnih za izradu ovdje izloženih remek-djela, koji, međutim, djeluju u današnjem svijetu. Ova izložba, stoga, nema za cilj samo dokumentirati sjajan razvoj primijenjene umjetnosti u Italiji kroz povijest, već želi biti i inspiracija za kreativnost u današnjem trenutku, i to u Hrvatskoj u kojoj postoji izuzetna tradicija umjetničkih obrta, i to još od 1882. godine otvaranjem Obrtne škole na inicijativu arhitekta Hermana Bolléa (sadašnja Škola primijenjene umjetnosti i dizajna), a kasnije i otvaranjem Instituta za tekstil i odjeću.

Ukoliko ova izložba ostane upamćena u očima i srcima javnosti, te ako pridonese buđenju znatiželje i kreativnosti kod barem dijela posjetitelja, ona će, na naše veliko zadovoljstvo, doista ostvariti svoju namjeru.

Pierfrancesco Sacco  
Veleposlanik Italije u Hrvatskoj

È per me un grande piacere vedere allestita presso il Palazzo del Rettore/Museo Nazionale di Zara la mostra *Il mestiere delle arti in Italia. Capolavori da Palazzo Madama di Torino*. Si tratta, infatti, di un evento che offre al pubblico la possibilità di vedere quanto di più ricercato è stato prodotto dall'artigianato artistico in Italia attraverso i secoli e, in questo, la mostra espone qualcosa di intrinsecamente italiano: è soprattutto in Italia infatti che sono fioriti i mestieri capaci di plasmare la materia e trasformarla in un oggetto concreto, decorativo, sontuario oppure di uso quotidiano, ma con delle tecniche affinate nel tempo e un risultato alla fine straordinario, la sublime fusione delle caratteristiche di ciò che è utile con i dettami di ciò che è bello. Le preziose suppellettili esposte attestano lo sviluppo delle arti applicate nelle diverse regioni italiane, anche in quelle forse che il grande pubblico conosce di meno da questo specifico punto di vista, come il Piemonte, e in questo senso la mostra ha una vocazione illustrativa e didattica veramente efficace e completa.

Ritengo però anche importante sottolineare il contesto, la cornice entro la quale la mostra si colloca, lo splendido Palazzo del Rettore, sede per secoli del Governo veneziano della città di Zara, oggi riaperto al pubblico dopo un mirabile restauro che lo ha reso uno degli spazi museali più prestigiosi e all'avanguardia della Croazia. Tra il contenuto delle mostra e lo spazio che la ospita, ancora dotato di particolari decorativi che rimandano alle sue origini, ai personaggi che lo frequentarono, intercorre dunque un'intesa, un dialogo, gli oggetti si ritrovano in un certo senso a casa, testimonianze di una storia culturale comune da una sponda all'altra dell'Adriatico.

Nell'Italia di oggi, in moltissimi laboratori e botteghe, di antica tradizione o di più recente apertura, si esercitano i mestieri delle arti, gli artisti-artigiani lavorano l'argilla, la ceramica, il vetro, il metallo, la pietra, il legno, la carta. Intravedono già nella materia inanimata quella che sarà la struttura dell'oggetto e con il loro talento, la loro sapienza manuale lo creano. Sono i protagonisti di quel settore produttivo che si mantiene artigiano senza precludersi il ricorso alla tecnologia più avanzata, sono gli eredi delle maestranze antiche che produssero i capolavori in mostra, ma che lavorano nel mondo di oggi. La mostra allora non soltanto vuole documentare lo splendido sviluppo delle arti applicate nel passato in Italia ma può anche essere una fonte di ispirazione per la creatività del presente, del presente in Croazia, dove esiste una notevole tradizione dei mestieri d'arte, sancita e tutelata sin dal 1882 con l'apertura della Scuola di Arti applicate voluta dall'architetto Herman Bollé (l'attuale Scuola di Arti applicate e Design) e più tardi con la creazione dell'Istituto del tessuto e dell'abbigliamento.

Se questa mostra rimarrà negli occhi e nel cuore del pubblico e in particolare avrà contribuito a stimolare la curiosità e la creatività di qualcuno dei visitatori essa avrà veramente raggiunto i suoi obiettivi e noi ne saremo felici.

Pierfrancesco Sacco  
Ambasciatore d'Italia in Croazia

Izložba *Il mestiere delle arti in Italia. Capolavori da Palazzo Madama di Torino* upriličena u Kneževoj palači/Narodnom muzeju Zadar, predstavlja za nas veliki ponos i zadovoljstvo. Ona prije svega nudi publici priliku da se upozna s rafiniranim talijanskim stvaralaštvom u području primijenjenih umjetnosti u periodu od srednjega vijeka pa do kasnog 18. stoljeća, i to kroz izložene predmete od stakla, emajlirane bakrene predmete, brončane skulpture, majolike i porculan, tkanine i čipke, intarzije, rezbarena drva i slonovaču, nakit, ukrasne knjiže uveze i namještaj.

Riječ je uistinu o umjetničkoj baštini velike vrijednosti i velike privlačnosti, koja svjedoči o talentu i vještini ruku talijanskih umjetnika-obrtnika koji su svojom proizvodnjom, na čelu svojih radionica i manufaktura, tijekom stoljeća bili majstori ukusa.

Ova izložba, međutim, nudi također priliku za promišljanje o važnosti umjetničkih zanata u današnje doba i u buduća vremena, u jednom dijalektičkom susretu s mehaničkom proizvodnjom koja postoji od pojave industrije. Industrijska revolucija u Engleskoj u drugoj polovini XVIII stoljeća, počevši od tekstilnog sektora, bila je tek u nastajanju, kad je *Enciklopedija ili razumski rječnik znanosti, umjetnosti i obrta, sastavljen od udruge učenjaka* Denisa Diderota već pisala o potrebi većeg uvažavanja pojedinca i njegove kreativne slobode, ručnoga rada i umijeća koje ono odražava, kojeg je potrebno pomiriti sa tad već neizbježnom potrebom za masovnom proizvodnjom.

Talijanska umjetničko-obrtnička kultura, tad još nepotkopana industrijskim razvojem koji će u Italiji kasnije nastupiti, nadahnula je pokret Arts and Crafts i njegovog osnivača Williama Morrisa, učenika Johna Ruskina, i to u jednoj Engleskoj tad očito već dobro svjesnoj naličja medalje što se tiče pojave masovne proizvodnje, odnosno svjesna smrti umjetnosti i pojedinačnog talenta. To je pouka koju su potom prigrlili i kasniji umjetničko-industrijski pokreti *Art Nouveau*-a u Francuskoj, *Wiener Werkstätte* u Austriji i *Deutscher Werkbund* u Njemačkoj.

S jedne strane imamo tehnološki napredak, koji je od kraja 19. stoljeća naovamo sve više smanjivao troškove proizvodnje i skraćivao vrijeme potrebno za nastanak proizvoda, šireći na taj način tržište, dok s druge strane stoji pogled unatrag, u prošlost, s ciljem da se sačuva umjetnička i kulturna komponentna industrijskog proizvoda.

Još od 19. stoljeća, u Italiji se nastojalo spojiti obrtničko-dekorativni aspekt s onim proizvodno-industrijskim, počevši upravo od stručnog usavršavanja osnivanjem, i to zahvaljujući potpori mnogih umjetnika i intelektualaca, „Viših škola umjetnosti primijenjenih u industriji” (tal. *“Scuole Superiori d’Arte Applicata all’Industria”*). Dok je s jedne strane izložba poput one pod naslovom *Homo Faber*, održana pri Zakladi G. Cini u Veneciji u travnju prošle godine, veoma uspješno pokazala izvrsne rezultate ovih izbora pri proizvodnji, ova naša izložba u Kneževoj palači u Zadru ilustrira njezino podrijetlo i izvore nadahnuća.

Gian Luca Borghese  
Ravnatelj Talijanskog instituta za kulturu u Zagrebu

L'allestimento della mostra Il mestiere delle arti in Italia. Capolavori da Palazzo Madama di Torino presso il Palazzo del Rettore/Museo Nazionale di Zara è motivo per noi di grande orgoglio e soddisfazione. Certamente essa offre al pubblico l'occasione di poter apprezzare la raffinata produzione delle arti applicate in Italia, in un lungo periodo che spazia dal Medioevo al tardo XIX secolo, esponendo vetri, rami smaltati, bronzetti, ferri cesellati, maioliche e porcellane, tessuti e merletti, intarsi, intagli in legno e avorio, gioielli, pregiate rilegature e mobilio. Si tratta veramente di una eredità artistica di grandissimo pregio e di grandissimo fascino, che testimonia il talento e la perizia manuale di artisti-artigiani italiani che con la loro produzione, alla guida dei loro laboratori e manifatture, sono stati maestri del gusto attraverso i secoli.

Ma la nostra mostra offre anche l'occasione di riflettere sull'importanza dei mestieri delle arti nella società del presente e del futuro, in un confronto dialettico con la produzione meccanica che esiste sin dalla nascita dell'industria: era ancora ai suoi albori, a partire dal settore tessile, la rivoluzione industriale nell'Inghilterra della seconda metà del XVIII secolo, quand'ecco che l'Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, arti e mestieri, sotto la direzione di Denis Diderot, già si esprimeva a favore di una maggiore considerazione dell'individuo e della sua libertà creativa, del lavoro manuale e della maestria che esso consente di esprimere, da contemperare con l'esigenza, ormai ineludibile, di una produzione dell'oggetto su larga scala. La cultura artistico-artigianale italiana, non ancora insidiata da uno sviluppo industriale più tardivo nel nostro Paese, ispirava poi il movimento Arts and Crafts e il suo fondatore William Morris, allievo di John Ruskin in una Inghilterra, evidentemente, già ben consapevole del rovescio della medaglia nella produzione di massa, ossia la morte dell'arte e del talento personale. Una lezione poi recepita anche dai successivi movimenti artistico-industriali dell'Art Nouveau in Francia, della Wiener Werkstätte in Austria e del Deutscher Werkbund in Germania.

Da un lato il progresso tecnologico che dalla fine del XIX secolo in poi ha ridotto sempre più i costi di produzione e i tempi di realizzazione del prodotto, espandendone il mercato, dall'altro la ricerca all'indietro, nel passato, per salvaguardare la componente artistica e culturale del prodotto industriale. Fin dall'Ottocento in Italia si è cercato di favorire il connubio dell'aspetto artigianale-decorativo con quello produttivo-industriale, a partire proprio dalla formazione professionale con l'istituzione, grazie all'appoggio di molti artisti e intellettuali, delle "Scuole Superiori d'Arte Applicata all'Industria". Se da un lato una mostra come quella intitolata Homo Faber, presso la Fondazione G. Cini di Venezia nell'aprile dello scorso anno, ha esposto con enorme successo i risultati eccellenti di queste scelte produttive, la nostra mostra presso il Palazzo del Rettore a Zara ne illustra le origini e le fonti ispiratrici.

Gian Luca Borghese  
Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Zagabria

# KNEŽEVA PALAČA U DIJALOGU S PALAZZO MADAMA

Realizacijom izložbe Umjetnički obrt u Italiji; Remek djela iz Palazzo Madama u Torinu, odjel Muzej grada Zadra, Narodnog muzeja Zadar zajedno s Talijanskim kulturnim institutom u Zagrebu uz pokroviteljstvo Veleposlanstva Republike Italije postavio je nove smjernice prezentacije remek-djela primijenjene umjetnosti i stilskog namještaja, zbirke od svjetskog značaja. Predmeti umjetničkog obrta podrazumijevaju izučenu vještinu, komercijalnu namjenu i individualnu kreativnu dimenziju, a na probranim djelima možemo pratiti razvoj umjetničke i obrtničke ideje kroz stoljeća.

Kneževa palača, izložbeni prostor u kojem će izložba biti prezentirana, još od 13. stoljeća bila je sjedište gradske vlasti, odnosno služila je kao administrativno središte te reprezentativni gradski prostor u kojem je stolovao knez koji je u administrativnom smislu bio biran na određeni mandat.

Za razliku od Palazzo Madama gdje u izložbenom smislu možemo pratiti neprekinuti povijesni slijed, Kneževa palača je prostor koji je kroz stoljeća doživio više ratnih razaranja u kojima je posebno velika oštećenja pretrpjela tijekom bombardiranja 1991. godine.

Kneževa palača vjerojatno je imala svoj originalni inventar u smislu predmeta umjetničkog obrta i namještaja koji se nije sačuvao. Predmeti koji se nalaze izloženi u svečanim salonima prvoga kata sakupljeni su iz ruševina nakon Drugog svjetskog rata i otkupima eksponata vezanih za povijest samoga grada. 2017. godine novoobnovljeni prostor Kneževe palače postaje, uz druge sadržaje i izložbeni prostor Narodnog muzeja Zadar. Ideja koncepta Šest salonskih priča bila je povezati prostor Kneževe palače s fundusom koji je godinama prikupljan i skladišten u depoima muzeja.

Obnovljeni prostor Kneževe palače danas rezonira kao eksponat te je prilikom koncipiranja postava odlučeno kako je jedino ispravno rješenje i njega na primjeren način valorizirati odnosno uklopiti u postav.

Ova izložba potvrđuje da je u suvremenim izložbenim prostorima Kneževe palače moguće kvalitetno prezentirati karakterističan tematski postav s reprezentativnim djelima iz zbirke umjetničkog obrta Palazzo Madama iz Torina. Konceptcija postava uvjetovana je težnjom za što jasnijom komunikacijom, odnosno uspostavljanjem svojevrsnog dijaloga s ambijentalnim postavom Šest salonskih priča na *pianu nobile* u Kneževoj palači. Ideja jest prikazati jasnu dihotomiju u pristupu oblikovanja djela umjetničkog obrta pijemontske likovne baštine koja gotovo uopće nije zastupljena na zadarskom području spram one pod direktnim utjecajem venecijanskog i kasnije austrijskog kulturnog kruga koju poznamo i prezentiramo u vlastitom postavu. Izložba je koncipirana tako da odražava ukupno bogatstvo ambijentalnog postava Narodnog muzeja Zadar, a prezentirane brončane statute, porculan, stilski namještaj, tkanine i čipke u dijalogu tradicionalnog i suvremenog, poznatog i nepoznatog, sinergijski se spajaju u jednu cjelinu. Cilj ove reprezentativne izložbe jest potaknuti i zaintrigirati širu publiku, Zadrane i njihove goste iz Hrvatske i cijeloga svijeta za pažljivo odabrana djela zbirke iz Palazzo Madama.

Osobno sam predmetima umjetničkog obrta posvetio veći dio profesionalnog i karijernog vijeka te sam svjestan kako prilika za suradnju na izložbi ovakvog kalibra, kvalitete i obujma nije uobičajena pojava u lokalnom kontekstu.

Neobična je to, ali i lijepa pozicija solidarnosti talijanskih kolega koja za cilj ima nadilaženje uobičajenih odnosa muzealizacije i međunarodne suradnje.

Hrvoje Perica  
Voditelj odjela Muzej grada Zadra

# IN DIALOGO: IL PALAZZO DEL RETTORE DI ZARA E PALAZZO MADAMA DI TORINO

Con la mostra ***Il mestiere delle arti in Italia. Capolavori da Palazzo Madama di Torino*** il Dipartimento Museo della Città di Zara del Museo Nazionale di Zara e l'Istituto Italiano di Cultura di Zagabria, con il patrocinio dell'Ambasciata d'Italia, presentano al pubblico una significativa selezione di capolavori di arte applicata e mobili d'epoca provenienti da una delle più prestigiose collezioni del mondo. Opere che evidenziano quanto la dimensione creativa individuale, connessa alle abilità manuali e alla conseguente commercializzazione di quanto prodotto, sia la base stessa dell'evoluzione delle arti nei secoli.

Il Palazzo del Rettore di Zara, lo spazio espositivo ove è allestita la mostra, è stato sede del governo cittadino fin dal XIII secolo, fungendo da centro amministrativo e cerimoniale della città, essendo qui la sede del ducato. A differenza di Palazzo Madama, luogo unico al mondo con i suoi oltre duemila anni di storia, il Palazzo del Rettore ha drammaticamente subito le traversie della Storia, in ultimo gravemente lesionato dai bombardamenti del 1991. L'edificio che in origine doveva essere dotato di preziosi arredi e oggetti, di cui si è ormai perduta memoria oggi espone nei saloni di rappresentanza al piano nobile quanto è stato recuperato dopo la Seconda guerra mondiale e le suppellettili legate alla storia della città successivamente acquistate. Nel 2017, il completo restauro del Palazzo del Rettore e delle strutture ad esso nel tempo addossate sono divenuti lo spazio espositivo del Museo Nazionale di Zara, andando a porre in esso quanto raccolto e conservato nei depositi del museo nel corso degli ultimi decenni. Ora l'edificio è concepito non solo come ambiente museale con una raccolta propria, ma anche quale spazio espositivo che possa porsi in dialogo con la collezione permanente. E la mostra concepita di concerto con la direzione di Palazzo Madama di Torino conferma quanto gli spazi espositivi del Palazzo del Rettore possano essere flessibili e adatti a esporre anche opere eterogenee e preziose quanto quelle giunte dalla capitale sabauda. L'ideazione dell'allestimento è stata improntata a una comunicazione quanto più semplice e diretta possibile, in un preciso dialogo tra le opere e gli ambienti che le accolgono, così da creare un nesso tra esse e quanto presente nelle collezioni stabili ospitate al piano nobile del museo. Il desiderio è poi quello di mostrare l'eccezionalità di quanto prodotto dalla cultura artistica italiana, e piemontese in particolare, evidenziando le differenze con il mondo zarino e quanto prodotto sotto la diretta influenza della Serenissima Repubblica prima e del contesto austriaco poi, suggestioni ben presenti nelle collezioni museali del Palazzo del Rettore.

Una esposizione concepita per mostrare capolavori dell'ingegno umano e far riflettere sulla ricchezza ed eccezionalità delle aree espositive allestite presso il Palazzo del Rettore - Museo Nazionale di Zara: i bronzetti rinascimentali, le porcellane barocche, i mobili settecenteschi, i velluti operati e i merletti presentati in un preciso dialogo tra gli ambienti classici e l'allestimento contemporaneo, ove noto e sconosciuto si fondono sinergicamente: scopo di questa mostra è ispirare e incuriosire il pubblico più vasto, i cittadini di Zara e i visitatori che giungano dalla Croazia e dal mondo intero per ammirare quanto accuratamente selezionato delle prestigiosissime collezioni di Palazzo Madama di Torino.

Personalmente ho dedicato gran parte della mia vita professionale e della mia carriera agli oggetti dell'artigianato artistico e perciò sono consapevole che l'opportunità di collaborare a una mostra di questa importanza, qualità e portata è un'occasione straordinaria nel nostro contesto locale. È fuori dal comune, ma assai apprezzata, la generosa collaborazione da parte dei colleghi italiani, andata oltre i consueti rapporti di cooperazione internazionale e collaborazione intermuseale.

Hrvoje Perica  
Capo Dipartimento del Museo della Città, Zara

# PALAZZO MADAMA - RIZNICA EUROPE

# PALAZZO MADAMA SCRIGNO D'EUROPA

“Stoljetna je kuća Palazzo Madama. Niti jedna građevina ne obuhvaća toliko iskustvo vremena, povijesti, poezije [...] ona je poput kamene sinteze cijele povijesti Torina, od njegovih početaka, rimskog doba, sve do dana našeg Risorgimenta”. Riječi Guida Gozzana (iz *La casa dei secoli*, 1914.) reflektiraju dvije tisuće godina povijesti jedinstvene građevine na svijetu: u 1. stoljeću, Porta Decumana Auguste Taurinorum; u XIII st. srednjovjekovni dvorac; u osamnaestom stoljeću remek-djelo europskog baroka; astronomski opservatorij u 19. stoljeću, a potom i mjesto gdje je “[...] od MDCCCXLVIII do MDCCCLXVI isprva Senat Podalpskog Kraljevstva, potom Talijanski Senat, potvrđivao i provodio Albertinski statut, neustrašivo podupirao prava Domovine, vojevao tri rata protiv stranog tlačitelja, nadajući se hrabrosti Krima, želeći učvrstiti narodno jedinstvo, uspostavio Kraljevstvo Italije, proglasivši Rim prijestolnicom” kako stoji na velikoj kartuši, zlatnim slovima ugraviranim na crnoj pozadini, u prostoriji na Piano Nobile u Palazzo Madama. Palača je, s premještanjem talijanske prijestolnice u Firencu, od 1884. postala predmet proučavanja i restauratorskih intervencija koje je vodio arhitekt Alfredo d’Andrade, popraćenih arheološkim iskapanjem i rekognosciranjem kako bi se rekonstruirala njezina složena i tisućljetna povijest. Nezaobilazna je u početku nove faze: od 1934. Palazzo Madama udomi zbirke Gradskog muzeja antičke umjetnosti u postavu danas artikuliranom na četiri kata, vodeći posjetitelje kroz vrijeme i povijest. Počevši od razine opkopa koja, osim što ugošćuje umjetnost srednjeg vijeka – kamene skulpture, mozaike i zlatarstvo – omogućuje pristup srednjovjekovnom botaničkom vrtu, filološkoj rekonstrukciji dragulja mira i prirode u srcu Torina. Prizemlje potom ukrašavaju umjetnine od gotike do renesanse s nalazima iz Pijemonta i Valle d’Aoste, dok se u Torre dei Tesori ističe jedno od remek-djela zapadne umjetnosti: Portret muškarca Antonella da Messine. Prvi kat posvećen je baroknoj umjetnosti s galerijom slika, raskošnim namještajem Piffettija i Prinotta i bogatim dekoracijama kraljevskih apartmana. Konačno, na drugom katu, jedna od najznačajnijih zbirki primijenjene umjetnosti u Europi, koja uključuje skupocjeni nakit, slonovaču, pozlaćeno i oslikano staklo, tekstil, majoliku i porculan koji predstavljaju samu bit ne samo zapadne umjetnosti, već definiraju onu umjetnost koja čini memoriju, identitet i budućnost svake kulture.

Iz ovih promišljanja proizlazi rad na izložbi koji se proveo u suradnji sa znanstvenim vodstvom Nacionalnog muzeja Zadra, a posvećen je “umjetnosti zanata”, rasponu obrade materijala praćenom dodanom vrijednošću preciznog umjetničkog izraza, koji postiže iznimne rezultate u stilu i kvaliteti. To je svijet zlatara i draguljara, staklara i tesara, tkalaca koji daju život predmetima koji će zatim biti proslavljeni i ponovno preuzeti u tisućama skulptura, slika i arhitektura koje imaju korijene u tradicijama rada koje su svoje

“La casa dei secoli è il Palazzo Madama. Nessun edificio racchiude tanta somma di tempo, di storia, di poesia [...] è come una sintesi di pietra di tutto il passato torinese, dai tempi delle origini, dall’epoca romana, ai giorni del nostro Risorgimento”. Le parole di Guido Gozzano (da *La casa dei secoli* del 1914) echeggiano i duemila anni di storia di un edificio unico al mondo: nel I secolo porta decumana di Augusta Taurinorum; nel XIII secolo castello medioevale; nel Settecento capolavoro del barocco europeo; nell’Ottocento osservatorio astronomico e poi il luogo ove “[...] dal MDCCCXLVIII al MDCCCLXVI il Senato del Regno Subalpino prima, italiano poi, riaffermò e svolse lo Statuto Albertino, intrepidamente sostenne i diritti della Patria, suscitò tre guerre contro lo straniero oppressore, auspicò agli ardimenti della Crimea, volle preparò sancì l’unità nazionale, costituì il Regno d’Italia, proclamò Roma capitale” come recita il grande cartiglio, a lettere d’oro incise su fondo nero, della Sala del piano nobile di Palazzo Madama. Che, con il trasferimento della capitale d’Italia a Firenze, è oggetto dal 1884 degli interventi di studio e restauro coordinati dall’architetto Alfredo d’Andrade, accompagnati da una campagna di scavi e ricognizioni capaci di ricostruirne la complessa e millenaria storia. Strumentale al principio di una nuova fase: dal 1934 Palazzo Madama accoglie le collezioni del Museo Civico d’Arte Antica in un percorso ora articolato su quattro piani di visita, svolgendo un itinerario attraverso il tempo e la Storia. A principiare dal piano del fossato che, oltre a ospitare le arti del Medioevo – sculture in pietra, mosaici e oreficerie – consente di accedere al giardino botanico medioevale, ricostruzione filologica di un gioiello di calma e natura nel cuore di Torino. Il piano terra è poi adorno delle arti dal Gotico al Rinascimento con reperti provenienti dal Piemonte e dalla Valle d’Aosta mentre, nella Torre dei Tesori, spicca uno dei capolavori dell’arte occidentale: il *Ritratto d’uomo* di Antonello da Messina. Il primo piano è dedicato alle arti del Barocco con la quadreria, i sontuosi mobili di Piffetti e Prinotto e le sfarzose decorazioni degli appartamenti reali. Infine, al secondo piano, una delle raccolte di arti applicate più significative d’Europa, capace di comprendere preziose oreficerie, avori, vetri dorati e dipinti, tessuti, maioliche e porcellane che rappresentano l’essenza stessa dell’arte non solo occidentale ma definire quelle arti che sono memoria, identità e proiezione di ogni cultura.

Da queste riflessioni nasce il lavoro compiuto di concerto con la direzione scientifica del Museo Nazionale di Zara e consacrato al “mestiere delle arti”, quella gamma di lavorazioni materiali accompagnate dal valore aggiunto di un preciso contenuto artistico e capaci di raggiungere rari esiti di stile e qualità. È il mondo degli orafi e gioiellieri, dei vetrai ed ebanisti, dei tessitori a dare vita a oggetti che saranno poi celebrati e ripresi in migliaia di sculture, pitture e architetture avendo radice in tradizioni operative che

podrijetlo usidriale u stoljećima povijesti, koje u mnogim slučajevima ni industrijska revolucija nije uspjela promijeniti.

Već u studijama njemačkog sociologa i ekonomista Wernera Sombarta ističe se značaj zanatstva kao okosnice srednjovjekovnog gospodarskog sustava, koji karakterizira proizvodnja zasnovana na spretnosti i kreativnosti i društveno artikulirana u cehovima umjetničkog obrta - članstvo u cehovima obaveza je bila za bilo koju djelatnost -, nasljednicima rimskih kolegija, strukovnih udruženja koja su, poput modernih sindikata, regulirala trend proizvodnog konteksta. Iako tragove obrtničkih cehova nalazimo već u Ravenni, carskom sjedištu 9. stoljeća, tek razvoj urbanizma i uspon gradova, od 1000. godine, u središte društvene obnove koja nudi uporište za razvoj gradske autonomije postavljaju umjetnost, obrtnike i njihovu djelatnost, pogodujući povećanju trgovačkog prometa i razvoju kulturne razmjene. Još uvijek opipljivo toponimijsko pamćenje talijanskih gradova, podsjetnik je na urbanističko uređenje posvećeno specifičnim obrtničkim djelatnostima - od Milana i njegovih ulica zlatara, kovača, oružara do Rima i ulica šeširdija, kovača i prslukara - što je pak pokrenulo proces koji je doveo u kasnom srednjem vijeku, najprije do afirmacije građanske klase, a potom, krajem četrnaestog stoljeća, od teocentrizma do antropocentrizma. Rezultat je to krize rasta i identiteta koja je dovela do epohalne kulturne i ekonomske revolucije, koja odjekuje umjetničkom produkcijom i mnogim ovdje izloženim djelima. Prijelaz s gradske autonomije na afirmaciju vlastelinstava, duhovna kriza koja potiče Reformaciju, geografska otkrića koja proširuju ljudski prostor i započinju kolonijalnu eksploataciju odražavaju se u obrtničkom sustavu. Zajedništvo i egalitarna koncepcija cehova, uvijek svjesna dogmatskih vrijednosti na kojima se temelji, potkopavaju se novom figurom u koju se obrtnik često transformira, ako već ne postaje trgovac, koristeći vlastitu kreativnu sposobnost: figurom poduzetnika, pokretača sustava koji se temelji na logici rizika, špekulacije - sposobnosti da se vidi daleko - i profita. Ako je barem do industrijske revolucije kasnog osamnaestog stoljeća obrtničko društvo zadržalo ulogu u europskoj svakodnevnici, njen kapacitet za tehnološke inovacije sada isključivo radi u korist trgovaca koji postaju bankari i konačno vlastela. Nastanak humanizma i renesanse, kada su velika talijanska središta još uvijek puna radionica, skladišta i gradilišta, dobro



Učenik Cristofora de' Predisa, *De Sphaera*, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, codice Lat. 209 = a.x.2.14, c. 11r

Allievo di Cristoforo de' Predis, *De Sphaera*, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, codice Lat. 209 = a.x.2.14, c. 11r

affondano nei secoli la loro origine, e che in molti casi neppure la rivoluzione industriale saprà mutare.

Già negli studi del sociologo ed economista tedesco Werner Sombart emerge la significativa importanza dell'artigianato quale asse portante del sistema economico medievale, caratterizzato da una produzione basata sulla manualità e sulla creatività e articolato socialmente nelle corporazioni di arti e mestieri - cui è obbligatoria l'iscrizione per l'esercizio di qualsiasi attività - eredi dei *collegia* romani, le associazioni professionali che regolavano, quali moderni sindacati, l'andamento del contesto manifatturiero. Se di corporazione artigiane abbiamo traccia già nella Ravenna sede imperiale del IX secolo, sono lo sviluppo dell'urbanesimo e il sorgere dei Comuni, dall'anno Mille, a porre gli *artifices*, gli artigiani e le loro attività, al centro di un rinnovamento sociale che ha in loro il fulcro per lo sviluppo delle autonomie comunali, favorendo l'incremento dei traffici commerciali e lo sviluppo degli scambi culturali. Una memoria ancora tangibile nella toponomastica della città italiana, ricordo dell'articolazione in aree singolarmente dedite a specifiche attività artigianali - dalla Milano delle vie Orefici, Armorari, Spadari, Speronari alla Roma di via Cappellari, Bullonari, Acciaioi e Giubbonari - capaci di avviare quel processo che conduce, nel tardo Medioevo, prima all'affermazione del ceto borghese e poi, allo spegnersi del Trecento, dal teocentrismo all'antropocentrismo. Esito di una crisi di crescita e identità che porta a una rivoluzione culturale ed economica epocale, echeggiata dalla produzione artistica e da molte delle opere qui esposte. Il passaggio dalle autonomie comunali all'affermarsi delle signorie, la crisi spirituale che induce la Riforma, le scoperte geografiche che ampliano lo spazio umano principiando lo sfruttamento colonialistico sono riflesse nel sistema artigiano. La concezione comunitaria ed egualitaria delle corporazioni, sempre cosciente dei valori dogmatici cui è sottesa, è scalzata dalla nuova figura in cui muta in molti casi l'artigiano, quando non diviene mercante mettendo a frutto la propria capacità creativa: l'imprenditore, iniziatore di un sistema basato sulla logica del rischio, della speculazione - la capacità di vedere lontano - e del profitto. Se almeno fino alla rivoluzione industriale di fine Settecento la civiltà artigianale mantiene un ruolo nella quotidianità europea, la sua capacità di innovazione tecnologica è ora a esclusivo vantaggio di mercanti che divengono banchieri e infine Signori. Fin dalla genesi dell'Umanesimo e del Rinascimento, quando i grandi centri italiani sono ancora ricchi di officine, fondaci e cantieri. Come bene illustrato, a commento de *I mestieri sotto l'influenza di Mercurio*, nel raffinatissimo codice astrologico miniato per la corte di Milano, il *De Sphaera*: le "arti meccaniche" di armaioli, pittori e scultori, organari animano botteghe aperte sulla strada e allo sguardo di chiunque vi passi. Divenendo pure un modello per secoli di edilizia civile, le case affiancate le une alle altre in un'urbanistica minuta di strade strette e tortuose ove affacciano l'abitazione e la bottega, con sul retro disposti gli orti. È il prolungamento dello spazio interno in quello esterno, in un intreccio tra spazio privato e pubblico che giungerà al suo acme con il sistema dei portici. Una miniatura che offre un altro dettaglio di estrema importanza: la presenza accanto al maestro, con copricapo, di un lavorante. Il maestro sempre affiancato da garzoni e allievi che intervengono nelle parti secondarie di ogni lavoro, secondando

ilustrira minijatura *I mestieri sotto l'influenza di Mercurio*, sadržana u djelu *De Sphaera*, izuzetno profinjenom astrološkom kodeksu nastalom za milanski dvor: "mehaničke umjetnosti" oružara, slikara i kipara, graditelja orgulja oživljavaju prostor radionicama, otvorenima prema ulici i pogledu prolaznika. Također postaju uzor stoljećima profane gradnje, kuće su jedna pored druge u minucioznom urbanom rasporedu uskih, krivudavih ulica gdje su se nalazile radionice i rezidencije, s vrtovima sa stražnje strane. Produžetak je to unutarnjeg prostora prema vanjskom, u prožimanju privatnog i javnog koji će svoj vrhunac doživjeti sustavom portika. Minijatura nam nudi još jedan iznimno važan detalj: uz majstora, s pokrivalom za glavu, prisutan je i radnik. Majstor je uvijek u društvu šegrti i učenika koji sudjeluju u sekundarnim elementima svakog djela, slijedeći logiku kolektivne koncepcije djela. To je očito u poteškoćama, u mnogim slučajevima, da se sa sigurnošću atribuiraju umjetničko očiinstvo. Odvojenost obrtnika od umjetnika je propusna, jer radionica udovoljava svakom zahtjevu i narudžbi, a najvažniji rade i na predmetima svakodnevnog uporabe i na djelima zapaženog umjetničkog angažmana. Brojni arhitekti, kipari i slikari toskanskog petnaestog stoljeća svoje su školovanje započeli kao zlatarski šegrti u radionicama iz kojih izlaze ukrasi za oltare, raspela, kaleže i relikvijare, ali i zvekere na vratima, zvona, brave, uljanice, tintarnice, pribor za jelo i svi oni predmeti koji govore o bitnom radnom i kulturnom jedinstvu umjetnosti rane renesanse. To je vidljivo u Donatellovoj radionici - on se u suvremenim dokumentima spominje kao "klesar", a zatim postaje čovjek koji je promijenio lijevaoničku umjetnost svog vremena, u estetskom istraživanju obrade metala koje je dominiralo obrtničkom proizvodnjom kroz petnaesto stoljeće - ili onima Verrocchija ili Francesca di Giorgio Martinija koji je, kao arhitekt i inženjer, poznao procesa taljenja i bio vješt dizajner drvenih intarzija za Palazzo Ducale u Urbino. To je paradigmatična intarzija ne samo za širenje perspektive s jednom točkom nedogleda, već i po tome što je savršena sinteza jedinstvene koncepcije rada: realizacija je povjerena arhitektima i stolarskim majstorima, crteže su izradili zlatari, slikari i kipari, u interdisciplinarnosti pojačanoj intenziviranjem trgovačkih razmjena, koje obogaćuju radionice novim znanjima o materijalima i tehnikama te potiču fiziološku evoluciju ukusa i proizvodnje. Ako izrada keramike Della Robbia cvjeta u svakodnevnim predmetima proizvedenim u Emiliji - vazama, tanjurima i ljevakničkim teglicama - Venecija stvara predmete sposobne kombinirati bizantsko ukrasno bogatstvo s gotičkom lakoćom i elegancijom lokalne izrade. Uz Murano koji, uz slikarsku radionicu Vivarini, kreira staklo u kontinuiranom dijalogu sa slikovnim kreacijama i s kromatskom osjetljivošću koja će biti bitna za sam razvoj inovacija u slikarstvu. Osim što je sve do šesnaestog stoljeća čuvala anonimnost obrtnika - Republika Serenissima je vrlo pažljivo čuvala cehovsku disciplinu - u stoljeću u kojem nova estetska svijest dovodi do drugačije uloge umjetnika. Ako obrtnik četrnaestog i petnaestog stoljeća radi u kolektivnom i anonimnom ambijentu radionice, svjestan javne funkcije koju gradska gospodarstva pripisuju njegovu radu, kraj demokratskih institucija i obnova aristokratskih privilegija oduzimaju radu svako društveno značenje i majstor radionice poprima drugu samosvijest, o čemu govore mnogi autoportreti tog vremena. To je ulet u "slobodne umjetnosti" intelektualnog umjetnika naviklog na posjete dvorovima. Majstor koji je stoljećima

la logica di una concezione collettiva dell'opera. Evidente nella nostra difficoltà, in molti casi, di attribuire con certezza una paternità artistica. E labile è la separazione tra artigiano e artista, con la bottega che soddisfa qualsiasi richiesta e commissione, le più importanti lavorando tanto agli oggetti d'uso comune quanto a opere di notevole impegno artistico. Numerosissimi gli architetti, scultori e pittori del Quattrocento toscano che principiano la loro formazione quali garzoni orafi in botteghe da cui escono i decori per gli altari, i crocifissi, i calici e reliquiari ma pure i battenti dei portoni, le campane, le serrature, le lucerne, i calamai, le posate e tutti quegli oggetti che narrano la sostanziale unità operativa e culturale delle arti del primo Rinascimento. È quanto avviene nella bottega di Donatello - citato nei documenti coevi quale "picchiapietre" per poi divenire l'uomo capace di influenzare l'arte fusoria del suo tempo, in una ricerca estetica nella lavorazione del metallo che domina per tutto il Quattrocento la produzione artigianali - o Verrocchio o di un Francesco di Giorgio Martini che, architetto e ingegnere, è cosciente dei processi della fusione e abile disegnatore di tarsie lignee per il Palazzo Ducale di Urbino. Una tarsia paradigmatica non solo per la diffusione della prospettiva a punto di fuga unico ma pure nel suo essere perfetta sintesi della concezione unitaria dell'operare: la realizzazione affidata ad architetti e maestri legnaioli, i disegni eseguiti da orafi, pittori e scultori. In un'interdisciplinarietà amplificata dall'intensificarsi degli scambi commerciali, che arricchiscono le botteghe di nuove conoscenze su materiali e tecniche e inducono la fisiologica evoluzione del gusto e della produzione. Se la lezione della ceramica dei Della Robbia fiorisce negli oggetti di uso comune prodotti in Emilia - vasi, piatti e albarelli da farmacia - Venezia genera oggetti capaci di accordare la ricchezza decorativa bizantina con la leggerezza gotica e l'eleganza dell'artigianato locale. Con Murano che, accanto alla bottega pittorica dei Vivarini, crea vetri in continuo dialogo con le creazioni pittoriche e con una sensibilità cromatica che sarà essenziale per lo sviluppo stesso delle novità pittoriche. Oltre a conservare, fino al pieno Cinquecento, l'anonimato degli artefici - la Serenissima Repubblica attentissima a salvaguardare la disciplina corporativa - in un secolo in cui la nuova coscienza estetica porta a un differente ruolo dell'artista. Se l'artigiano del Trecento e del Quattrocento opera nel lavoro collettivo e anonimo della bottega, conscio della funzione civile che le economie comunali attribuiscono alla sua opera, la fine delle istituzioni democratiche e la restaurazione dei privilegi aristocratici tolgono ogni significato sociale al lavoro e il maestro di bottega assume altra coscienza di sé, come tanti autoritratti del tempo narrano. È l'approdo nelle "arti liberali" dell'artista intellettuale avvezzo a destreggiarsi nelle corti. Il maestro che per secoli ha diviso lavoro e casa, guadagno e mensa con il garzone e gli allievi - in un contesto dove ritmi e tempi delle attività produttive si confondevano con quelli della vita domestica - sottolinea ora la paternità dei lavori che escono dalla bottega. Le arti appaiono nobilitanti l'ingegno umano, sono ora basate sulla scienza prospettica e su di un fondamento razionale. E nell'autonomia creativa, non dovendo più seguire scrupolosamente le direttive del committente, l'artista non si cura più di svolgere l'opera indirizzandone la realizzazione nel modo più pratico, ma la carica di significati e forme del tutto originali. È lo *Stylish Style*

dijelio posao i dom, zaradu i hranu sa šegrtom i učenicima - u kontekstu u kojem se ritam vremena proizvodnih aktivnosti stapao s onima kućnog života - sada naglašava autorstvo djela koja proizlaze iz radionica. Umjetnost dobiva ulogu oplemenjivanja ljudske genijalnosti, i sada se temelji na znanosti o perspektivi i na racionalnim temeljima. A u stvaralačkoj autonomiji, ne morajući više skrupulozno slijediti naloge naručitelja, umjetnik više ne brine o tome da djelo izvede na najpraktičniji način, već ga opterećuje posve originalnim značenjima i oblicima. To su *Stylish Style* manira šesnaestog stoljeća, prisutni u izradi brončanih kipića sve originalnijih i bizarnijih oblika, ogledalo želje za samoreprezentacijom uspostavljene moći. Sa sedamnaestim i osamnaestim stoljećem rafiniraju se vještine i u zanate uvode nove metode rada s materijalima te preciznije alate, a započinju s uporabom prvi mehanički alati: kod obrade namještaja za poliranje drva ili umetanje poluproizvoda - dragog kamenje, metala, slonovače, mramora i sedefa, furnira ebanovine i egzotičnog drva, uz uvođenje i lošijih materijala kao što je gips. Djela su sve više povezana s estetskim zahtjevima dvorskog života, ladanjskih rezidencija ili palača gdje svaka soba sada odražava specifičnu funkciju: od soba za primanje do knjižnice, od radnih soba do soba za poslugu. Koliko se dalekom čini surova srednjovjekovna jednostavnost u stoljećima u kojima su građene plemićke palače i vile i definiran složen odnos između industrije u nastajanju i obrtništva: nakon što je likvidiran cehovski sustav, kretanje masa radnika prema velikoj industriji progresivno su doveli do nastanka stručnih škola za osposobljavanje radne snage. Tako je 1883. u Italiji bilo četrdeset osam škola za umjetnost i obrt, dvanaest stručnih škola za djevojke, deset posebnih škola i šezdeset umjetničkih škola za industriju, kojima su, u nekim slučajevima, bili pridruženi muzeji industrijske umjetnosti koji su prikupljali modele za učenike. Namjera je pomiriti industrijsku proizvodnju s estetskim, kulturnim i tehničkim naslijeđem obrtničkog rada, s ciljem ljepote serijskog proizvoda koji nadilazi zbnjujući eklectizam i pseudo-stilsko vraćane prve industrijske revolucije, primijenjenu umjetnost koja pada u imitaciju i u stereotipno ponavljanje. To su iskustva iz kojih nastaju časopisi poput "Arte Italiana Decorativa e Industriale", koji je pokrenuo Camillo Boito, ili vitalnost *liberty* stila koji se nastoji osloboditi pasivnog oponašanja i afirmirati i prenijeti svoje vrijeme. Torino je doprinio s Izložbom moderne dekorativne umjetnosti 1902. snažnoj afirmaciji *liberty* stila u primijenjenim umjetnostima.

Ako je stoljećima svaka generacija obrtnika prenosila vlastite alate i postupke, u gotovo nepromjenjivom slijedu, s majstora na učenike, u tradiciji utemeljenoj na marljivom učenju, s industrijskom revolucijom svaka generacija radnika koristi nove strojeve i pristupe u skladu sa sve većim evolucijskim ubrzanjem. Radovi izloženi na ovoj izložbi žele pokazati kako primijenjena umjetnost čini artikuliranu panoramu sposobnu uključiti i evoluciju prema funkcionalizmu i standardizaciji velike industrije i nikad do kraja razriješen sukob između potreba umjetničkog stvaralaštva i onih za racionalizacijom oblika usmjeren na masovnu proizvodnju. U tom promišljanju koje je obilježilo kratko stoljeće i koje se u potpunosti može sažeti u razmatranja Luigija Einaudija u *La disciplina dell'artigianato* iz kojih bismo mogli izvesti slogan "budućnost pripada obrtnicima" (*Lo scrittoio del Presidente* (1948. -1955), Torino, 1956, str. 408-420).

Giovanni Carlo Federico Villa

della Maniera cinquecentesca, esemplare nella produzione di bronzetti dalle forme sempre più originali e bizzarre, specchio del desiderio di autorappresentazione del potere costituito. Con il Seicento e il Settecento che affineranno e impreziosiranno abilità e mestieri introducendo nuovi metodi di lavoro dei materiali e più raffinati strumenti di precisione, oltre all'impiego dei primi attrezzi meccanici per la lavorazione: nel mobilio la lucidatura del legno o l'intarsio con pietre dure, metalli, avorio, marmi e madreperla, l'impiallacciatura con ebano e legni esotici ma anche l'uso di materiali più poveri come la pasta di scagliola. Definendo opere sempre più connesse alle sollecitazioni estetiche della vita di corte, delle residenze di campagna o di palazzi ove ogni ambiente riflette ormai una destinazione specifica: dalle sale di ricevimento alla biblioteca, dagli studioli alle stanze per la servitù. Quanto appare lontana l'austera semplicità medievale nei secoli in cui sorgono i palazzi e le ville dei nobili e si definisce il complesso rapporto tra industria emergente e artigianato: liquidato il sistema corporativo, lo spostamento di masse di lavoratori verso la grande industria porta progressivamente alla nascita delle scuole professionali per formare manodopera, giungendosi fino alla genesi dello "stabilimento-scuola". Così, nel 1883, in Italia si contano quarantotto scuole d'arti e mestieri, dodici scuole professionali femminili, dieci scuole speciali e sessanta scuole d'arti applicate all'industria cui, in alcuni casi, è affiancato un museo d'arte industriale che raccoglie modelli per gli studenti. L'intento è di conciliare la produzione industriale con il patrimonio estetico, culturale e tecnico proprio del lavoro artigiano, mirando a una bellezza del prodotto seriale che superi il confusionario eclettismo e i rigurgiti pseudostilistici della prima rivoluzione industriale, le arti applicate scadendo nell'imitazione e nella ripetizione stereotipa. Sono le esperienze da cui nascono riviste quali l'"Arte Italiana Decorativa e Industriale", animata da Camillo Boito, o la vitalità della stagione liberty che cerca di affrancarsi da un'imitazione passiva e di affermare e raccontare il proprio tempo. Con Torino che sancisce, attraverso l'Esposizione di arte decorativa moderna del 1902, la più significativa affermazione del Liberty nelle arti applicate.

Se per secoli ogni generazione artigiana ha trasmesso i propri strumenti di lavoro e gesti, in un'eredità passata dai maestri agli allievi quasi immutabile, fondata sull'assiduità dell'apprendimento, con la rivoluzione industriale ogni generazione operaia ha visto mutare le proprie macchine e attitudini secondo un'accelerazione evolutiva sempre maggiore. Le opere esposte in questa mostra desiderano esemplificare quanto le arti applicate costituiscano un articolato panorama capace di includere tanto l'evoluzione verso il funzionalismo e la standardizzazione della grande industria quanto il mai del tutto risolto confronto fra le esigenze della creatività artistica e quelle della razionalizzazione della forma finalizzata alla produzione in serie. In quella riflessione che ha contraddistinto il secolo breve e può essere tutta riassunta nelle considerazioni svolte da Luigi Einaudi ne *La disciplina dell'artigianato* da cui potremmo trarre lo slogan "l'avvenire è degli artigiani" (*Lo scrittoio del Presidente* (1948-1955), Torino, 1956, pp. 408-420).

Giovanni Carlo Federico Villa



SREBRO

ARGENTO E ARGENTERIE

**Srebro je plemeniti metal** od kojeg je od davnina cjenjenije jedino zlato. Sjajno je, svjetlucavo, rijetko, te dugo vremena može ostati nepromijenjeno. Istovremeno je rastezljivo i dà se kovati, lako ga je obrađivati i oduvijek je korišteno za izradu predmeta velike trajnosti. Srebro je najbolji vodič topline i elektriceta među metalima, a u prirodi ga je moguće naći bilo čisto, bilo kao argentit (srebrov sulfid), često povezan s galenitom (olovnim sulfidom). Stoga je za njegovo dobivanje nužno izdvojiti ga od ostalih metala, a budući da često dolazi u kombinaciji s olovom, to dodatno otežava njegovu ekstrakciju. Tek nakon više postupaka pročišćavanja i odvajanja od olova, srebro dobija svoj sjaj. S obzirom na to da je u čistom stanju premekano da bi se koristilo u zlatarskim radovima, upotrebljava se u leguri s drugim metalima, najčešće s bakrom. Omjeri ova dva metala varirali su od zemlje do zemlje i kroz epohe, do te mjere da su vlasti morale izdati precizne odredbe i garancije kvalitete ovog plemenitog metala kako bi zaštitile kupce. Europa je nekad bila bogata nalazištima, posebice Španjolska. Otkriće Novog svijeta omogućilo je iskorištavanje izdašnih rudnika Južne Amerike, koji su kontinuirano kopani sve do devetnaestog stoljeća. Nakon toga se jednostavnijim pokazalo pribjeći nalazištima Švedske, Norveške, Saske, Mađarske, Transilvanije, a u Italiji onima u Val d'Ossola, Toskani i Sardiniji.

Upotreba srebra bila je uobičajena još u antici, kod Feničana, Grka i Etruščana. Rimljani su ga obilato koristili za kovanje novca i od tada pa gotovo do danas srebro je ostalo najrasprostranjeniji metal u komercijalnoj razmjeni. Također se koristio za izradu pribora za jelo i tanjure bogate rimske aristokracije, dok se kasnije, u srednjem vijeku, koristio prije svega za vjerske predmete. Inventari sakralnog i profanog blaga iz 13. i 14. stoljeća bilježe znatan broj predmeta (relikvijara, kipića ili vaza) od bijelog i pozlaćenog srebra.

Predmeti iz ranijih razdoblja i oni različitog porijekla često su se ponovno upotrebljavali, a mnogi su i pretopljeni kako bi se napravili novi, kao što je bio slučaj s velikim antependijem oltara iz 12. stoljeća, darom pape Celestina II svom rodnom gradu, koji se čuva u Museo Capitolare, u Città di Castello. Srebro se obrađivalo u uzastopnim fazama: prvo se tali, zatim kuje, iskucava ili štanca. I srebro je, kao i zlato, bilo moguće dekorirati tehnikom graviranja ili cizeliranja: za proces damaskine (tehnika orijentalnog porijekla) najprije bi se ugravirao crtež, koji bi se onda ispunio zlatnim listićima ili nitima tehnikom hladnog tijeska; kod neliranja urezi na metalnoj površini ispunjavali bi se spojem bakra, srebra, olova, sumpora i boraksa. Naposljetku, srebro je moguće i laminirati kako bi se dobili srebrni "listovi", potrebni za posrebrivanje predmeta, ili da bi se izvukle niti koje su mogle služiti za tkanje i vezenje.

U petnaestom stoljeću umjetnost obrade srebra dosegla je vrlo visoku razinu zahvaljujući doprinosu arhitekata, slikara i kipara, poput Domenica Ghirlandaia, a potom i mladog Filippa Brunelleschija, koji je oko 1400. - 1401. radio na dodacima srebrnom antependiju San Jacopa iz trinaestog stoljeća u katedrali u Pistoji, ili Lorenza Ghibertija, koji je 1417. - 1418. dobio narudžbu da dizajnira svijećnjake za Orsanmichele; Andrea del Verrocchio i Antonio del Pollaiuolo bili su pak angažirani na dovršetku oltara

**L'argento è un metallo prezioso**, fin dai tempi più antichi considerato secondo solo all'oro. E' chiaro, splendente, raro e si conserva inalterato per lungo tempo. Al tempo stesso è duttile e malleabile, facile da lavorare ed è sempre stato usato per fabbricare oggetti destinati a durare. L'argento è il migliore conduttore di calore ed elettricità fra tutti i metalli, e si trova in natura sia puro sia composto nell'argentite (solfuro di argento), comunemente associato alla galena (solfuro di piombo). Deve perciò essere ricavato separandolo dagli altri metalli che compongono i minerali e spesso si trova in compagnia del piombo, da cui si distacca con una certa difficoltà. Solo dopo diverse operazioni di purificazione e di separazione dal piombo, l'argento appare luccicante. Poiché allo stato puro l'argento è troppo tenero per poter essere impiegato in lavori di oreficeria, esso viene usato in lega con un altro metallo, in genere il rame. Le proporzioni dei due metalli variano a seconda dei paesi e dei periodi, tanto che tutte le autorità emanarono precise disposizioni a garanzia della bontà del metallo prezioso e a tutela degli acquirenti. Inizialmente l'Europa era ricca di giacimenti, in particolare in Spagna. La scoperta del Nuovo Mondo rese disponibili ulteriori abbondanti miniere nell'America meridionale, sfruttate con continuità fino al XIX secolo. Da allora risultò più conveniente ricorrere ai giacimenti della Svezia, Norvegia, Sassonia, Ungheria, Transilvania e, in Italia, quelli della Val d'Ossola, della Toscana e della Sardegna.

L'impiego dell'argento era comune già nel mondo antico, in Fenicia, in Grecia, e in Etruria. I Romani lo usarono largamente per coniare le monete e, da allora fin quasi ai nostri giorni, l'argento divenne il più diffuso metallo per gli scambi commerciali. Inoltre veniva usato per i servizi di posate e di piatti della ricca aristocrazia romana, mentre in seguito, in età medievale, fu utilizzato soprattutto per le suppellettili religiose. Gli inventari dei tesori religiosi e profani del XIII e XIV secolo registrano un numero considerevole di oggetti (reliquiari, statuette o vasellame) d'argento bianco e dorato.

Il reimpiego di oggetti di epoche e provenienze diverse era praticato con larga frequenza, così che molti oggetti vennero fusi per realizzarne di nuovi, come successe per il grande paliotto d'altare del Museo Capitolare di Città di Castello della metà del XII secolo, dono di papa Celestino II alla cattedrale della sua città di origine. La lavorazione dell'argento avveniva per fasi successive: innanzitutto veniva fuso, quindi battuto, lavorato a sbalzo, o stampato con l'aiuto di una matrice. Come l'oro, poteva ricevere ogni sorta di decorazione ottenuta con la tecnica dell'incisione o del cesello: con l'agemina, di origine orientale, il disegno veniva scavato nel metallo e il solco veniva riempito da lamine o fili d'oro e d'argento mediante battitura a freddo; il niello consisteva nel riempire i solchi incisi a bulino su una superficie metallica con un composto nero di rame, argento, piombo, zolfo e borace. Infine, l'argento poteva essere laminato per ottenere l'argento "in foglia" necessario per argentare gli oggetti o tirato in fili per essere impiegati in ricami e tessuti.

Nel Quattrocento le arti dell'argenteria e dell'oreficeria raggiunsero livelli altissimi grazie all'apporto di architetti, pittori e scultori come il giovane Filippo Brunelleschi, che intorno al 1400 - 1401 lavorò ad alcune aggiunte nel duecentesco paliotto d'argento di San

Firentinske krstionice. Mnogi su se od njih formirali u zlatarskim i srebrarskim radionicama, kojima su se i vraćali tokom svoje karijere. U razdoblju renesanse, poteškoće u dolasku do plemenitih metala, barem prije otkrića Amerike, značile su da je proizvodnja bila rezervirana za kovanje novca i komemorativne ili ukrasne predmete iznimne važnosti, među koje se mora ubrojiti “škrinja Farnese”, veličanstveni kovčeg od pozlaćenog srebra nadahnut Michelangelom, koji je naručio kardinal Alessandro Farnese, a izradio ga je između 1543. i 1561. firentinski srebrar Manno di Sebastiano Sbarri, Cellinijev učenik, sa šest gorskih kristala koje je prema crtežu Perina del Vage gravirao Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (Napulj, Museo di Capodimonte), te srebrni svijećnjaci koje 1581. izradio Antonio Gentile da Faenza, kao dar kardinala Farnesea za glavni oltar bazilike Svetog Petra (danas u riznici). Potom valja spomenuti Benvenuto Cellinija (1500. - 1571.), poznatog po svojim memoarima napisanim 1558. i po raspravama o zlatarskoj umjetnosti, skulpturi i crtežu (Traktat o zlatarstvu objavljen je u Firenci 1568.), koji je djelovao u Parizu za francuskog kralja Franje I.

U šesnaestom stoljeću priljev srebra iz meksičkih rudnika u cijeloj je Europi pogodovao intenziviranju proizvodnje predmeta za religijsku upotrebu, kao što su svijećnjaci, uvezi misala, kadionice, kaleži; te onih za svjetovnu upotrebu, poput dekorativnih vaza i amfora, ukrasnih tanjura, lustera, umivaonika i vrčeva. Upotreba srebrnog posuđa postala je pokazatelj prestiža i elegancije: stolovi Sforza, Gonzaga, Estea, Medicija, papinskog dvora i drugih kneževskih obitelji obogaćeni su raskošnim servisima, dok su komode pretvorene u vitrine za srebrne tanjure i pladnjeve koji se izlažu u svečanim prilikama, a koji su često izrađivani prema nacrtima istaknutih umjetnika poput Bernarda Buontalentija (1531. - 1608.), s dekorativnim repertoarom izvedenim iz skulpture, uz oslanjanje na motive Rafaelovog i Michelangelovog opusa. Brojni primjerci ukrasnog posuđa danas se čuvaju u Riznici firentinskih kneževa. Uz Toskanu, gdje su razmijene s Francuskom, Njemačkom i Nizozemskom bile česte, temeljni doprinos također je dala Venecija, zahvaljujući zlatarima specijaliziranim za obradu srebra, često pozlaćenog, u kombinaciji s draguljima, gorskim kristalom, emajlom, kao što se može vidjeti na križu Svetog Teodora iz petnaestog stoljeća od srebra i gorskog kristala (Gallerie dell'Accademia, Venecija), kao i na predmetima poput dragocjenog srebrnog Grimanijevog brevijara s medaljonima, proizvedenog u Flandriji oko drugog desetljeća šesnaestog stoljeća i doniranog Republici Veneciji 1523. godine (sada u knjižnici Marciana).

U sedamnaestom stoljeću, veća dostupnost srebra na europskim tržištima dovodi do šire upotrebe tog metala i postupne specijalizacije srebrara, čija se djelatnost sve više razlikuje od one pravih zlatara. U baroknom razdoblju među najznačajnije narudžbe ubrajaju se one za gozbe i za toaletu, bile one tek ukrasne ili za svakodnevnu namjenu. U servisima su se nalazili tanjuri, pladnjevi, posude za juhe, pribor za jelo, soljenke i dozeri za ocat, bokali i posude za kreme i umake, lončići, odnosno šalice za juhe, česti darovi za rođenje djeteta. Kako bi se hrana pokrila i održala njena toplina korištena su zvona, u kombinaciji s posebnim tanjurima za variva i juhe. Nova pića, poput čaja, kave

Jacopo nel Duomo di Pistoia, o Lorenzo Ghiberti, cui nel 1417 – 1418 fu commesso il disegno dei candelabri di Orsanmichele nel 1417; Andrea del Verrocchio e Antonio del Pollaiuolo furono impegnati nel completare l'altare del Battistero fiorentino, e Domenico Ghirlandaio. Molti si formarono nelle botteghe di orafi e argentieri e continuarono a frequentarle lungo l'arco della loro carriera. In epoca rinascimentale, la relativa difficoltà di reperire il metallo prezioso, almeno fino alla scoperta dell'America, fece sì che la produzione venisse riservata alla monetazione e a oggetti di straordinaria importanza, commemorativi o ornamentali, tra i quali si devono annoverare la “cassetta Farnese”, ovvero il magnifico scrigno in argento dorato di ispirazione michelangeloesca, commissionato dal cardinale Alessandro Farnese e realizzato tra il 1543 e il 1561 dall'argentiere fiorentino Manno di Sebastiano Sbarri, allievo del Cellini, con sei cristalli di rocca incisi da Giovanni Bernardi da Castel Bolognese su disegno di Perin del Vaga (Napoli, Museo di Capodimonte), e i candelieri d'argento eseguiti nel 1581 da Antonio Gentile da Faenza come dono dello stesso cardinale Farnese per l'altare maggiore della basilica di San Pietro (oggi nel Tesoro di San Pietro). Un cenno va fatto poi a Benvenuto Cellini (1500 – 1571), celebre per le sue memorie scritte nel 1558 e per i suoi trattati di arte orafa, scultura e disegno (*Trattato dell'oreficeria* edito a Firenze nel 1568), attivo a Parigi per il re Francesco I di Francia.

Con il trascorrere del Cinquecento, l'afflusso di argento dalle miniere del Messico favorì l'intensificarsi in tutta l'Europa della produzione di oggetti di uso religioso come candelabri, rilegature di messali, incensieri, calici, e di uso civile come vasi e anfore decorative, piatti da parata, candelieri, bacili e brocche. L'uso del vasellame in argento divenne emblema di prestigio ed eleganza: le tavole degli Sforza, dei Gonzaga, degli Estensi, dei Medici della Corte papale e delle altre casate principesche si arricchirono di sontuosi servizi, mentre le credenze si trasformarono in vetrine per i trionfi di piatti e vassoi d'argento esposti nelle occasioni solenni, spesso realizzati su disegno di artisti di rilievo come Bernardo Buontalenti (1531 – 1608), con un repertorio decorativo derivato dalla scultura, dalle forme raffaellesche e michelangeloesche. Numerosi esempi di vasellame di parata si trovano oggi nel Tesoro dei Granduchi a Firenze. Oltre alla Toscana, dove erano frequenti gli scambi con la Francia, la Germania e l'Olanda, anche Venezia diede un contributo fondamentale attraverso orafi lagunari specializzati nella lavorazione dell'argento, spesso dorato, unito alle gemme, al cristallo di rocca, agli smalti, come si può vedere nella quattrocentesca croce di San Teodoro in argento e cristallo di rocca (Gallerie dell'Accademia, Venezia), nonché oggetti come la preziosa legatura in argento a medaglioni del Breviario Grimani, prodotto nelle Fiandre intorno al secondo decennio del XVI secolo e donato nel 1523 alla Repubblica di Venezia (ora alla Biblioteca Marciana).

Con il XVII secolo, la maggiore disponibilità di argento sui mercati europei porta a un uso più allargato del metallo e a una progressiva specializzazione dei lavoranti dell'argento, la cui attività si va progressivamente distinguendo da quella degli orafi veri e propri. La tavola e la toeletta danno vita a molte delle più importanti commesse di epoca barocca, da parata e per gli usi quotidiani.

i čokolade, kao i sve raširenija upotreba šećera, dali su povod za prava natjecanja u mašti i kompozicijskoj harmoniji posuda u kojima su se trebala služiti. Toaletni pribor sastojao se od vaza i bočica, ogledala, škara i raznog pribora, gotovo uvijek pozlaćenog. Od namještaja isticali su se lusteri, svijećnjaci ili ukrasni vijenci za najprofinjenije gozbe, pribor za kamine, ali i pravi srebrni namještaj, poput onog navedenog u inventarima dvije savojske kraljevske supruge, Kristine Francuske i Marie Giovanne Battieste Savoia Nemours, koje su nam omogućili pogled u prostorije opremljene posrebranim namještajem popularnim na sjeveru Europe, a o kojem nam danas ostaju tek sporadična svjedočanstva, s obzirom na raširenu naviku da se predmeti tale kako bi se dragocjeni metal ponovo upotrijebio.

Glavni centri proizvodnje bili su Rim, Genova, Torino, Firenca i Venecija. Stilske karakteristike ovih gradova razvijale su se po različitim utjecajima: francuskim u Torinu i Genovi, njemačkim i austrijskim u Veneciji i Milanu. Svaki je grad imao prepoznatljivu oznaku koja se utiskivala na predmete kako bi potvrdila njihovo podrijetlo i kvalitetu: Torino je koristio savojski grb nadvišen krunom, Genova shematski prikaz tornja, Rim prekrizene ključeve svetog Petra s papinskim simbolom, Venecija lava Svetog Marka, Napulj slova NAP ispod krune, Palermo orla, Messina križarski grb flankiran slovima MS.

Rad rimskih zanatlija razvijao se kroz veze s papinskim dvorom, uglavnom u sakralnoj sferi, no oni su i profane predmete proizvodili s određenom monumentalnom raskoši koja ih je izdvajala od drugih talijanskih centara. Među najslavnijim imenima nalazimo ona Giovannija Giardinija da Forlija (1646. - 1721.), autora repertoara srebrarskih modela objavljenog 1714., Vincenza Bellija (1710. - 1787.) koji je stigao iz Torina i našao se među rimskim srebrarima koje je Ivan V. iz Portugala odabrao za izradu srebrnog posuđa za kapelu San Giovanni Battista u crkvi San Rocco u Lisabonu i Luigija Valadiera (1726. - 1785.), francuskog podrijetla, koji je za plemićke kuće diljem Europe, a posebno za Borghese, izrađivao srebrninu i ukrasne predmete. U Liguriji, prije svega u Genovi, rimski utjecaj prepoznaje se u sakralnom srebru: gotovo berninijevski oblici, bliski i skulpturi Filippa Parodija, karakteristični su za sakralnu produkciju. Ona će s vremenom pokazati i francuske utjecaje, kroz širenje modela Pierrea Germaina i Juste-Aurelea Meissoniera, rodom iz Torina, koji se u Parizu našao kao Orfèvre du Roi. Neki od primjera te produkcije jesu procesijski štapovi, pacifikali s figuralnim scenama, kaleži i mostrance, kadila i navikule iz Rizinice katedrale San Lorenzo u Genovi. Francuski se utjecaj osjetio i u Milanu, najprije pod španjolskom, a potom i pod austrijskom vlašću. U tom kontekstu značajna je Ceraneova urna od srebra i kristala koja u milanskoj katedrali čuva tijelo svetog Karla Boromejskog, te srebrna oprema malog prostora ispod prezbiterija, takozvanog Scurolo, naručenog 1619., a izvedenog pola stoljeća kasnije. Najznačajnija djela iz Venecije čuvaju se u riznici sv. Marka, poput počasnog mača dužda Francesca Morosinija iz sedamnaestog stoljeća, uz veliki broj relikvijara, kaleža i drugih predmeta iz osamnaestog stoljeća. Velike su venecijanske obitelji posjedovale stolne servise, servise za kavu i čokoladu, pribor za jelo, uveze i veličanstvene toaletne pribore, poput onog koji se sastojao od 58 predmeta od pozlaćenog srebra i zelenog oniksa koji je pripadao

I servizi su komposti da platti, vassoi, zuppiere e legumiere, posate, saliere e acetoliere, caraffe e compostiere per creme e mostarde, paiole ovvero tazze per il brodo spesso destinate alle puerpere come dono per la nascita di un figlio. Per coprire le vivande e tenerle in caldo si usavano campane o *cloche*, abbinata a piatti realizzati su misura, pieni di legumi o stufati. Le nuove bevande, tè, caffè e cioccolata, e l'uso più diffuso dello zucchero, diedero l'avvio a vere e proprie gare di fantasia e di armonia compositiva per i recipienti destinati a contenerle. I servizi da toilette si compongono di vasi e vasetti, specchi, forcicine e strumenti vari, quasi sempre dorati. L'arredo prevedeva lampadari, candelieri, candelabri o girandole per le tavole più raffinate, servizi da camino e veri e propri mobili d'argento, come quelli elencati negli inventari dei beni delle due Madame Reali di Savoia, Cristina di Francia e Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, che restituiscono l'immagine di sale arredate con quei mobili in lamina d'argento che ebbero grande fortuna nelle corti del nord dell'Europa e di cui oggi non rimangono che sporadiche testimonianze a causa dell'abitudine molto diffusa di fondere gli oggetti per riutilizzare il costoso metallo.

I maggiori centri di produzione furono Roma, Genova, Torino, Firenze e Venezia. Influenze stilistiche diverse connotarono gli stili delle città: dalla Francia verso Torino e Genova, dalla Germania e dall'Austria a Venezia e Milano. Ogni città aveva un marchio distintivo, punzonato sugli oggetti per certificarne la provenienza e la qualità: Torino imprimeva lo stemma sabauda sormontato dalla corona, Genova la rappresentazione schematica di una torretta, Roma le chiavi di San Pietro incrociate e sormontate dal simbolo del triregno papale, Venezia il leone di San Marco, Napoli le lettere NAP sormontate da una corona, Palermo l'aquila, Messina uno stemma crociato affiancato dalle lettere MS.

L'attività degli argentieri romani si sviluppò intorno alla corte papale, principalmente in ambito religioso, ma anche con lavori di genere profano di una sontuosità monumentale che la distinse dagli altri centri italiani. Tra i nomi più illustri ricordiamo Giovanni Giardini da Forlì (1646 - 1721), autore di un repertorio di modelli per argentieri edito nel 1714, Vincenzo Belli (1710 - 1787) che arrivava da Torino e fu tra gli argentieri romani scelti da Giovanni V del Portogallo per eseguire le argenterie sacre nella cappella di San Giovanni Battista della chiesa di San Rocco a Lisbona, e Luigi Valadier (1726 - 1785), di origine francese, che lavorò per le case nobiliari di tutta l'Europa e in particolare per i Borghese con argenti e oggetti d'arredo. Riflessi romani si notano nell'argenteria ligure, soprattutto di Genova, in campo sacro: cadenze quasi berniniane, vicine anche alla scultura di Filippo Parodi, caratterizzano una produzione sacra destinata con tempo a sentire l'influsso francese attraverso la diffusione dei modelli di Pierre Germain e di Juste-Aurele Meissonier, torinese passato a Parigi come Orfèvre du Roi. Mazze processionali, paci con scene figurate, acquasantiere, calici e ostensori, turiboli e navicelle del Tesoro della cattedrale di San Lorenzo a Genova ne sono un esempio. L'influsso francese si fece sentire anche a Milano, prima sotto la dominazione spagnola, poi durante il dominio austriaco. Si ricordano l'urna in argento e cristallo che custodisce nel Duomo di Milano il corpo di San Carlo Borromeo, disegnata dal Cerano, e il rivestimento argenteo del



*Crtež za sviječnjak*  
Filippo Juvarra, oko  
1720.  
Pero i tuš na papiru  
Rev. 2277/DS

*Disegno per candelabro*  
Filippo Juvarra, 1720  
circa  
Penna e inchiostro su  
carta  
Inv. 2277/DS



*Relikvijar sv. Mauricija*  
Giovanni Francesco Paroletto, oko 1740.  
Iskucano, cizelirano i gravirano srebro  
Inv.389/A

*Reliquiario di san Maurizio*  
Giovanni Francesco Paroletto, 1740 circa  
Argento sbalzato, cesellato e inciso  
Inv. 389/A

obitelji Pisani - taj set nije proizveden lokalno, već je rad jednog srebrara iz Augsburga (Ca' Rezzonico).

Barokni sjaj trijumfira i u južnoj Italiji, u crkvama i samostanima Napulja, Palermo i Messine, grada iz kojeg je rodom Francesco Juvarra, brat arhitekta Filippa kojeg je 1714. u Torino pozvao Vittorio Amedeo II Savojski, upravo okrunjeni sicilijanski kralj, kako bi grad preobrazio u europsku prijestolnicu. Juvarrino naukovanje u obiteljskoj srebrnarskoj radionici i vježbanje crteža sa starijim bratom Francescom, koji je u Rimu nastavio očevo zlatarski zanat, te stekao veliko bogatstvo u službi kneževa i ambasadora, objašnjava u prisustvo bezbrojnih nacrti za predmete u srebru u grafičkim zbirkama ovog arhitekta (2277/DS).

Piemont se ističe posebno bogatom i raznolikom produkcijom, koja je snažno pod utjecajem francuskog ukusa i razmjena s Parizom preko djela umjetnika kao što Francesco Ladatte, Andrea Boucheron, Giovanni Battista Boucheron i Lorenzo Lavy. Aktivnosti savojskih zlatara i srebrnara regulirane su udruženjem zlatara i srebrnara Torina, koje je osnovano 1597. Kao i ostale države, i savojsko je vojvodstvo donijelo zakone kojima se provjerava odgovara li kvaliteta korištenog srebra onome što je utvrđeno kao norma. Najstariji savojski normativi potječu iz 1436., ali tek je 1677., zaslugom Marije Giovanne Battiste Savoia Nemours, regentice sina Vittorija Amedea II nakon smrti supruga Carla Emanuela II, donesen edikt koji je strogo regulirao djelatnosti udruženja. Od posebne je važnosti to što je ustanovljena pozicija državnog ispitivača, kojeg kovnica imenuje kako bi ispitivao finoću srebra, odnosno postotak srebra prisutnog u leguri. S vremenom se taj sistem pokazao nedostatnim, te je od 1753. uz ispitivača uvedena i druga funkcija, takozvanog protuispitivača.

Pijemontski srebrari osamnaestog stoljeća specijalizirali su se za elegantno posuđe, koje je obilježilo prijelaz s razigranog rokoko posuda za kavu i čokoladu, spremnika za šećer, posuda u kojima su se valoviti oblici smjenjivali s ukrasnim *rocaille* oblicima i figuricama životinja, s kineskim motivima, cvjetovima i voćem, sve do klasičnijih i krajnje elegantnih djela iz zadnja dva desetljeća osamnaestoga i s početka devetnaestog stoljeća. Radionice vode obitelji srebrara, poput one Piera Antonia Paroletta, autora monumentalnog ruha od kucanog srebra u torinskoj katedrali, na kojem je prikazano čudo Tijelova, te one njegovog brata Francesca, kome je nedavno pripisan relikvijar s figurom sv. Mauricija iz zbirke palače Madama (389/A). Prisutna je i obitelj Boucheron, podrijetlom iz Orléansa, s rodonačelnikom Simonom, kiparom u bronci, autorom zvona za palaču Madama koje je 1670. naručio Charles Emmanuel II. kao i Andrea Battista (1693. - 1761.), otac Giovannija, učenik Thomasa Germaina u Parizu i dvorski srebrnar Carla Emanuela II., čija je brončana i srebrna obloga piona svetišta u Mondoviju, koju je izradio s Francescom Ladatteom 1749., ostala sačuvana kao remek-djelo. Njegov sin Giovanni Battista Boucheron (1742. - 1815.) bio je najveći pijemontski srebrnar osamnaestog stoljeća: kralj Vittorio Amedeo III. povjerio mu je vođenje Orfèvrerie Royale u Torinu, dvorske manufakture osnovane 1775. s dvostrukom svrhom izrade novih predmeta i konzervacije onih postojećih. Na njegovim crtežima (osam se listova čuva u palači Madama) prepoznajemo veliku slikarsku vrijednost, a oni

piccolo ambiente in cui esso si trova al di sotto del presbiterio, lo Scurolo, deliberato nel 1619 e realizzato in mezzo secolo di lavoro. A Venezia i lavori di maggior rilievo si conservano nel Tesoro di San Marco, come la seicentesca spada d'onore del doge Francesco Morosini, oltre a un gran numero di reliquiari, calici e altri oggetti del XVIII secolo. Le grandi famiglie veneziane possedevano servizi da tavola, caffè e cioccolata, posateria, legature e servizi da toeletta di grande sfarzo, come quello composto da 58 pezzi in argento dorato e onice verde appartenuto alla famiglia Pisani, non di fattura locale, ma opera di un argentiere di Augsburg (Ca' Rezzonico).

Lo splendore barocco trionfa anche nell'Italia meridionale per le chiese e i conventi di Napoli, a Palermo e a Messina, città da cui proviene Francesco Juvarra, fratello dell'architetto Filippo chiamato nel 1714 a Torino da Vittorio Amedeo II di Savoia, da poco incoronato re di Sicilia, per trasformare la città in una capitale europea. La formazione di Juvarra nella bottega di argentieri di famiglia e la pratica di disegno con il fratello maggiore Francesco, che aveva continuato a Roma l'attività di orefice del padre ottenendo grande fortuna presso principi e ambasciatori, spiegano la presenza di numerosi disegni per argenterie nelle raccolte grafiche dell'architetto (2277/DS).

Il Piemonte si distingue per una produzione particolarmente ricca e variegata, fortemente influenzata dal gusto francese e dagli scambi con Parigi attraverso le opere di artisti come Francesco Ladatte, Andrea Boucheron, Giovanni Battista Boucheron, Lorenzo Lavy. L'attività degli orafi e degli argentieri sabaudi era regolata da una corporazione, l'Università degli Orafi e Argentieri della città di Torino, nata nel 1597. Come tutti gli altri stati, anche il ducato sabauda si dotò di leggi per verificare che la qualità dell'argento utilizzato corrispondesse a quanto stabilito. La normativa sabauda più antica risale al 1436, ma si deve a Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, reggente per il figlio Vittorio Amedeo II dopo la morte del marito Carlo Emanuele II, l'editto del 1677 che regolamentava rigidamente l'attività dell'Università degli Orefici. In particolare, istituì la figura dell'assaggiatore di Stato, incaricato dalla Zecca di verificare e certificare il titolo dell'argento, ovvero la percentuale di argento presente nella lega. Col tempo il sistema si rivelò insufficiente e a partire dal 1753 l'assaggiatore venne affiancato da un secondo funzionario, per il cosiddetto controassaggio.

Gli argentieri piemontesi del Settecento si specializzano in oggetti da tavola raffinati, che segnano il passaggio dal rococò più vivace delle caffettiere, cioccolatiere, zuccheriere, paiole in cui le forme ondulate si alternano a motivi decorativi *rocaille* e figurine di animali, cineserie, fiori e frutti, fino ai lavori di stampo più classico e di estrema eleganza degli ultimi due decenni del Settecento e del primo Ottocento. Le botteghe sono rette da famiglie di argentieri come quella di Pier Antonio Paroletto, autore del monumentale paramento in argento sbalzato del Duomo di Torino, raffigurante il miracolo del Corpus Domini, e del fratello Francesco, cui è stato recentemente ricondotto un reliquiario con la figura di san Maurizio dalle collezioni di Palazzo Madama (389/A). E la famiglia Boucheron, originaria di Orléans, con il



*Crtež za ukras na sredini stola*  
Giovanni Battista Boucheron, 1776.  
Tinta na papiru  
Inv. 2616/DS

*Disegno per centrotavola*  
Giovanni Battista Boucheron, 1776  
Inchiostro su carta  
Inv. 2616/DS

pokazuju i kako je Boucheron poznao antiku, posebice nakon posjeta Rimu 1760., u društvu kipara Ignazia i Filippa Collina, ali i da je cijenio novine koje je uveo Piranesi, poznao repertoar Petitota i Dealfossea, kao i da je vidio Valadierova djela (2616/DS). Njegovo posljednje djelo, zabilježeno 1814., jest ceremonijalni buzdovan grada Torina, simbolički predmet koji gradski službenik nosi tijekom javnih ceremonija. Krajem 1814. izvedba buzdovana prema Boucheronovom crtežu povjerena je Luigiju Dughetu, koji je izveo klasicistički predmet, jasnih linija, na kojem dvije glave podsjećaju na podrijetlo grada (279/A).

capostipite Simon, scultore in bronzo, autore della campana di Palazzo Madama fatta realizzare da Carlo Emanuele II nel 1670, e Andrea (1693 – 1761), padre di Giovanni Battista, allievo di Thomas Germain a Parigi e argentiere di corte con Carlo Emanuele II, di cui ci rimane come capolavoro il rivestimento in bronzo e argento del Sacro pilone del Santuario di Mondovì eseguito con Francesco Ladatte dal 1749. Il figlio Giovanni Battista Boucheron (1742 – 1815) fu il massimo argentiere piemontese del Settecento: a lui il re Vittorio Amedeo III affidò la direzione dell'*Orfèverie Royale* di Torino, la manifattura di corte fondata nel 1775 con il duplice scopo di creare nuovi oggetti e conservare quelli esistenti. I suoi disegni (otto fogli si conservano a Palazzo Madama), presentano grande valore pittorico e dimostrano come Boucheron conoscesse l'antico, dopo il viaggio romano del 1760 in compagnia degli scultori Ignazio e Filippo Collino, e come apprezzasse le novità di Piranesi, i repertori di Petitot e Delafosse, guardando anche alle opere di Valadier (2616/DS). La sua ultima opera, documentata al 1814, è la mazza cerimoniale della Città di Torino, oggetto simbolico portato dall'usciera comunale durante le cerimonie ufficiali. Dell'esecuzione della mazza su disegno di Boucheron, fu incaricato alla fine del 1814 Luigi Dughet, che realizzò un oggetto dalle linee composte, classico, in cui le due teste di toro richiamano le origini della città (279/A).



*Cerimonijalni štap grada Torina (detalji),*

Luigi Dughet prema crtežu Giovannija Battiste Boucherona, 1814. – 1824. (buzdovan) i 1849. (kruna)

Lijeivano, iskucano i cizelirano srebro

Inv. 279/A

*Mazza cerimoniale della Città di Torino (particolare)*

Luigi Dughet su disegno di Giovanni Battista Boucheron, 1814 – 1824 (mazza) e 1849 (corona)

Argento fuso, sbalzato e cesellato

Inv. 279/A

Naposljetku, valja spomenuti i ceremonijalno srebro židovske zajednice Pijemonta, među kojim se nalaze predmeti visoke kvalitete. Sve do kraja osamnaestog stoljeća Židovima je bio zabranjen pristup zlatarskim i srebrarskim cehovima, pa su ritualne predmete izrađivale nežidovske radionice, na zahtjev i prema posebnim uputama svojih naručitelja. Kasnije su zaživjele prave dinastije židovskih srebrara, a ona Moisea Vitta Levija bila je među najaktivnijima u Torinu. Među židovskim srebrnim posuđem u zbirkama palače Madama ističe se veliki ukrasni tanjur s oznakom Francesca Ghiottija, vezan za proslavu Pashe i ritualnu večeru, Pashalni seder (338/A)



*Ukrasni tanjur za seder*

Francesco Ghiotti, 1779.-1783.

Reljefno i klesano srebro

Inv.338/A

*Piatto da parata per il seder (Pasqua ebraica)*

Francesco Ghiotti, 1779-1783

Argento sbalzato e cesellato

Inv. 338/A

Infine, un cenno va fatto agli argenti cerimoniali della comunità ebraica piemontese, tra cui si contano oggetti di grande qualità. Fino alla fine del Settecento agli ebrei venne proibito l'accesso alla corporazione degli orafi e degli argentieri, e pertanto gli oggetti del rito venivano realizzati da botteghe non ebraiche e secondo le specifiche istruzioni dei loro committenti. In seguito, si crearono vere e proprie dinastie di argentieri ebrei e tra le più attive a Torino fu quella di Moise Vitta Levi<sup>29</sup>. Tra gli argenti ebraici delle collezioni di Palazzo Madama spicca il grande piatto da parata marchiato da Francesco Ghiotti, riferito alla celebrazione della Pasqua ebraica e alla cena rituale, il Seder di Pesach (338/A).



BJELOKOST U ITALJI OD  
SREDNJEG VIJEKA DO  
OSAMNAESTOG STOLJEĆA

L'AVORIO IN ITALIA DAL  
MEDIOEVO AL SETTECENTO

## 1. Srednji vijek: trgovačke rute, upotreba i tehnike

Bjelokost koja se obrađivala u Italiji dobivala se od slonove kljove, za razliku od one iz sjeverne Europe, gdje je puno raširenija bila upotreba kljove morža, morskog lava i narvala, široko rasprostranjenih u sjevernim morima. Slonovača uvezena u Italiju dolazila je iz istočne Afrike (ukrcavala bi se u Zanzibaru, prevozila do Aleksandrije u Egiptu ili do sirijskih luka) ili iz centralne Afrike (u tom slučaju putovala je direktnim karavanama do obalnih gradova na sjeveru, poput Tunisa i Ceute. Alternativni put predviđao je putovanje iz Indije, preko Perzije, da bi se ponovno stiglo do aleksandrijske luke ili pak Konstantinopola. Iz tih je središta do Italije bjelokost dolazila morem, preko Mediterana: prvo na Siciliju, potom u Kampaniju (Salerno i Amalfi) i Apuliju (Bari) - gdje su se između 11. i 13. stoljeća razvile radionice specijalizirane za obradu tog materijala. Nakon toga, u četrnaestom i petnaestom stoljeću, bjelokost je dolazila i do Venecije i Genove: od tamo bi kretala na daljnja putovanja: kopnom prema germanskim zemljama i Flandriji ili, morem, atlantskom obalom do Normandije (i od tamo Sienom do Pariza, ili pak preko kanala do Engleske).

Teškoće pri nabavci bjelokosti i njena rijetkost, uz njezinu savršeno glatku površinu i bjelinu, simbol čistoće u raznim civilizacijama, već su u antici ovaj materijal učinili dragocjenim poput srebra ili zlata, te stoga i namijenjenim za djela visoke simboličke vrijednosti, kako u sakralnom, tako i u profanom kontekstu. Između 5. i 6. stoljeća bjelokost se koristila za imperijalne i konzularne diptihe, za carska žezla i prijestolja; u ranokršćanskom razdoblju i u cijelom srednjem vijeku za biskupske katedrale, kovčege za relikvije (kako u zapadnom svijetu, tako i u Bizantu), i za brojne liturgijske predmete: oltarne antependije, pastorage u obliku slova tau ili s volutama, liturgijske plitice, uveze svetih knjiga, oltarne i pektoralne križeve, pikside za posvećene hostije i zavjetne statue. Krajem srednjeg vijeka i za vrijeme renesanse, bjelokost je bila tražena i za rafinirane predmete za vladare, koristila se u kneževskim palačama i dvorcima: za kovčege za dragulje ili novac, okvire zrcala, češljeve, igle za kosu, drške pribora za jelo ili bodeža, šahovske setove, figure za igru tric-trac, lovačke rogove ili olifante. Riznični inventari mnogih plemićkih kuća, kao što su primjerice one vojvoda Savoje, u 13. i 14. stoljeću bilježe iznimno rašireno korištenje predmeta od bjelokosti, koji su se nabavljali iz cijele Europe.

Tolika rasprostranjenost i bogatstvo upotrebe također je posljedica lakoće obrade ovog materijala, koji je vrlo duktilan, te je stoga moguće koristiti iste alatke koje koriste kipari u drvu. Započinjalo se željeznom pilom, kako bi se kljova prerezala i izdvojio željeni dio: u srednjem vijeku gornji se dio kljove uglavnom koristio za pune skulpture većih dimenzija (koje su stoga održavale zakrivljenost same kljove); centralni dio, zubna pulpa, preferirala se za ploče za izradu diptiha za privatnu pobožnost ili za male figure koje bi se aplicirale na predmete; dok je za olifante kljova u potpunosti ispražnjena i zadržan bi bio oblik roga. Za rezbarenje bjelokosti korištena su dlijeta i noževi, potom svrdla za izradu ukrasnih motiva (ali i za detalje lica i odjeće), te turpije i šila za manje gravure; strug se koristio za kružne oblike, kao što su diskovi za zatvaranje kutija ogledala. Površina gotovog predmeta naposljetku bi se zagladila

## 1. Nel Medioevo: rotte commerciali, usi e tecniche

L'avorio lavorato in Italia era ricavato da zanne di elefante, a differenza di quanto avveniva nell'Europa settentrionale, dove era maggiormente diffuso l'impiego di zanne di tricheco, leone marino e narvalo, ampiamente presenti nei mari nordici. L'avorio importato in Italia proveniva dall'Africa orientale (imbarcato a Zanzibar, era trasportato fino ad Alessandria d'Egitto o nei porti della Siria), e dall'Africa centrale (in questo caso viaggiava su carovane dirette alle città costiere del nord, come Tunisi e Ceuta). Una via alternativa prevedeva invece il viaggio dall'India, attraverso la Persia, per arrivare ancora nel porto di Alessandria, oppure a Costantinopoli. Da questi centri l'avorio raggiungeva l'Italia via mare, attraverso il Mediterraneo: in primo luogo la Sicilia, poi la Campania (Salerno e Amalfi) e la Puglia (Bari) - dove tra XI e XIII secolo si svilupparono botteghe specializzate nella lavorazione di questo materiale; successivamente, tra Tre e Quattrocento, l'avorio arrivò anche a Venezia e Genova: da qui era poi imbarcato per altri viaggi: via terra, verso l'area germanica e le Fiandre, oppure, via mare, lungo le coste dell'Atlantico, verso i porti della Normandia (e da qui, lungo la Senna, a Parigi, oppure - attraversata la Manica - in Inghilterra).

Fin dall'antichità la difficoltà di reperimento e la rarità dell'avorio, insieme alla sua superficie perfettamente levigata e al suo candore, simbolo di purezza in molte civiltà, hanno reso questo materiale prezioso al pari dell'oro e dell'argento, e quindi prescelto per opere dal forte valore simbolico, in ambito sia sacro che profano. Tra il V e il VI secolo l'avorio era impiegato per i dittici imperiali e consolari, per gli scettri e i troni imperiali scolpiti; in età paleocristiana e lungo tutto il Medioevo per le cattedre episcopali, le custodie delle reliquie (tanto in area occidentale che nel mondo bizantino) e per una numerosa serie di oggetti liturgici: paliotti d'altare, pastorali a forma di tau o a riccio, pettini liturgici, legature di codici sacri, croci d'altare e croci pettorali, pissidi per le ostie consacrate e statuette devozionali. Alla fine del Medioevo e durante il Rinascimento l'avorio era ricercato anche per oggetti raffinati destinati alla corte, in uso nei castelli e nei palazzi principeschi: oltre ai cofanetti per le gioie o denaro, le cornici per specchi, i pettini, le impugnature di aghi discriminatoi per capelli, i manici di posate e pugnali, le scacchiere, le pedine del gioco del tric-trac, i corni da caccia o olifanti. I Conti della Tesoreria di tante casate nobiliari, come per esempio quelli dei conti di Savoia, documentano per il XIII-XIV secolo un uso veramente diffuso degli oggetti eburnei, acquistati in tutta Europa.

Tale fortuna e molteplicità di usi si deve anche alla notevole facilità di lavorazione di questo materiale, assai duttile, e per il quale si potevano impiegare gli stessi strumenti utilizzati dagli scultori del legno. Si cominciava con la sega in ferro, per tagliare la zanna e ricavare il pezzo desiderato: solitamente nel Medioevo la parte superiore delle zanne era impiegata per le statuette a tutto tondo di maggiori dimensioni (che quindi conservavano la curvatura della zanna stessa); la parte centrale, la polpa dentaria, era preferita per le placchette che servivano a realizzare i dittici devozionali, o per le piccole figure d'applique; mentre per gli olifanti la zanna veniva interamente svuotata e i

abrazivnim kamenom, orahovim uljem ili ribljim ljuskama. U nekim su slučajevima bjelokosni predmeti dodatno ukrašavani pozlatom, polikromijom i staklenom pastom za oči figura.

## **2. Centri proizvodnje: romanička bjelokost u južnoj Italiji (11-13. stoljeće) i radionica Embriachi u Veneciji (15. stoljeće)**

Specifični politički kontekst južne Italije od 9. do 12. stoljeća uvelike je pogodovao umjetničkim razmjenama: u ovom kronološkom luku smjenjivali su se na tom teritoriju langobardska dominacija s vojvodstvom Benevento (koje je nakratko uključivalo Salerno i Bari), arapska vlast (s emiratom u Bariju, od 847. do 871., dok je Sicilija ostala pod muslimanskom kontrolom od 827. do 1091.), kao i prisutnost Bizanta (ponovno u Bariju, od 875. do 1071.), dok su bliski trgovački odnosi koje je Amalfi, nezavisan od 9. stoljeća nadalje, održavao s Tripolijem, Aleksandrijom i Konstantinopolom, pogodovali širenju istočnjačkih modela. Takav je kulturno-umjetnički sinkretizam obilježio i vladavinu Roberta Guiscarda, koji je počevši od 1076. malo-pomalo osvojio sve ove centre. Upravo su se od 1070-tih godina u Bariju, Amalfiju, a osobito Salerno, razvile važne radionice obrade bjelokosti, za velike lokalne narudžbe, poput kovčežića za opatiju u Farfi (prije 1072.), te posebice seriju od 66 pločica iz biskupijskog muzeja Salerno - moguće dijelovi ambona ili vrata biskupske katedrale, oltarnog antependija ili čak velikog relikvijara-škrinje - s prizorima iz Starog i Novog zavjeta (oko 1084.), pravo remek-djelo romaničke umjetnosti. Izrađen je u plitkom reljefu, a vidljiv je spoj ranokršćanskih motiva (s klasičnim draperijama), onih bizantskih (arhitektura i kupole) te onih muslimanskih (bordure s motivima loze u kojoj se nalaze zoomorfni likovi), dok je novost i specifičnost ovog djela narativni ton scena, bogat detaljima i humorom. Tijekom 12. i 13. stoljeća u južnoj Italiji formirale su se i druge radionice, posebno u normanskoj Siciliji, a često su radile za dvor u Palermu. Ove kraljevske radionice prvenstveno su proizvodile bjelokosne kovčežiće s poklopcima u obliku krnje piramide, cilindrične vitrine (najprije profane funkcije, kasnije pretvorene u relikvijare), volute pastorala (197/AV), liturgijske češljeve i olifante: vrlo brojna skupina (u ovom trenutku je zabilježeno oko 300 predmeta), koji su uglavnom nazivani "arapsko-sicilijanske bjelokosti". Bjelokost je u Siciliji bila lako dostupna (stizala je direktno iz luka muslimanskog svijeta), a obrada je slijedila dva osnovna dekorativna stilska principa: apstraktnu ornamentiku, s urezanim kružićima, ili pak slikarski dekor, obilježen istim onim ranije spomenutim sinkretizmom: u ovom slučaju ornamentalnim motivima islamske provenijencije (primjerice palme, lavovi, gazele i paunovi koji su prikazani na kovčežiću iz Gradskog muzeja Torino, (183/AV), pridruženi su kršćanski simboli, križ i Agnus Dei.

corni ne mantenevano la forma originaria. Per intagliare l'avorio si ricorreva a scalpelli, sgorbie e coltelli, quindi al trapano per ottenere motivi decorativi a traforo (ma anche per realizzare i tratti dei volti e i dettagli dell'abbigliamento), e a lime e bulino per le incisioni più minute; il tornio era impiegato per ottenere forme circolari, come per esempio i dischi da utilizzare come valve nelle scatole per specchi. La superficie dell'oggetto finito era infine levigata con pietre abrasive, olio di noce o pelli di pesce. In alcuni casi gli oggetti eburnei erano ulteriormente impreziositi da dorature, policromia e paste vitree per gli occhi delle figure.

## **2. I centri di produzione: gli avori romanici in Italia meridionale (XI-XIII secolo) e la bottega degli Embriachi a Venezia (XV secolo)**

Il particolare contesto politico dell'Italia meridionale, tra IX e XII secolo, favorì ampiamente gli scambi artistici: in questo arco cronologico si succedettero infatti in tali territori la dominazione longobarda con il ducato di Benevento (che comprese brevemente anche Salerno e Bari), quella degli Arabi (con l'emirato di Bari, dall'847 all'871, mentre la Sicilia restò sotto il controllo musulmano dall'827 al 1091), e la presenza di Bisanzio (ancora a Bari, dall'875 al 1071), mentre i fitti rapporti commerciali intrattenuti da Amalfi, indipendente dal IX secolo, con Tripoli, Alessandria e Costantinopoli, favorirono anch'essi la diffusione di modelli orientali. Tale sincretismo culturale e artistico caratterizzò anche il regno di Roberto il Guiscardo, che a partire dal 1076 riuscì a poco a poco a conquistare tutti questi centri. Proprio a partire dal 1070 circa si svilupparono a Bari, Amalfi e soprattutto a Salerno, alcune botteghe assai importanti di intaglio dell'avorio, per opere di rilievo destinate a committenti locali: come il cofanetto dell'abbazia di Farfa (ante 1072), e soprattutto la serie di 66 placchette del Museo Diocesano di Salerno – provenienti forse da un ambone, o da una porta scolpita, da una cattedra episcopale, da un paliotto d'altare o ancora da una grande cassa-reliquiario – con scene dell'Antico e del Nuovo Testamento (ca. 1084), vero capolavoro dell'arte romanica. Caratterizzate da un tipo di rilievo schiacciato, esse fondono insieme motivi di origine paleocristiana (i panneggi ancora classicheggianti), bizantini (le architetture a cupole) e musulmani (le bordure con il motivo del tralcio di vite abitato da figure zoomorfe), mentre è nuovo e peculiare di quest'opera il tono narrativo delle scene, ricco di dettagli e di humour. Nel corso del XII-XIII secolo si affermarono in Italia meridionale anche altre botteghe, soprattutto nella Sicilia normanna, in molti casi attive per la corte di Palermo. Tali laboratori regi produssero soprattutto cofanetti eburnei con coperchio tronco-piramidale, teche cilindriche (con funzione originariamente profana e poi convertite in reliquiari), ricci di pastorale (197/AV), pettini liturgici e olifanti: un gruppo di opere assai numeroso (al momento ne risultano censite circa 300), convenzionalmente indicate come "avori arabo siculi". L'avorio era infatti facilmente reperibile in Sicilia (dove arrivava direttamente dai porti del mondo musulmano) ed era lavorato secondo due stili decorativi principali: un decoro astratto, a cerchietti incisi; oppure un decoro pittorico, caratterizzato dallo stesso sincretismo cui si



*Spiralni završetak biskupskog štapa s prikazom Agnus Dei*  
Srednja i južna Italija, 1250. – 1299.  
Rezbarena, oslikana i pozlačena bjelokost, kost  
Inv. 197/AV

*Riccio di pastorale con Agnus Dei*  
Italia centro-meridionale, 1250 – 1299  
Avorio intagliato, dipinto e dorato, osso  
Inv. 197/AV

*Kovčezić s arabeskama, figurama paunova i gazela*  
Sicilija (Palermo?), 1150.-1175  
Oslikana i pozlačena bjelokost, pozlačena bronca, 9 x 12 x 7 cm  
Inv. 183/AV

*Cofanetto con arabeschi, figure di pavoni e gazzelle*  
Sicilia (Palermo?), 1150-1175  
Avorio dipinto e dorato, bronzo dorato, 9 x 12 x 7 cm  
Inv. 183/AV



Od kraja četrnaestog stoljeća nadalje, industrija bjelokosti koja je prethodno cvjetala diljem Europe počela je ulaziti u krizu: kuga iz 1348., glad i teška politička i društvena situacija, u prvom redu uzrokovana stogodišnjim ratom Francuske i Engleske, imali su negativan utjecaj na trgovinu luksuznim predmetima. U Italiji, suočenoj s ovom situacijom i sa stvarnim teškoćama u nabavi slonovače, odgovor je bio u zamjeni tog materijala kostima lokalnih sisavaca, goveda, konja ili čak svinja (primjerice kljovama bradavičaste svinje i vepra), koje su bile daleko jeftinije i dostupnije. Međutim, kako od tih životinja nije bilo moguće dobiti ploče ili komade velikih dimenzija od kojih bi bilo moguće izrezbariti trodimenzionalne statue, radionice su pribjegavale izradi malih ploča, koje su nakon rezbarenja mogle biti pričvršćene na drvene nosače raznih oblika, ukrašene ornamentalnim rezbarijama (motivi rombova, zvijezda, perspektivnog meandra), od različitog drveta i s fragmentima obojanima zeleno ili narančasto. Takav je inovativni postupak u velikoj mjeri prihvaćen u firentinskoj radionici Baldassarrea Ubriachija, trgovca i mjenjača novca koji je bio upisan u ceh liječnika i ljekarnika Firenze, dok su mu poslovi sezali sve do Francuske i Portugala. Proizvodnja koštanih kovčega, započeta u Firenci 1370.-80., kasnije je prebačena u Veneciju (od 1395.), gdje je Ubriachijeva radionica (u historiografiji devetnaestog stoljeća zapamćen je kao Embriachi), ostala je aktivna sve do cca 1430. godine. Radionica se specijalizirala za proizvodnju triptiha za privatnu pobožnost (223/AV), svadbenih kovčežića različitih oblika, karakteriziranih ikonografskim temama iz književnosti (s epizodama preuzetim iz *chansons de geste*, dvorskih romana i antičkih mitova, ili pak profanim scenama nevezanima za narativnu nit (68/AV), kao i za okvire za zidna ogledala. Zbog svog modernog izgleda (preuzeli su jezik firentinske kasne gotike) i narativnog stila, predmeti koje su proizveli umjetnici koji su radili za Baldassarrea Ubriachia i sve radionice sjeverne Italije koje su se inspirirale i nastavile s tim tipom proizvodnje, postigli su veliki uspjeh diljem Europe.

accennava sopra: in questo caso affiancando a motivi ornamentali di matrice islamica (per esempio le palmette, i leoni, gazzelle e pavoni che sono raffigurati sul cofanetto del Museo Civico di Torino, 183/AV), simboli cristiani come la croce e l'Agnus Dei.

Dalla fine del Trecento l'industria dell'avorio, fiorente in tutta Europa, cominciò ad entrare in crisi: la peste del 1348, le carestie e la difficile situazione politica e sociale – determinata in primo luogo dalla Guerra dei Cent'Anni tra Francia e Inghilterra – ebbero un impatto negativo sul commercio degli oggetti di lusso. In Italia, a fronte di questa situazione e della effettiva difficoltà di approvvigionamento dell'avorio, si reagì cominciando a sostituire tale materiale con l'osso di mammiferi locali, bovini, equini o anche suini (o anche con le zanne di facocero e di cinghiale), molto più economico e facile da reperire. Dato però che dalle ossa di tali animali non era possibile ricavare placche o sezioni di grandi dimensioni (da cui intagliare statuette tridimensionali), le botteghe ricorsero all'espedito di intagliare lastre di piccole dimensioni, che dopo essere state intagliate potevano essere assemblate su supporti lignei di varia foggia, impreziositi da intarsi alla certosina (cioè motivi decorativi a losanga, a stella, a meandro prospettico, realizzati con legni di essenze diverse e frammenti di corno dipinto di verde o arancio). Tale procedimento innovativo venne adottato su larga scala nella bottega fiorentina di Baldassarre Ubriachi, un mercante e cambiatore iscritto all'Arte dei Medici e Speciali di Firenze, con affari che si spingevano sino alla Francia e al Portogallo. La produzione di forzierini in osso, avviata a Firenze negli anni 1370-80, venne poi spostata a Venezia (dal 1395), dove la bottega di Ubriachi (nominativo che la storiografia artistica dell'Ottocento trasformò in Embriachi) rimase attiva fino al 1430 circa. La bottega si specializzò nella produzione di trittici per devozione privata (223/AV), cofanetti nuziali di forme diverse - caratterizzati da soggetti iconografici letterari (con episodi tratti da *chansons de geste*, romanzi cortesi e miti dell'antichità), o anche da scene profane slegate da temi narrativi (68/AV) -, o ancora cornici di specchio da parete. Per il loro carattere moderno (l'adesione al linguaggio tardo gotico fiorentino) e il loro stile narrativo, gli oggetti realizzati dagli artisti al servizio di Baldassarre Ubriachi, e da tutte le botteghe "embriachesche" dell'Italia settentrionale che si ispirarono e ripresero questa produzione, ebbero uno straordinario successo in tutta Europa.



*Triptih s prizorima iz Kristova života i muke*  
 Venecija, radionica Baldassarrea Ubriachija, 1390. - 1410.  
 Drvo, djelomično oslikana kost, rog  
 Inv.223/AV

*Trittico con scene della vita e della Passione di Cristo*  
 Venezia, Bottega di Baldassarre Ubriachi, 1390 – 1410  
 Legno, osso in parte dipinto, corno  
 Inv. 223/AV



*Pisaći stol s scenama iz lova i seoskog života*  
 Luigi Prinotto, oko 1730.  
 Furnirano drvo od ružinog drveta, ebanovine i indijskog oraha,  
 intarzije od slonovače, pozlaćena bronca  
 Inv. 1404/L

*Scrivania a ribalta con scene di caccia e vita campestre*  
 Luigi Prinotto, 1730 circa  
 Legno impiallacciato in palissandro, ebanu e noce d'India, intarsi in  
 avorio, bronzo dorato  
 Inv. 1404/L



*Kovčezić sa scenama profane tematike i puttima*  
 Venecija, radionica Embriachi (?), 1425.-1450.  
 Rezbarena i pozlaćena kost, zeleno i narančasto obojeno drvo, rog,  
 14,5 x 19,5 cm  
 Inv.68/AV

*Cofanetto con scene profane e putti alati*  
 Venezia, Bottega degli Embriachi (?), 1425-1450  
 Osso intagliato e dorato, legno tinto di verde e arancio, corno,  
 14,5 x 19,5 cm  
 Inv. 68/AV



*Stolna žličica*  
 Kraljevina Benin (Nigerija), 16. stoljeće  
 Rezbarena bjelokost  
 Inv. Vrh 423

*Cucchiaio*  
 Regno del Benin (Nigeria), XVI secolo  
 Avorio intagliato  
 Inv. Top. 423

### 3. Rezbarena renesansa bjelokost i virtuozna asimetrija baroka

Od sredine petnaestog stoljeća bjelokost je nestala sa scene na više od jednoga stoljeća. Zbirke renesansnih kolekcionara sadrže tek mali broj skulptura u slonovači, često iz ranijih razdoblja, poput trećentističkog diptiha s Djevicom i raspećem koji je pripadao Lorenzu Mediciju (danas u Ermitažu u Sankt Petersburgu), ili predmeta svakodnevne upotrebe, bez dekoracija. U drugoj se polovici šesnaestog stoljeća situacija počela mijenjati. Inventari medičeske riznice obogaćeni su afričkom slonovačom - olifantima, rogovima i žlicama, nertijeko uvezenim iz Portugala, danas u Muzeju srebra u Firenci. Prisutnost predmeta iz kolonijalne Afrike zabilježena je u zbirkama cijele Europe: od osobne zbirke Albrechta Dürera u Nürnbergu, do one Franje I. od Francuske, od Wunderkammerna tirolskog nadvojvode do dvorca Ambras, izbornih knezova Saske u Dresdenu, od bavarskih vojvoda u Münchenu i cara Rudolfa I. u Pragu do zbirki Carla Emanuela I. Savojskog (423) te firentinskih i bolonjskih humanista. Ovima se pridružuju radovi u bjelokosti flamanskih i njemačkih majstora, specijaliziranih za proizvodnju virtuosnih predmeta izvedenih strugom ili šalica izvedenih rezanjem praznih cilindričnih zona kljova, često dekoriranih bakhičkim scenama i ukrašenih plemenitim metalima.

Obilje sirovih slonovskih kljova koje su ukrcavane na afričkoj obali pod vlašću Portugala, te su stizale do mediteranskih luka, pogodovalo je u drugoj polovici šesnaestog stoljeća širenju bjelokosnih skulptura u Italiji, gdje se pokušavalo prevladati čistu virtuosnost tehnike kako bi se maksimalno iskoristio oblik bjelokosti u prizorima dramskog karaktera. Rim, Firenca, Napulj, Genova i Venecija u baroku su postali glavni centri proizvodnje bjelokosne skulpture, do te mjere da su neki talijanski umjetnici igrali važnu ulogu u formaciji prekoalpskih majstora. Najpoznatiji majstor bio je Giovanni Ambrogio Maggioro (oko 1550. - nakon 1598.) iz Milana, također aktivan u Münchenu, Firenci i Rimu, koji je prvi razvio tehniku kosog struga, pošavši, prema onome što nam donosi Lomazzo, stopama Leonarda da Vincija. Izumio je *Contrefait-Kugeln*, odnosno izrezbarene sfere unutar drugih sfera koje pak sadrže ovalne kapsule koje skrivaju minijaturne portrete, a bio je također autor kompleksnih tokarenih djela koje su cijenili Karlo Emanuel I Savojski i nadvojvoda Francesco I i Ferdinand I Medici. Zahvaljujući njemu, moda nove tokarske tehnike posebno se njegovala, prije svega u Njemačkoj, sve do prvih desetljeća sedamnaestog stoljeća, što je rezultiralo iznimnom profinjenosti, vidljivoj na vazama Johanna Eisenberga i Filippa Senghera danas u Muzeju srebra Palazzo Pitti u Firenci.

Krajem šesnaestog stoljeća ponovo se počela proizvoditi i sakralna skulptura u bjelokosti, posebice u područjima gdje je tržište kljovama cvjetalo, kao što su Venecija i Genova. Raspeti Krist predstavljao je najčešću temu, čemu je pogodovala povezanost ovog prozračnog materijala s idejom savršenog i idealnog inkarnata Isusovog lica. Neki su se kipari specijalizirali za tu ikonografiju: u Veneciji Francesco Terilli, u Rimu Niccolò Pippi (koji je bio flamanskog podrijetla i zvao se Nicolas Mostaert), u Genovi Domenico Bissoni (prije 1574. - 1637.) i njegov sin Giovanni Battista, koji su svojim putovanjima i distribucijom djela u Španjolskoj

### 3. Gli avori torniti del Rinascimento e il virtuosismo asimmetrico barocco

Dalla metà del Quattrocento, per più di un secolo l'avorio sembra uscire di scena. Le raccolte dei collezionisti rinascimentali contano un numero ridotto di sculture eburnee, spesso di epoche anteriori come il dittico trecentesco con la Vergine e la Crocifissione appartenuto a Lorenzo de' Medici (oggi all'Ermitage di San Pietroburgo) o oggetti di uso comune, senza decorazioni. Nella seconda metà del Cinquecento la situazione cominciò a cambiare. Gli inventari della Guardaroba medicea si arricchirono di avori africani tra olifanti, corni e cucchiai, spesso importati dai portoghesi e ancora oggi presenti nel Museo degli Argenti a Firenze. La presenza di manufatti provenienti dall'Africa coloniale si registrava nelle collezioni di tutta l'Europa: dalla raccolta personale di Albrecht Dürer a Norimberga, a quella di Francesco I di Francia, dalle *Wunderkammern* dell'arciduca tirolese al castello di Ambras, degli elettori di Sassonia a Dresda, dei duchi di Baviera a Monaco e dell'imperatore Rodolfo I a Praga alle raccolte di Carlo Emanuele I di Savoia (423) e degli umanisti fiorentini e bolognesi. A questi si affiancarono opere in avorio di maestri fiamminghi o di maestranze tedesche, specializzati nella produzione di pezzi virtuosistici eseguiti al tornio o di boccali realizzati tagliando segmenti di zanna cilindrici vuoti, spesso decorati con scene bacchiche e montati da orefici in metalli preziosi.

L'abbondanza di zanne di elefante grezze che venivano caricate nelle coste africane dominate dai portoghesi e giungevano ai porti del Mediterraneo, favorì nella seconda metà del Cinquecento la diffusione della scultura in avorio anche in Italia, dove si cercava di andare oltre il puro virtuosismo tecnico per sfruttare al massimo la forma dell'avorio in assemblaggi dal carattere drammatico. Roma, Firenze, Napoli, Genova e Venezia divennero in epoca barocca i maggiori centri della produzione della scultura eburnea, tanto che alcuni artisti italiani ebbero un importante ruolo formativo nei confronti dei maestri transalpini. L'artista più celebrato fu il milanese Giovanni Ambrogio Maggioro (circa 1550 – post 1598), attivo anche a Monaco di Baviera, Firenze e Roma, che fu il primo a metter a punto la tecnica del tornio obliquo, seguendo – secondo quanto riportato dal Lomazzo – le orme di Leonardo da Vinci. Inventore dei *Contrefait-Kugeln*, ossia sfere intagliate dentro ad altre sfere contenenti a loro volta capsule ovali tornite celanti ritratti miniati, egli fu autore di complesse opere tornite apprezzate da Carlo Emanuele I di Savoia e dai granduchi Francesco I e Ferdinando I de' Medici. Grazie a lui la moda della nuova tecnica al tornio fu coltivata soprattutto in ambito tedesco fino ai primi decenni del Seicento con risultati di straordinaria raffinatezza, come i vasi di Johann Eisenberg e di Filippo Sengher oggi al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze.

Dalla fine del Cinquecento anche la scultura sacra in avorio vide una forte ripresa, soprattutto nelle zone dove il mercato delle zanne era più fiorente, come Venezia e Genova. Cristo crocifisso era il soggetto più comune, scelta favorita dall'associazione del materiale diafano con l'idea di incarnato perfetto e ideale attribuita al volto di Gesù. Alcuni scultori si specializzarono in questo genere di iconografia: a Venezia Francesco Terilli, a Roma Niccolò Pippi

postavili temelje za iznimno značajne kiparske škole. U Napulju i Siciliji posebno su bile uspješne slike Bogorodice Bezgrešne, često u dijalogu s kreativnim žarom Napulja sedamnaestog stoljeća i s radovima Pietra Berninija i Cosima Fanzaga. Vrhunac kvalitete dosegnut je krajem stoljeća s Claudijem Beissonatom (Sveta Tereza Aviljska i Imakulata iz Muzeja srebra u Firenci), u korak sa suvremenim španjolskim slikarstvom koji je umjetnik upoznao u još uvijek habsburškom Napulju s kraja sedamnaestog stoljeća. U istom razdoblju javlja se i mala profana skulptura s mitološkim i alegorijskim temama, u dimenzijama antičkih ili klasicističkih malih bronci koje su se nalazile u privatnim zbirkama. Utjecaj Nijemca Leonharda Kerna (1588.-1662.), koji je djelovao u Rimu i Napulju, proširio je ukus za statue malog formata u bjelokosti i šišmiru s temama antičke provenijencije. Širenju ovog žanra pridonio je i kipar François Duquesnoy (1597.-1643.) tijekom svog boravka u Rimu od 1618. godine. Svoj je početni uspjeh mogao zahvaliti upravo skulpturama u bjelokosti, te je iz Bruxellesa poslan u Rim kako bi izučio antičku skulpturu. Tamo je privukao pažnju pape Urbana VIII, kojemu je poklonio bjelokosno raspeće, iako je u svojoj karijeri koristio raznorodne materijale, kako u malom, tako i u monumentalnom formatu. Tijekom cijelog sedamnaestog stoljeća odnos skulpture u slonovači i dvodimenzionalnih umjetnosti - slikarstva i grafike - bio je vrlo blizak. Radovi Rubensa, Pietra da Cortone ili Berninija nadahnuli su proizvodnju pravih statua, koje su se udaljavale od ideja malih predmeta za cabinet de curiosités. U razdoblju 1678.-1680. monumentalni kabinet za obitelj Colonna također je izrađen prema Berninijevom crtežu, s reljefima od bjelokosti braće Francesca i Domenica Stainhardta, porijeklom iz Weilheima u Njemačkoj.

U osamnaestom stoljeću slonovača se široko koristila i za izradu namještaja, posebice u Pijemontu, gdje su je majstori koristili kako bi načinili rafinirane ukrasne intarzije u kombinaciji sa sedefom i u kontrastu s cijenjenim drvom. Kompozicije Luigija Prinotta (Cissone 1685. - Torino 1780.) i Pietra Piffettija (Torino 1701. - 1777.) koriste slonovaču ne samo za elemente poput listova, palmi ili stiliziranog cvijeća, repertoar koji su majstori slikarstva, štukature, namještaja, zlatarstva i tekstila elaborirali u skladu sa zahtjevima svog zanata, već i za velike figuralne scene rađene prema crtežima i grafikama, dovršene tintom s naturalističkim rezultatom i slikarskim chiaroscuro efektom. Primjer toga je Prinottov namještaj, poput sklopivog stola iz palače Madama (1404/L) kao i onaj Piffettijev, primjerice kraljevski kabinet za tajnika državnih poslova u kraljevskoj palači u Torinu (1731.-1733.), remek-djelo po nacrtu arhitekta Filippa Juvarre, i raskošni kabinet iz 1738. dekoriran rezbarenom slonovačom prema Oluji (Torino, Fondazione Accorsi Ometto). Monokromnim crnim umecima od slonovače s vremenom se sve više pridruživala polikromija, postignuta pimentima malog raspona boja - crvena, zelena i plava - rijetko proširenim tonovima smeđe i žute, kao u slučaju klecala koje se čuva u palači Madama, gdje cvjetni ukrasi precizno i gotovo vjerno reproduciraju botaničke table (1385/L).

U narednom stoljeću, s dolaskom neoklasicizma, rezbarena bjelokost koristila se za male kompozicije velike rafiniranosti: profilne portrete na bazi ebanovine, da bi se dočarao mramorni efekt, male slike s klasicističkim alegorijama, nakit dekoriran

(che era di origini fiamminghe e si chiamava Nicolas Mostaert), a Genova Domenico Bissoni (ante 1574 – 1637) e il figlio Giovanni Battista, che con i loro viaggi e la circolazione delle opere, gettarono le basi per una scuola di scultori in avorio di grande rilievo in Spagna. A Napoli e in Sicilia ebbero grande fortuna le immagini della Madonna immacolata, spesso in dialogo con il fervore creativo della Napoli seicentesca e con le opere di Pietro Bernini e di Cosimo Fanzago. Il vertice della qualità fu raggiunto alla fine del secolo con Claudio Beissonat (*Santa Teresa d'Avila* e *l'Immacolata* del Museo degli Argenti di Firenze), al passo con la contemporanea pittura spagnola familiare all'artista nella Napoli di fine Seicento ancora asburgica. Nello stesso periodo si fece strada anche la piccola scultura profana di soggetto mitologico o allegorico, delle dimensioni dei bronzetti antichi o anticheggianti che figuravano nelle raccolte private. L'influenza dello tedesco Leonhard Kern (1588 – 1662), attivo in Italia a Roma e a Napoli, diffuse il gusto per una statuaria di piccolo formato in avorio e bosso di soggetti derivati dall'antico. Anche lo scultore François Duquesnoy (1597 – 1643) contribuì alla diffusione di questo genere durante la sua permanenza a Roma dal 1618. Il suo successo iniziale fu dovuto proprio alle sculture in avorio e fu inviato da Bruxelles a Roma per studiare la scultura antica. Qui richiamò l'attenzione di papa Urbano VIII con un crocifisso d'avorio donato al pontefice, anche se la sua carriera fu dedicata ai più diversi materiali, sia nel piccolo formato che in quello monumentale. Per tutto il Seicento il rapporto tra la scultura eburnea e le arti bidimensionali - pittura e incisione - fu molto stretto. Le opere di Rubens, Pietro da Cortona, Bernini ispirarono la produzione di vere e proprie statue, che tendevano a allontanarsi dall'idea dei piccoli oggetti da *cabinet de curiosité*. Su disegno di Bernini venne anche realizzato nel 1678 - 1680 il monumentale stipo per la famiglia Colonna con i rilievi in avorio dei fratelli Francesco e Domenico Stainhardt, originari di Weilheim in Germania.

Nel Settecento l'avorio trovò largo impiego anche nella lavorazione dei mobili, soprattutto in ambito piemontese, dove gli ebanisti lo utilizzarono per comporre raffinate decorazioni ad intarsio in combinazione con la madreperla e a contrasto con i legni pregiati. Le composizioni di Luigi Prinotto (Cissone 1685 – Torino 1780) e di Pietro Piffetti (Torino 1701 – 1777) lo utilizzano non solo per elementi come le fogliette, le palmette e i fiori stilizzati che ogni repertorio ad uso di pittori, stuccatori, mobiliari, orafi e fabbricanti di tessuti proponeva da rielaborare secondo il proprio mestiere, ma anche grandi scene figurate derivate da disegni e incisioni, rifiniti a inchiostro con esiti naturalistici e effetti chiaroscurali pittorici. Ne sono esempio arredi di Prinotto come la scrivania a ribalta di Palazzo Madama (1404/L) e di Piffetti come quelli per il Regio Gabinetto per il Segreto Maneggio degli affari di Stato al Palazzo Reale di Torino (1731 – 1733), capolavoro su disegno dell'architetto Filippo Juvarra, e il fastoso mobile a due corpi del 1738 decorato da incisioni in avorio riprese dal Tempesta (Torino, Fondazione Accorsi Ometto). Alle tarsie in avorio monocrome, nere, si affiancò progressivamente l'uso di una policromia ottenuta con pigmenti di una ridotta gamma di colori – rosso, verde e blu -, raramente ampliata con tonalità di bruno e giallo, come nel caso dell'inghinocchiatoio conservato a Palazzo Madama, dove



*Klecalo s cvjetnim ukrasima*  
 Pietro Piffetti, oko 1730. – 1740.  
 Rijetke vrste drva, slonovača i intarzije od sedefa  
 Inv. 1385/L

*Inginocchiatoio con decorazioni di fiori*  
 Pietro Piffetti, 1730 – 1740 circa  
 Legni rari, intarsi di avorio e madreperla  
 Inv. 1385/L



*Komplet nakita sastavljen od ogrlice, narukvice, naušnica i broša*  
 Francesco Tanadei, oko 1800. – 1810. Rezbarena bjelokost, ebanovina,  
 pozlačeno srebro Inv. 74/AV – 77/AV

*Parure composta da collana, braccialetto, orecchini e spilla*  
 Francesco Tanadei, 1800 – 1810 circa  
 Avorio intagliato, ebano, argento dorato  
 Inv. 74/AV – 77/AV

mikrorezbarijama. Za ovu se vrstu predmeta specijalizirao Francesco Tanadei (Locarno 1770. – Torino 1828.), imenovan kraljevskim kiparem na savojskom dvoru 1816., čija je proizvodnja dosegla visoke razine tehničke virtuoznosti, te je doživljavala veliki uspjeh na izložbama Napoleonovog perioda i nakon restauracije (74/AV – 77/AV).

le decorazioni di piante fiorite sembrano riprodurre fedelmente tavole botaniche, tanta è la precisione descrittiva (1385/L).

Nel secolo successivo, con l'avvento del Neoclassicismo, l'intaglio in avorio viene utilizzato in piccole composizioni di estrema raffinatezza: ritratti di profilo applicati su basi di ebano a evocare l'effetto del marmo, quadretti con trofei allegorie classicheggianti, gioielli ornati di microintagli. In questo genere di oggetti si specializzò Francesco Tanadei (Locarno 1770 – Torino 1828), nominato regio scultore alla corte sabauda dal 1816, la cui produzione raggiunse livelli altissimi di virtuosismo tecnico e godette di larga fortuna alle esposizioni di belle arti del periodo napoleonico e dopo la Restaurazione (74/AV – 77/AV).



MALE BRONCE

I BRONZETTI

**Običaj sakupljanja malih brončanih skulptura** bio je prisutan u praksi intelektualaca istančanog profila, tipičan za renesansu, uz direktno referiranje na klasičnu antiku. Bronca je već u grčkom i rimskom svijetu osim za velike statue upotrebljavana i za votivne kipiće koji su postali autonomna umjetnička vrsta, te dio kućne opreme i kolekcionarskog predmeta.

Pokušaji da se dosegne tehnički nivo obrade metala koji je postojao u klasičnoj antici trajali su cijeli srednji vijek, no u to se vrijeme tehnologija fokusirala na izradu crkvene opreme: malih križeva, relikvijara ili vrčića. To je istraživanje poticalo i druge kiparske inklinacije, te se može reći kako premise za kasnije renesansne dosege postoje već u iskustvima nekih od najvećih kipara trinaestog i četrnaestog stoljeća, čiji je pogled uvijek strastveno bio uprt u klasičnu antiku.

Stoga ova tehnika u srednjem vijeku nije bila nepoznata u Europi: ono što se pojavilo kao istinska novost u malim skulpturama izvedenim u Italiji od druge polovice četrnaestog stoljeća bila je činjenica da su izvedene s namjerom imitacije, emulacije, rimske antičke skulpture: male pune skulpture koje su se mogle držati u ruci kako bi se promatrale iz svih kutova.

Čak su i metode i postupci kojima su izvođene ove skulpture evocirale tradicionalnu tehnologiju. Za tu produkciju ustalila se metoda izgubljenog voska, poznata već u Egiptu i Mezopotamiji od 2. milenija prije nove ere i usavršena u klasičnoj Grčkoj. U praksi bi se model od voska umetao u neku vatrostalni materijal kako bi se dobio kalup u kojem bi lijevani metal potom zamijenio vosak. Isprva, i na manjim predmetima, koristio se puni voštani model, što je onda stvaralo i punu skulpturu u metalu. Prava tradicija grčke skulpture dosegnuta je kad je voštani model omotao glinenu jezgru, tako da nastala skulptura iznutra bude šuplja. Tehnika je dodatno usavršena kad se kalup počeo proizvoditi od više odvojivih dijelova, koji su omogućavali zadržavanje modela, pa time i proizvodnju više primjeraka iz istog kalupa. Korišteni materijal uglavnom je bio bakar, u legurama s raznim postocima drugih metala: posebice kositra (s kojim čini pravu broncu), koji je dodavan u raznim omjerima s obzirom na željenu mekoću i mogućnost za hladnu obradu. Kombinirali su se i drugi materijali, na taj način svaki je majstor ili radionica imala specifičan "recept". Otuda važnost suvremenih neinvazivnih tehnologija za istraživanje, posebice rendgenske spektrofotometrije, koje omogućuju identifikaciju elementarnog sastava legura, sa sigurnošću utvrđujući postotke metala u leguri s bakrom. Napredne znanstvene spoznaje, uz povijesno umjetnička istraživanja, dozvoljavaju da se neki tehnički izbori i tipovi legura pripišu specifičnoj radionici ili geografskom području.

Prva iskustva direktno vezana uz proizvodnju malih brončanih skulptura nedvojbeno su ona firentinska: može se sa sigurnošću potvrditi da se ovaj tip istraživanja klasične skulpture razvio u Ghibertijevoj radionici već u trenutku natječaja za vrata firentinskog baptisterija (1401.), i nije slučajno što je njegov učenik, Antonio Averlino, poznat kao Filarete, bio prvi koji se uhvatio u koštac s monumentalnom antičkom skulpturom, u malim dimenzijama donoseći konjaničku statuu cara Marka Aurelija.

**L'uso di collezionare piccole sculture in bronzo** indica una pratica dal raffinato profilo intellettuale, tipica del Rinascimento, con un diretto richiamo all'antichità classica. Al di là dell'uso del bronzo nella statuaria, infatti, già nel mondo greco e romano la statuette bronzea votiva divenne opera d'arte autonoma entrando a far parte dell'arredo delle case e assumendo il carattere di oggetto da collezione.

I tentativi di recuperare il livello tecnico nella lavorazione dei metalli proprio dell'antichità classica percorsero l'intero periodo medievale, quando però questo tipo di tecnologia si rivolgeva in particolare alla realizzazione di suppellettili ecclesiastiche: piccoli crocifissi, reliquiari o acquamanili. La ricerca sfiorava altri aspetti della consapevolezza degli scultori e anzi si può affermare che le premesse del successivo recupero rinascimentale si trovino nell'esperienza di alcuni dei maggiori scultori del Due e del Trecento, il cui sguardo è sempre stato rivolto con passione all'antichità classica.

Dunque la tecnica non era ignota nel Medioevo in tutta Europa: ciò che emerse come una vera novità nelle piccole sculture realizzate in Italia a partire dalla seconda metà del Quattrocento fu il fatto di essere realizzate con un intento di imitazione, di emulazione della scultura romana antica: piccole sculture a tutto tondo da tenere in mano per osservarle da ogni punto di vista.

Anche le modalità e le procedure con cui venivano realizzate queste sculture rievocavano tecnologie tradizionali. Si impose infatti come tipica di questa produzione la tecnica "a cera persa", già nota in Egitto e in Mesopotamia dal II millennio a.C. e perfezionata nella Grecia classica. In pratica, un modello in cera veniva inglobato in altro materiale refrattario in modo da creare uno stampo entro il quale il metallo fuso sostituiva la cera. In un primo tempo – e negli oggetti di dimensione minore – si utilizzava un modello in cera massiccio, e in questo modo anche la scultura metallica che ne risultava era a sua volta piena. Il vero e proprio recupero della tradizione scultorea greca si ebbe con il modello in cera che rivestiva un'anima in argilla, in modo che la scultura risultante fosse cava all'interno. Ulteriore perfezionamento giunse con la forma composta da più tasselli smontabili, che permetteva la conservazione del modello e dunque la produzione di più esemplari dallo stesso stampo. Il materiale utilizzato era principalmente il rame, sempre in lega variabile nelle percentuali di altri metalli: in particolare lo stagno (a formare così il bronzo propriamente detto) che era miscelato in dosaggi differenti a seconda che si volesse ottenere una maggiore malleabilità, a scapito a volte della possibilità di insistere con la lavorazione a freddo. Anche altri metalli venivano combinati, venendo a costituire delle vere e proprie "ricette" specifiche di questo o quel maestro, di questa o quella bottega. Di qui deriva l'importanza delle moderne tecniche di indagine non invasiva – in particolare la spettrofotometria a raggi X (o XRF) – che permettono di identificare la composizione elementare delle leghe, identificando in maniera certa le percentuali dei vari metalli impiegati in associazione con il rame. Le progressive conoscenze scientifiche, insieme allo studio storico-artistico, permettono di associare alcune scelte tecniche e alcune tipologie di lega metallica a una singola bottega oppure a una specifica area geografica.

Le prime esperienze direttamente legate alla produzione di piccole sculture in bronzo sono senza dubbio quelle fiorentine: si può certo

Ova progresivna lakoća u obradi bronce, i u malom formatu, još je bolje rezultate dala u velikoj i plodnoj Donatellovoj radionici koji se, za vrijeme svog boravka u Padovi (1443. – 1453.), uhvatio u koštac s dvije narudžbe, za oltar Santa i za spomenik Gattamelati. Prema Vasariju, njegov padovanski učenik Bartolomeo Bellano prvi se okušao u izradi male bronce s namjerom da dosegne šarm klasične antike: upravo je iz ove klime u Padovi izašla uljanica s prikazom Atlasa koji nosi zemaljski globus (1001/B), mitološka tema koja se naslanja na antičke statue velikih proporcija.

Za Padovu je vezana i jedna od najvažnijih figura među majstorima koji su za svoj izraz odabrali ovaj jezik. Andrea Briosco, zvan Riccio (1470. – 1532.), naukovao je upravo u Bellanovoj radionici, te na taj način iz prve ruke učio Donatellovu tehniku. Toj su produkciji pridruženi i jedna svjetiljka s likom akrobata (1002/B), tipologija reinterpretirana na razne načine, kao i kipić s prikazom kože (1004/B) koji nam pak ukazuje na pažnju posvećenu ranim životinjama kojima je mogla biti pripisana simbolička važnost.

Također krajem petnaestog i početkom šesnaestog stoljeća, Pier Jacopo Alari Bonacolsi, zvan l'Antico zbog svoje sposobnosti da reproducira najznačajnije skulptorske modele, bio je vezan uz dvor u Mantovi gdje je privukao posebnu pažnju dvoje najstrastvenijih mecena, biskupa Ludovica Gonzage i vojvodkinje Isabelle d'Este. Severo Calzetta iz Ravenne, spomenut po svojim sposobnostima u *De Sculptura Pomponia Gaurica* (1504.), vrlo je uspješan pripadnik te generacije s padovanskim iskustvom. Nakon što se 1509. vratio u Padovu, njegova je radionica postala glavna i najproduktivnija u proizvodnji malih predmeta i skulpture, čak i izliveno u serijama iz istog kalupa, različite kvalitete. Ova je radionica svoje djelovanje nastavila pod vodstvom njegovog sina Nicolaa, sve do polovice šesnaestog stoljeća. U muzejskim zbirkama tom se majstoru pripisuje kovčeg s mitološkim prizorima (1007/B), koji se može datirati oko 1530.

Važno je podcrtati kako su sve ove skulpture u Gradski muzej Torina dospjele iz državnih muzeja, nasljednika kolekcija dinastije Savoja. Naime, 1871., kada je Torino izgubio ulogu prijestolnice, došlo do razmjene i reorganizacije zbirki, što je dovelo do toga da se ove skulpture nađu u trenutnom prostoru, a njihova se provenijencija može pratiti sve do dragocjenih rafiniranih kolekcija Savojskog vojvode. One su, već krajem šesnaestog stoljeća, bile u skladu s ukusom Wunderkammerna glavnih talijanskih i europskih dvorova, a predmeti su se stjecali na dva najveća tržišta, rimskom i venecijanskom. Već je 1631. potvrđena prisutnost ovih malih skulptura u zbirkama, u inventaru skulpture koji navodi razne brončane figure u malim vitrinama uz Veliku galeriju, poveznicu između kneževske palače i dvorca (palače Madama), vladarskog i reprezentativnog sjedišta umjetničkih zbirki.

affermare che questo tipo di indagine sulla scultura classica fosse elaborata nella bottega di Ghiberti già al momento del concorso per la porta del Battistero fiorentino (1401) e non a caso è un suo alunno, Antonio Averlino, detto il Filarete, a confrontarsi per primo con un capolavoro della scultura monumentale antica riproducendo un piccola dimensione la statua equestre dell'imperatore Marco Aurelio.

Questa progressiva disinvoltura nella lavorazione del bronzo, anche nel piccolo formato, ottenne poi esiti ancor più importanti nella vasta e operosa bottega di Donatello il quale, durante il suo soggiorno padovano (1443 – 1453), fece fronte alle due commissioni per l'altare del Santo e per il monumento al Gattamelata. Secondo Vasari, fu il suo allievo padovano Bartolomeo Bellano a tentare la tecnica dei piccoli bronzi e a recuperare il fascino dell'antichità classica: proprio da questo clima padovano sembra essere uscita la lucerna raffigurante *Atlante che regge il globo terrestre* (1001/B) che tocca appunto temi mitologici attraverso una scelta figurativa che guarda alla statuaria di grandi proporzioni.

Sempre all'ambiente padovano è legata una delle figure più importanti tra i maestri che scelsero di esprimersi in questo linguaggio. Andrea Briosco, detto il Riccio (1470 – 1532), si formò proprio nella bottega di Bellano recuperando così di prima mano l'esperienza donatelliana. Alla sua produzione sono stati avvicinati sia una lucerna con figura di *Acrobata* (1002/B), che riprende una tipologia variamente reinterpretata, sia la statuette raffigurante una *Capra* (1004/B) che invece ci propone l'attenzione che veniva dedicata a vari animali cui poteva essere o meno attribuita una valenza simbolica.

Sempre tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, Pier Jacopo Alari Bonacolsi – detto l'Antico per la sua abilità nel riprodurre i più importanti modelli scultorei – fu molto legato alla corte mantovana dove ottenne speciale attenzione dai due più appassionati mecenati, il vescovo Ludovico Gonzaga e la duchessa Isabella d'Este. Alla stessa generazione appartenne anche Severo Calzetta da Ravenna il quale, forte anch'egli di un'esperienza padovana, ebbe un grande successo e fu citato per la sua abilità nel *De Sculptura di Pomponio Gaurico* (1504). Dopo il suo rientro da Padova, nel 1509, la sua bottega ravennate divenne la principale e più prolifica produttrice di piccoli oggetti e sculture, anche fuse in modo seriale dal medesimo stampo, con differenti livelli di qualità. Questa bottega proseguì poi la sua attività sotto la guida del figlio Nicolò, fino alla metà del Cinquecento. Nelle raccolte del Museo viene riferito alla produzione del maestro un Cofanetto con scene mitologiche (1007/B), databile intorno al 1530.

È importante sottolineare come tutte queste sculture arrivino al Museo Civico di Torino dai musei statali che erano eredi delle collezioni dinastiche dei Savoia. Nel 1871, infatti, nella Torino che aveva perduto il ruolo di capitale venne deciso uno scambio di nuclei collezionistici e una loro riorganizzazione che portò alla sua sede attuale anche questa serie di piccole sculture, la cui origine va dunque ricondotta alle preziose e raffinatissime raccolte dei duchi di Savoia. Queste, già alla fine del Cinquecento, erano in linea con il gusto delle *Wunderkammern* delle principali corti italiane ed europee e le acquisizioni di questi oggetti venivano effettuate sui due maggiori mercati di Roma e di Venezia. La presenza nelle raccolte di queste piccole sculture è confermata, già nel 1631, da un inventario delle sculture che elenca varie statuette di bronzo nei piccoli gabinetti attigui alla Grande Galleria che esisteva a collegamento tra il Palazzo Ducale e il castello (Palazzo Madama) e che era la sede aulica e prestigiosa delle collezioni artistiche dei sovrani.



*Kipić Atlasa koji drži globus*  
Padova, 1500. – 1520.  
Lijevana bronca, 16 x 10 x 10 cm  
Inv. 1001/B

*Statuetta di Atlante che regge il globo terrestre*  
Padova, 1500 - 1520  
Fusione in bronzo, 16 X 10 x 10 cm  
Inv. 1001/B



*Kipić s figurom akrobata*  
Radionica Andree Briosca, 1500. – 1520.  
Lijevana bronca, 15 x 10 x 9 cm  
Inv. 1002/B

*Statuetta con figura di acrobata*  
Bottega di Andrea Briosco, 1500 – 1520  
Fusione in bronzo, 15 x 10 x 9 cm  
Inv. 1002/B



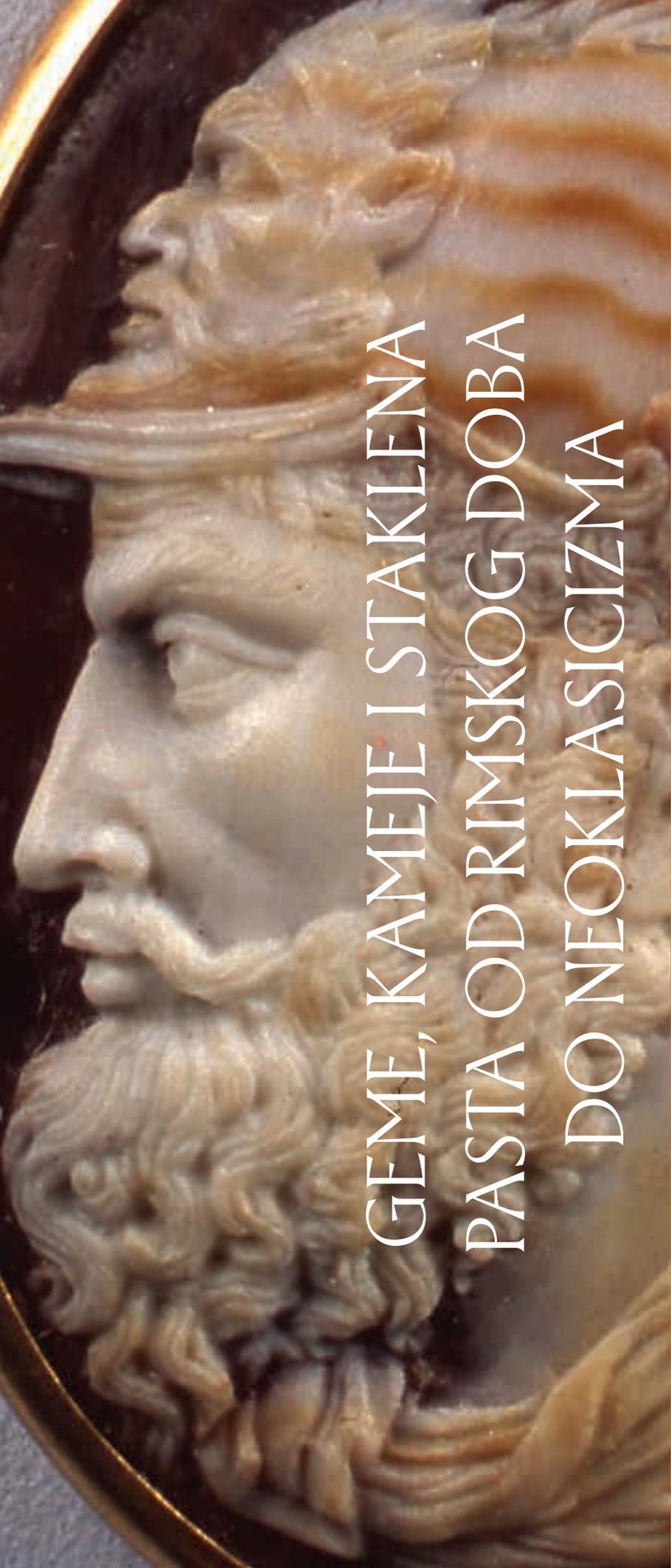
*Kipić koze*  
Radionica Andree Briosca, 1500. – 1520.  
Lijevana bronca, 20 x 16 x 8 cm  
Inv. 1004/B

*Statuetta con capra*  
Bottega di Andrea Briosco, 1500 – 1520  
Fusione in bronzo, 20 x 16 x 8 cm  
Inv. 1004/B



*Kovčežić s mitološkim scenama*  
Severo Calzetta da Ravenna, 1520. – 1530.  
Lijevana bronca, 11 x 22 x 12,5 cm  
Inv. 1007/B

*Cofanetto con scene mitologiche*  
Severo Calzetta da Ravenna, 1520 – 1530  
Fusione in bronzo, 11 x 22 x 12,5 cm  
Inv. 1007/B



GEMME, KAMEJE I STAKLENA  
PASTA OD RIMSKOG DOBA  
DO NEOKLASICIZMA

GEMME, CAMMEI E PASTE  
VITREE DALL'ETÀ ROMANA  
AL NEOCLASSICISMO

**Gravirane geme** dokumentirane su još kod mezopotamskih naroda, no pravi razvoj gliptike dogodio se u helenističkom razdoblju, od 3. stoljeća pr. n. e. (apsolutno remek djelo predstavlja šalica Farnese, u graviranom sardoniksu, izrađena u egipatskoj Aleksandriji, danas u napuljskom Arheološkom muzeju). Geme - od gorskog kristala, ametista, jaspisa, karneola, kalcedona, mogle su biti obrađene u izdignutom ili uleknutom reljefu. Kameje, pak, uvijek s ispupčenim reljefom, izrađivale su se od određenog polikromnog kamenja (ahat, sardoniks, oniks): na taj bi način umjetnik koristio slojeve kamena kako bi dobio figuralne elemente različite boje. Dva antička izvora, Teofrastov *De Lapidibus* (kraj 4. st. pr. n. e.) i *Historia Naturalis* Plinija Starijeg (Knjiga XXXVII), navode potrebne alate za obradu kamena: metalni šiljci, šilo, svrdlo sa sfernim završetkom, abrazivni prašci za završno poliranje. Tokom 1. stoljeća pr. n. e. ukus u gemama - koje su se koristile kao ukrasi i prikazivale božanstva, mitološke teme i portrete - proširio se s istoka u Rim, posebice u Augustovo doba (44. pr. n.e. - 14. n.e.) iz kojeg datiraju brojne geme i kameje malih dimenzija. Među najpoznatijima su Velika francuska kameja, sardoniks od četiri sloja s rimskim carskim figurama, iz 25.-50. godine n.e., danas u Parizu, u Cabinet des Médailles; potom Klaudijeva gema, oniks od pet slojeva s dva para portreta, moguće Klaudije i Agripina mlađa nasuprot Germaniku i Agripini starijoj, datiran u 49. n. e. danas u Beču, Kunsthistorisches Museum); te takozvani "Sigillum Neronis", karneol s Apolonom, Olimpom i Marsijom, atribuiran Dioskuridu i izrađen početkom 1. st. n. e. (Napulj, Museo Archeologico Nazionale). Uz ovu produkciju namijenjenu osobnom ukrašavanju - što će biti popularno i u privatnoj sferi (vidi npr. otkriće iz Pompeja, kameje s ihtio centaurom i božicom danas u Napulju, 1. st. pr. n.e. - 1. st. n.e.) - razvila se i proizvodnja malih skulptura u poludragom kamenju. Autori, isti oni majstori koji se bavili tradicionalnom gliptikom, izrađivali su dakle portrete ili minijatura poprsja od monokromnih blokova kalcedona, gorskog kristala ili drugih minerala. Izrađivani su službeni portreti s likovima Augusta i članova carske obitelji, propagandne funkcije, za izlaganje u javnim ustanovama i mjestima na namijenjenima carskom kultu (ili, u rjeđim slučajevima, za krunu konzulskog ili svećeničkog žezla). Istovremeno se u antici izrađivao nakit od ukrašene obojane staklene paste: zbog svoje blistavosti i jarkih boja podsjećao je na geme, premda se zapravo radilo o puno jeftinijim predmetima, jer nisu bili izrađeni od poludragog kamenja, nego od stakla (taljenog, potom umetnutog u male okrugle kalupe i naposljetku graviranog). Ponekad se staklena pasta, koja je mogla biti okruglog, ovalnog ili kapljičastog oblika, tirkizne, plave, zelene, ljubičaste, narančaste, oker žute, smeđe ili sive boje, nizala kao perle za ogrlice, ili se koristila kao amulet apotropejske funkcije, ili pak za figure za igru.

Obrada gema svoj je preporod doživjela u 13. st., posebice u južnoj Italiji, u kraljevskim radionicama cara Fridrika II. Hohenstaufena. U temelju oživljavanja ove umjetničke tehnike nalaze se dva osnovna faktora. S jedne strane važni su vitezovi koji su sudjelovali u Četvrtome križarskom ratu, a koji su 1204. iz Konstantinopola na zapad donijeli dragocjene vaze i kameje od dragog kamenja, koji su služili kao modeli za latinske zlatare. S druge, ulogu je odigrao Fridrik II koji se na antiku pozivao iz političko-ideoloških pobuda (želio se predstaviti kao novi car zapada, u trenutku kada

**Gemme incise** a incavo sono già documentate presso i popoli mesopotamici, ma il vero sviluppo della gliptica avvenne in età ellenistica, a partire dal III secolo a. C. (il capolavoro assoluto è la *Tazza Farnese*, in sardonica incisa, realizzata ad Alessandria d'Egitto, oggi a Napoli, Museo Archeologico Nazionale). Le gemme - in cristallo di rocca, ametista, diaspro, corniola, calcedonio - potevano essere lavorate a incavo o in rilievo. I cammei invece, sempre lavorati a rilievo, erano ricavati da particolari pietre policrome (agata, sardonica, onice): l'artista sfruttava così le stratificazioni della pietra per ottenere elementi figurativi di colore diverso. Due fonti antiche, il *De Lapidibus* di Teofrasto (fine del IV sec. a. C.) e l'*Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio (Libro XXXVII), specificano che gli strumenti necessari per lavorare le pietre erano le punte metalliche, il bulino, il trapano a punta sferica, un mortaio e le polveri abrasive per la lucidatura finale. Nel corso del I secolo a. C. il gusto per le gemme - impiegate come ornamenti e raffiguranti divinità, soggetti mitologici e ritratti -, si diffuse dall'Oriente a Roma, in particolare in età augustea (44 a. C.- 14 d. C.), periodo cui risalgono numerose gemme e cammei di piccole dimensioni. Tra i più celebri: il *Gran Cammeo di Francia*, una sardonica a quattro strati con personaggi imperiali romani, risalente al 25-50 d. C., ora a Parigi, Cabinet des Médailles; la *Gemma Claudia*, un onice a cinque strati con due coppie di ritratti, forse Claudio e Agrippina minore di fronte a Germanico e Agrippina maggiore, datata al 49 d. C. (oggi a Vienna, Kunsthistorisches Museum); e, tra gli intagli, il cosiddetto "Sigillum Neronis", una corniola con Apollo, Olimpo e Marsia attribuita a Dioskourides e realizzata all'inizio del I sec. d. C. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale). Ma accanto a questa produzione destinata all'ornamento personale - che avrà successo anche nell'ambito privato (si veda, per esempio, il ritrovamento a Pompei del cammeo con Ittiocentauro e dea, ora conservato a Napoli, MANN, I sec. a. C.- I sec. d. C.) -, si sviluppò anche una produzione di piccole sculture in pietre dure. Gli autori, gli stessi maestri impegnati nella gliptica tradizionale, ricavavano cioè ritratti o busti miniaturistici da blocchi monocromi di calcedonio, cristallo di rocca o altro minerale. Si trattava di ritratti ufficiali raffiguranti Augusto e i membri della casa imperiale, realizzati a fini di propaganda, per essere esposti in edifici pubblici e nei luoghi deputati al culto dell'imperatore (o, in casi più rari, a coronamento degli scettri dei consoli e dei sacerdoti). In parallelo, lungo tutta l'antichità, si realizzarono gioielli decorati da paste vitree colorate: queste evocavano le gemme per la lucentezza e i colori iridescenti, anche se in realtà si trattava di oggetti più poveri, in quanto ricavati non da pietre dure pregiate ma dal vetro (fuso, quindi inserito in piccoli stampi circolari e infine inciso). Talvolta le paste vitree, che potevano essere di forma circolare, ovale o a goccia, di colore turchese, blu, verde, viola, arancione, giallo ocra, bruno, grigio, erano impiegate come vaghi di collane, oppure anche come amuleti con funzione apotropaica, o ancora come pedine da gioco.

La lavorazione delle gemme conobbe un periodo di rinascita nel XIII secolo, in particolare in Italia meridionale, nelle officine regie della corte sveva dell'imperatore Federico II Hohenstaufen. All'origine della ripresa di questa tecnica artistica vi sono essenzialmente due fattori. Da una parte i cavalieri che avevano partecipato alla IV crociata del 1204 aveva riportato in Occidente, da Costantinopoli,

se njegova vlast prostirala od južne Italije do njemačkih zemalja), te je pokazivao sve veći interes za gema i novac rimskog doba (zajedno s interesom za rimsku arhitekturu i skulpturu): kako sakupljajući antičke gema i kameje (one su u njegovim zbirkama prisutne u velikom broju, čak 511 "lapides entaliate", 35 gema uklopljenih u zlato i srebro, 50 kameja sa zlatarskim okvirom i 80 bez okvira, kao i brojne vaze od oniksa i kalcedona) tako i predlažući ikonografski program (životinje i mitološke scene) gema i kameja koje su se izrađivale u dvorskim radionicama, inspirirane klasičnim djelima. Znanstvenici su ponekad čak imali problema s razlikovanjem originala i imitacija iz trinaestog stoljeća. Među proizvodima iz Fridrikovog vremena nalazi se slavna kameja u oniksu s ulaskom na Noinu arku, koja je u petnaestom stoljeću završila u zbirkama Lorenza Veličanstvenog u Firenci (a sada je u Londonu, u British Museumu). Što se pak tiče malih figura od poludragog kamenja poznato je poprsje cara Hadrijana, danas u kolekciji Al-Thani (a može se vidjeti u Parizu, Hotel de la Marine): portret u izrezbarenom kalcedonu visok nekoliko centimetara, načinjen oko 1240., a u 16. st. mu je dodano zlatarsko poprsje raznih venecijanskih umjetnika.

Za vrijeme renesanse u Italiji nalazimo najvažnije rezbare gema (u Milanu, Firenci i Rimu), te se tu uspostavljaju i najveće zbirke gliptike, zahvaljujući kneževima i velikim prelatima koji su gema, drago kamenje i bisere smatrali nezaobilaznim predmetima kojima su pokazivali svoj ukus i bogatstvo. Tako je recimo Petro Barbo (kasnije papa Pavao II) - posjedovao 820 gema, te je slao emisare po svim dijelovima svijeta kako bi obogatio svoju zbirku; kolekcionari su bili i Ludovico Trevisan, firentinski nadbiskup od 1437. do 1439. a potom kardinal na papinskom dvoru Eugena IV, ili pak Alfonso IV, kralj Aragona, Katalonije i Napulja, te na koncu i Medici u Firenci. Zbirku Medici, koju je započeo Cosimo, obogatio je Lorenzo Veličanstveni: on je s jedne strane istraživao i kupovao antičke komade (poput slavnog Neronovog pečata - izrezbareni karneol s kraja 1. stoljeća p.n.e, s Apolonom, Marsijom i Olimpom, koji je u šesnaestom stoljeću reproduciran u brojnim brončanim plaketama (1274/B), ili pak spomenuta Fridrikova kameja s ulaskom na arku); s druge je strane pak naručivao gema od suvremenih umjetnika, poput kameje od oniksa sa scenom Rođenja i Poklonstva kraljeva (Firenca, kasno 15. st.), danas u muzeju srebra u Firenci. U drugoj polovici 16. stoljeća će pak vojvoda Cosimo de' Medici nastaviti s akvizicijama i važnim narudžbama od gravera koji su imali radionice u Rimu (poput Domenica Compagnija), a osobito u Milanu (Giovanni Antonio de' Rossi i Alessandro Masnago, dugo vremena u službi Rudolfa II Habsburškog): taj je grad u ovom razdoblju postao prava umjetnička prijestolnica ne samo u produkciji kameja, već i u proizvodnji čaša od poludragog kamenja i gorskog kristala (kao i općenito nakita, obilježenog bogatim dekorom u oslikanom emajlu, niellu i pozlaćenom staklu). Giovanni Antonio de' Rossi zaslužan je za izvanrednu kameju od oniksa, visoku 180 mm, koja prikazuje vojvodu Cosima s vojvotkinjom Eleonorom od Toledo i njihovom djecom (koju je originalno okruživao zlatarski medaljon sa slikom Firence, danas izgubljen; i on u muzeju srebra); dok je Masnago autor kameje od ahata s Noinom arkom. Postoji nekoliko suvremenih replika, među kojima se jedna nalazi u palači Madama (1069/PM). U 16. stoljeću zanimanje za gema pokazuju i iluminatori,

preziosi vasi in pietre dure e cammei, che costituirono dei modelli per gli orafi latini. In secondo luogo Federico II – che guardava all'antichità classica per finalità politico-ideologiche (volendosi proporre come nuovo imperatore d'Occidente, dal momento che i suoi domini si estendevano dall'Italia meridionale all'area germanica) – manifestò sempre un grande interesse per le gemme e le monete di età romana (accanto a quello per la scultura e l'architettura di tale epoca): sia collezionando intagli antichi (documentati in grande numero nelle sue raccolte, che contavano 511 "lapides entaliate", 35 gemme montate in oro e argento, 50 cammei con montatura inoreficeria e 80 privi di montatura, oltre a numerosi vasi in onice e calcedonio); sia riproponendone i caratteri e i soggetti iconografici (animali e scene mitologiche) su gemme e cammei realizzati nelle botteghe palatine ispirandosi alle opere classiche. Tanto che gli studiosi faticano talvolta a distinguere gli originali classici dalle imitazioni duecentesche. Tra le creazioni dell'epoca federiciana vi è il celebre cammeo in onice con *l'Ingresso nell'Arca di Noé* poi confluito nel Quattrocento nelle raccolte di Lorenzo il Magnifico a Firenze (e ora Londra, The British Museum). Mentre per quanto riguarda la piccola statuaria in pietre dure va ricordato il *Busto dell'imperatore Adriano* oggi in collezione Al-Thani (e visibile a Parigi, Hotel de la Marine): un ritratto in calcedonio intagliato alto pochi centimetri, realizzato intorno al 1240 e poi impreziosito nel XVI secolo da un busto inoreficeria opera di artisti veneziani.

Durante il Rinascimento troviamo sempre in Italia i più grandi intagliatori di gemme (a Milano, Firenze e Roma), ed è qui che si formano le maggiori collezioni di gliptica, per opera di principi e grandi prelati che considerano le gemme, le pietre preziose e le perle quali opere imprescindibili per esibire il proprio gusto e la propria ricchezza. Come Pietro Barbo (poi papa Paolo II) – che possedeva 820 gemme e inviava emissari in tutte le parti del mondo per arricchire la sua raccolta; o Ludovico Trevisan, già arcivescovo di Firenze dal 1437 al 1439 e poi cardinale alla corte pontificia di Eugenio IV; o ancora Alfonso IV, re d'Aragona, di Catalogna e di Napoli, e infine i Medici di Firenze. Quest'ultima collezione, iniziata da Cosimo, venne implementata da Lorenzo il Magnifico: il quale da una parte cercava e acquisiva pezzi antichi (come il celebre *Sigillo di Nerone* – un intaglio in corniola della fine del I secolo a. C., con Apollo, Marsia e Olimpo, riprodotto nel corso del Cinquecento in numerose placchette in bronzo, (1274/B), o il cammeo federiciano con *l'Ingresso nell'Arca* prima richiamato); dall'altra commissionava gemme moderne ad artisti contemporanei, come il cammeo in onice con *Natività e Adorazione dei Magi* (Firenze, fine XV secolo), oggi al Museo degli Argenti di Firenze. Nella seconda metà del XVI secolo sarà poi il duca Cosimo de' Medici a riprendere le acquisizioni, con importanti commissioni a intagliatori che avevano bottega a Roma (come Domenico Compagni), ma soprattutto a Milano (Giovanni Antonio de' Rossi e Alessandro Masnago, per lungo tempo al servizio di Rodolfo II d'Asburgo): città che in questi anni si pone come vera capitale artistica non solo per la creazione di cammei, ma anche per quanto riguarda la produzione di coppe in pietre dure e cristallo di rocca (oltre che per i gioielli in genere, caratterizzati da ricco decoro in smalto dipinto, niello e vetro a oro graffito). Si deve a Giovanni Antonio de' Rossi lo straordinario cammeo in onice, alto 180 mm,



*Ploča s Apolonom i Marsijem*  
Firenca (?), 15. stoljeće (?)  
branca  
Inv. 1274/B

*Placchetta con Apollo e Marsia*  
Firenze (?), XV secolo (?)  
Bronzo  
Inv. 1274/B



*Kameja s Noinom arkom*  
Firenca ili Rim, 16. stoljeće  
Kalcedon boje slonovače  
Inv.1069/PM

*Cammeo con Arca di Noé*  
Firenze o Roma, XVI secolo  
Calcedonio bianco-avorio  
Inv. 1069/PM

posebice oni koji su gravitali oko papinske kurije, pa su tako imali priliku uživo vidjeti kardinalske zbirke. Ambлематски slučaj u tom smislu predstavlja Francesco Marmitta (1464. - 1505.): rođen u Parmi, formirao se kao zlatar i rezbar gema, dugo je radio u Rimu za vrijeme papinstva Siksta IV; njegovo remek-djelo, Misal za pijemontskog kardinala Domenica Della Roveru, kodeks koji se danas čuva u palači Madama, na mnogim listovima donosi vrlo precizne, gotovo mimetičke opise prekrasnih kameja i rezbarenog dragog kamenja renesanse (466/M).

Krajem 18. i početkom 19. stoljeća, moda kameja proširila se Europom: kolekcionarski duh je predstavljao jedan od mnogih elemenata takozvanog neoklasicizma, koji se razvio u svim nacijama, a imao je odjeka u tesarstvu, porculanskim servisima i zlatarskim predmetima tog doba. U ovoj novoj panorami Rim je nastavio igrati centralnu ulogu: s umjetnicima koji su stvarali nove rezbarije, ili češće reprodukcije slavniх gema, koje su se mogle vidjeti i u velikim kneževskim i papinskim zbirkama (to je slučaj primjerice za prekrasno stakleno gravirano Apolonovo poprsje, SLIKA 728/PM). Na drugoj strani, mnogi privatni kolekcionari, koji si nisu mogli priuštiti poludrago kamenje, kupovali su i sakupljali sumporne ili gipsane odljeve gema antičkog doba.

che ritrae *Il duca Cosimo con la duchessa Eleonora di Toledo e i figli* (che in origine circondavano un medaglione in oreficeria con l'immagine di Firenze, oggi perduto; sempre al Museo degli Argenti); mentre è Masnago l'autore del cammeo in agata con *l'Arca di Noé*, di cui esistono diverse repliche coeve, tra cui una a Palazzo Madama (1069/PM). Nel XVI secolo l'interesse per le gemme coinvolge anche i miniatori, soprattutto quelli gravitanti attorno alla curia papale, che quindi avevano occasione di vedere dal vivo le raccolte cardinalizie. Un caso emblematico, in questo senso, è rappresentato da Francesco Marmitta (1464-1505): nato a Parma e formatosi proprio come orafo e intagliatore di gemme, lavorerà a lungo a Roma negli anni in cui era papa Sisto IV; il suo capolavoro, il *Messale* per il cardinale piemontese Domenico Della Rovere, un codice oggi conservato a Palazzo Madama, presenta, in molti fogli, descrizioni accuratissime, quasi mimetiche di superbi cammei e intagli rinascimentali (466/M).

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo la moda per i cammei attraversa tutta l'Europa: un gusto collezionistico che rappresenta uno dei tanti aspetti del cosiddetto Neoclassicismo, sviluppatosi in tutte le nazioni e con echi anche nell'ebanisteria, nei servizi in porcellana e negli arredi in oreficeria dell'epoca. In questo nuovo panorama Roma continua a svolgere un ruolo centrale: con artisti che realizzano intagli di nuova fattura, o più spesso riproduzioni di gemme celebri, visibili nelle grandi raccolte principesche o papali (è il caso, per esempio, del bel vetro intagliato con *Busto di Apollo*, 728/PM). Mentre molti collezionisti privati, non potendosi permettere gemme in pietre dure, acquistano e raccolgono calchi in zolfo o gesso degli intagli dell'antichità classica.



Francesco Marmitta (Parma, dokumentirano od 1475. do 1505.)  
*Misal kardinala Domenica della Rovere (detalj iz Mučeništva pape svetog Klementa)*  
 1490.-92. (prikaz, ostalo).  
 Boja i zlato na pergameni  
 Inv. 466/M, fol. 246 str.

Francesco Marmitta (Parma, documentato dal 1475 al 1505)  
*Messale del cardinale Domenico della Rovere (particolare del Martirio di san Clemente papa)*  
 1490-92  
 Pittura e oro su pergamena  
 Inv. 466/M, fol. 246 r.



OBRADAKORALLJA

LA LAVORAZIONE DEL  
CORALLO

**Koralj je još od najstarijih vremena** imao duboko simboličko značenje. U antici se smatrao okamenjenom krvi koja je kapala s Meduzine glave kada ju je Perzej odsjekao, prema priči iz Ovidijevih *Metamorfoza*. Plinije Stariji držao je pak da se radi o savitljivoj biljci koja se okameni na dodir, ili nakon što se izvadi iz vode. U kršćanskom je svijetu koralj zadržao svoju vrijednost, tako što se simbolički transformirao u Kristovu krv, prolivenu za spas čovječanstva.

U trinaestom stoljeću, koralji su se vadili u Liguriji (Portofino), Marseilleu, Kataloniji, duž obala Sardinije i Korzike, Napulju, Trapaniju i Tunisu. U Italiji, radionice koje su obrađivale koralj nalazile su se u Genovi, Napulju i Trapaniju, centrima odakle se trgovalo sirovim ili već obrađenim materijalom. Koristio se za izradu krunica, i to niski za molitvu Zdravo Marijo (manjih od zrna posvećenih molitvi Oče naš); te koraljnog bisera koji se koristio u zlatarstvu, često izvoženog na tržišta Njemačke i sjeverne Europe. Brojne koraljne krunice javljaju se u inventarima diljem mediteranskog prostora sve do 15. stoljeća, a pojavljuju se i kao elementi frizova u ilustracijama iluminiranih rukopisa, kao što je slučaj kod Misala *Domenica della Rovere* koji je oslikao Francesco Marmitta, u kolekciji palače Madama (466/M, 237v). Koristio se i za drške pribora za jelo, za gumbе, privjeske, ogrlice i narukvice. Koralj se često uglavljivao u srebro ili u plemeniti metal u izvornom obliku grančice, na nakitu koji se poklanjao djeci za krštenje, s obzirom na njegovu apotropejsku funkciju koja se vezivala za ideju Kristove krvi i spasenja čovječanstva. Na srednjovjekovnim stolovima nerijetko se javlja koraljna grana s koje vise takozvani “zmijski jezici”, obično posrebrnjeni. Radilo se zapravo o vrhovima prapovijesnih strijela, fragmentima fosila ili malom šiljatom kamenju, za koje se smatralo da u kombinaciji s koraljima može otkriti prisutnost otrova u jelu (jedan primjerak sa zubima morskog psa s početka 15. stoljeća čuva se u bečkom Schatzkammeru).

Od Sicilije i Južne Francuske, preko Genove, predmeti od koralja kružili su tržištima cijele Europe. U Pijemontu koralji su pristizali istovremeno s tekstilom kupljenim od trgovaca iz Albe i Astija preko luke u Genovi. To je najvjerojatnije put kojim je prošla koraljna grana korištena u relikvijaru Blažene Djevice, sv. Katarine i sv. Barnabe iz muzeja riznice katedrale u Vercelliju (iz polovine 14. stoljeća s intervencijama oko 1430.) ili skulptura koja je vjerojatno korištena kao ukras za stol, a koja prikazuje vinara s košarom grožđa, u srebru, sa školjkom koja je pak pričvršćena za bijeli koralj, navedena u inventaru kapele torinskog dvorca 1498.

Sredinom 16. stoljeća ustalile su se koraljne kompozicije s više figura, gdje likovi nisu više izvođeni u srebru i drugim metalima, već su šilom ugravirani u sam koralj. Taj će tip skulpture postati široko rasprostranjen u Europi u narednom stoljeću i javljat će se u kneževskim inventarima uz poludrago kamenje, sedef, kokosov orah, nojeva jaja, u želji dijela kolekcionara da u svoje blago uključe cijelo bogatstvo svemira. U manirizmu se kod svih seuropskih vladara javlja strast za arheološkim, prirodoslovnim i znanstvenim nalazima, za umjetničkim predmetima i zanimljivostima svih vrsta, što je iznjedrilo fascinantne Kunst- und Wunderkammern, prave “sobe čuda” gdje su dragocjeni materijali kao i prirodni kurioziteti

**Fin dai tempi più antichi il corallo** rivestì un significato profondo. Nel mondo classico era considerato concrezione del sangue sgorgato dal capo di Medusa reciso da Perseo, secondo il racconto delle *Metamorfosi* di Ovidio. Plinio il Vecchio invece riteneva che fosse una pianta flessibile che si pietrificava quando veniva toccata o estratta dall’acqua. Nel mondo cristiano il corallo conservò il suo valore, trasformandosi simbolicamente nel sangue di Cristo versato per la salvezza dell’umanità.

Nel Duecento il corallo era pescato in Liguria (Portofino), a Marsiglia, in Catalogna, lungo le coste della Sardegna e della Corsica, a Napoli, a Trapani e in Tunisia. In Italia, le botteghe che lavoravano il corallo si trovavano a Genova, Napoli e Trapani, centri da cui il materiale veniva commerciato grezzo o già lavorato. Esso veniva impiegato per la produzione dei grani dei rosari dedicati alla recita dell’Ave Maria (più piccoli di quelli del Pater Nostro), e delle perle da impiegare nell’oreficeria, spesso esportate verso i mercati tedeschi e del nord Europa. Numerosi rosari in corallo figurano negli inventari dotati in tutta l’area mediterranea fino al Quattrocento, e compaiono come elementi dei fregi nelle illustrazioni di codici miniati, come nel caso del *Messale* di Domenico della Rovere del miniatore Francesco Marmitta, nelle collezioni di Palazzo Madama (466/M, 237v). Si impiegava anche per i manici delle posate, per bottoni, pendenti, collane e bracciali. Spesso il corallo veniva montato in argento o con metalli preziosi nella sua forma originale di rametto, in gioielli da donare ai neonati per il battesimo, dato il suo valore apotropaico che richiamava il sangue di Cristo e la salvezza dell’umanità. Sulle tavole medievali figurava spesso un ramo di corallo da cui pendevano le cosiddette “lingue di serpente”, in genere montate in argento. Si trattava in realtà di punte di frecce preistoriche, frammenti di fossili o piccole pietre appuntite, che si pensava potessero – in abbinamento con il corallo – rivelare la presenza di veleni nei cibi (se ne conserva uno dell’inizio del XV secolo alla *Schatzkammer* di Vienna con denti di squalo).

Dalla Sicilia e dalla Francia meridionale, via Genova, i manufatti in corallo circolavano sui mercati di tutta Europa. In Piemonte i coralli arrivavano insieme con i tessuti acquistati dai mercanti di Alba e di Asti attraverso il porto di Genova. Questa fu con ogni probabilità la strada seguita dal ramo di corallo impiegato nel *Reliquiario della Beata Vergine, Santa Caterina e san Barnaba* del Museo del Tesoro del Duomo di Vercelli (della metà del XIV secolo con rimaneggiamenti del 1430 circa) o la scultura probabilmente usata come centrotavola, raffigurante un vignaiolo con la gerla carica d’uva, in argento, fissato su una conchiglia a sua volta montata su un ramo di corallo bianco, elencato nell’inventario della cappella del Castello di Torino del 1498.

Verso la metà del XVI secolo si affermarono composizioni in corallo a più figure, dove i personaggi non erano più d’argento o di altri metalli, ma erano intagliati a bulino nel corallo stesso. E’ il genere di scultura che trovò larga diffusione in tutta Europa nel secolo successivo e che compare negli inventari dei principi insieme alle pietre dure, alla madreperla, alle noci di cocco, alle uova di struzzo, nel tentativo da parte dei collezionisti di racchiudere la ricchezza dell’universo nel proprio tesoro. La passione per i reperti archeologici, naturalistici, scientifici, per gli oggetti d’arte

tažili žed za znanjem kneževa i njihovih dvorjana. Sakupljali su se bizarni, rijetki i misteriozni predmeti, bili oni stvoreni ljudskom domišljatošću (*artificialia*), ili proizvodi hira prirode (*naturalia*). Među njima su se nalazile male skulpture u koralju, poput "Sv. Sebastijana od koralja sa zlatnim stupom" i grupa od dva putta koji nose lavlju glavu, spomenuta u inventaru imovine Cataline Micaele od Austrije, kćeri Filipa II. od Španjolske i žena Carla Emanuela I. Savojskog, sastavljenom nakon njezine smrti. U velikoj količini spominje se pribor za jelo s drškama od koralja, ahata i školjke, dekorativne vaze s koraljnim perlama ili nakit kao što je šesnaestostoljetni privjesak u obliku broda s trupom i prednjim jarbolom od koralja, koji se u palači Madama našao nakon razmjene sa savojskim arheološkim zbirkama koja se dogodila 1871. (2/ORI).

U drugoj polovici šesnaestog i u cijelom sedamnaestom stoljeću njemačke i flamanske radionice i zlatari specijalizirali su se za obradu plemenitog metala u kombinaciji s koraljima. Njegovo mitološko porijeklo te taumaturške i zaštitne vrijednosti činili su ga iznimnim elementom za dodavanje predmetima i nakitu. Krajem šesnaestog stoljeća intenzivirala se upotreba koralja za proizvodnju čaša, stolova i malih komada namještaja, škropionica, kutija ukrašenih koraljnim kapljama i takozvane "koraljne planine" odnosno scenografske kompozicije sastavljene od urezanih prizora Kristovog života ukrašenih elementima kristala, stakla, srebra i bronce, poput one koju je Filipu II Španjolskom poklonio potkralj Sicilije don Francesco Ferdinando d'Avalos de Aquino. Djela ovog tipa čuvala su se u kabinetima čudesa svih vladara, od Medicija do Habsburgovaca, od saksonskih do švapskih izbornih vladara, a koraljne grane javljaju se uz školjke na policama najslavnijih prirodoslovnih kabineta tog razdoblja, poput onih Ferrantea Imperata u Napulju, Milanca Manfreda Settale, Ferdinanda Cospija iz Bologne ili Athanasiusa Kirchera, u Collegio Romano. To doznajemo i iz izvora vezanih za savojski dvor: 1666. godine, kada se rodio Vittorio Amedeo, sin Carla Emanuela II, među darovima koje je primila vojvotkinja Maria Giovanna Battista Savoia Nemours nalazimo veliko koraljno raspelo i "vazu za blagoslovljenu vodu od kristala i koralja", kako izvještava knjiga Francesca Frugonija pod naslovom *Accademia della Fama*, objavljena u Torinu 1666. godine. U inventaru pak kneževskih zbirki iz 1682. navodi se Krist na stupu, od crvenog koralja, što je vjerojatno izrezbarni koralj koji se danas čuva u zbirkama palače Madama, zahvaljujući gorespomenutoj razmjeni iz 1871. (275/AV).

Najrasprostranjeniji su predmeti koji potječu iz radionica u Trapaniju, za koje je korištena tehnika retrofita, a koja se sastojala od toga da se sitni elementi glatkog koralja umetnu na stražnju stranu bušene ploče od pozlaćenog bakra: kaplje, zarez i točke fiksirali bi se na verso crnom smolom i voskom, te se učvršćivali platnom, a na poledini bi se rad dovršio drugom bakrenom pločom obrađenom punciranjem, s biljnim volutama ili figurama. Primjer toga je stalak iz druge polovice 17. stoljeća, dekoriran kapljama od koralja i bijelog i plavog emajla iz kolekcija kraljevskog muzeja u Torinu - Palazzo Reale, izložen u palači Madama (8521). U Regionalnom muzeju Pepoli u Trapaniju danas je moguće vidjeti raspela, monstrance, kaleže, škropionice i uzglavlja (pločice za vješanje u blizini kreveta), tanjure i stalke za kolače, škrinje i kovčege, posude i servise za pisanje, vaze i male skulpture

e le curiosità di ogni genere accomunava in epoca manierista i sovrani di tutta l'Europa e diede origine a preziose *Kunst- und Wunderkammern*, vere e proprie "camere delle meraviglie" dove materiali preziosi e curiosità naturalistiche appagavano la sete di conoscenza del principe e della sua corte. Venivano raccolti oggetti bizzarri, rari e misteriosi, sia creati dall'ingegno umano (*artificialia*), sia prodotti dal capriccio della natura (*naturalia*). Tra questi, figurano piccole sculture in corallo come il "San Sebastiano di Corallo a una colonna dorata" e il gruppo con due putti che reggono una testa di leone, menzionati nell'inventario dei beni appartenuti a Catalina Micaela d'Austria, figlia di Filippo II di Spagna e moglie di Carlo Emanuele I di Savoia, steso nel 1598 dopo la sua morte. E sono citate in gran numero le posate con il manico di corallo, agata e conchiglia, i vasi decorati con perle di corallo, o i gioielli come il pendente cinquecentesco a forma di navicella con la carena e l'albero di trinchetto scolpiti nel corallo, pervenuto al museo civico di Palazzo Madama attraverso uno scambio con le collezioni archeologiche sabaude effettuato nel 1871 (2/ORI).

Nella seconda metà del Cinquecento e per tutto il Seicento gli orefici e le manifatture tedesche e fiamminghe si specializzarono nella lavorazione dei metalli preziosi in abbinamento al corallo. Le sue origini mitologiche e le valenze scaramantiche e taumaturgiche lo rendevano un elemento eccezionale da aggiungere a oggetti e gioielli. Dalla fine del Cinquecento l'utilizzo del corallo si intensificò e si produssero coppe, tavoli e piccoli mobili, acquasantiere, scatole ornate di gocce di corallo, croci e calici, e le cosiddette "montagne di corallo" ovvero composizioni scenografiche composte da episodi della vita di Cristo intagliati e abbinati a elementi in cristallo, vetro, argento e bronzo, come quella donata nel 1570 a Filippo II di Spagna dal vicerè di Sicilia don Francesco Ferdinando d'Avalos de Aquino. Custodivano opere di questo tipo le stanze delle meraviglie di tutti i principi, dai Medici agli Asburgo, dagli elettori di Sassonia a quelli di Svevia, e rami di corallo comparivano accanto alle conchiglie sugli scaffali dei più celebri *cabinet* naturalistici dell'epoca, come quelli di Ferrante Imperato a Napoli, del milanese Manfreda Settala e del bolognese Ferdinando Cospi, o di Athanasius Kircher al Collegio Romano. Così si ricava anche dalle fonti relative alla corte sabauda: nel 1666 in occasione della nascita di Vittorio Amedeo, figlio di Carlo Emanuele II, tra i doni presentati dal Duca alla duchessa Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours troviamo un gran crocifisso di corallo e un "vaso d'acqua benedetta di Cristallo, e di Corallo", come ci informa il volume di Francesco Frugoni dal titolo *Accademia della Fama*, edito a Torino nel 1666. E nell'inventario delle collezioni ducali del 1682 si cita un *Cristo alla colonna* di corallo rosso da identificare con il ramo intagliato a bulino che oggi si trova nelle raccolte di Palazzo Madama, grazie allo scambio del 1871 di cui si è detto sopra (275/AV).

Gli oggetti più diffusi provenivano dalle botteghe trapanesi ed erano realizzati con la tecnica del retroincastro, che consiste nell'inserimento dal retro, su una lastra di rame dorato preforata, di piccoli elementi di corallo levigato: baccelli, virgole, puntini venivano fissati sul verso con pece nera, cera e chiusi con una tela in modo che non si potessero muovere; l'opera veniva rifinita sul retro con un'altra lastra di rame lavorata e decorata con punzonature a volute vegetali o figure. Ne è un esempio l'alzata della metà del



Sveti Prot i Hijacint i Uzvišenje križa, unutar ukrasa od koraljnih perli  
 U Francesco Marmitta, *Missale secundum consuetudinem Romanae Curiae* (poznat kao misal kardinala della Rovere), oko 1490. - 1492.  
 Tempera na pergamentu  
 Inv. 466/M, f. 237v

*I Santi Proto e Giacinto e Esaltazione della croce, entro decorazione di perle di corallo*  
 In Francesco Marmitta, *Missale secundum consuetudinem Romanae Curiae* (nato kao Messale del Cardinale della Rovere), 1490 – 1492  
 circa  
 Tempera su pergamena  
 Inv. 466/M, f. 237v



Koraljna grana s bičevanjem Krista  
 Sicilija (Trapani), oko 1620. - 1630.  
 Rezbareni koral  
 Inv.275/AV

Ramo di corallo con la *Flagellazione di Cristo*  
 Sicilia (Trapani), 1620 – 1630 circa  
 Corallo intagliato  
 Inv. 275/AV

*Privjesak u obliku broda*  
 Sicilija (Trapani), oko 1580. – 1600.  
 Koralj, zlato, emajl i biseri  
 Inv. 2/ORI  
*Pendente a forma di navicella*  
 Sicilia (Trapani), 1580 – 1600 circa  
 Corallo, oro, smalto e perle  
 Inv. 2/ORI

(posebno skrećemo pažnju na raspelo i viseću svjetiljku Mattea Bavere iz 1633.), a možemo ih naći i u Regionalnoj galeriji Sicilije u Palazzo Abatellis (antependij oltara iz crkve Sant'Ignazio all'Olivella u Palermu ili Trijumf s Bezgrešnim začecem s kraja 17. stoljeća), kao i u mnogim europskim kneževskim rezidencijama.

Od kraja 17. stoljeća naovamo razvijene su i druge tehnike, poput prišivanja malih izrezbarenih koraljnih elemenata u obliku listova, cvjetova i voluta na metalni nosač pomoću metalnih žica i pribadača. S vremenom se umjesto bijelog i plavog emajla korištenog u sedamnaestom stoljeću počelo koristiti filigransko ili cizelirano srebro, bojeni kamen, sedef i slonovača, što je stvaralo iznimnu kromatsku živost, vidljivu primjerice na paru uzglavnih pločica u čijem je centru prikazan odmor na putu u Egipat i ukazanje Djevice, iz palače Madama (63/AV), ili pak pločice s Djevicom iz Trapanija iz regionalnog muzeja Pepoli u Trapaniju, djelo inspirirano Paolom i Giacomom Amatom, za koje se tradicionalno smatralo da predstavlja grada Vittorio Amedeu II Savojskom povodom njegovog krunjenja za kralja Sicilije 1713.

Na koncu valja spomenuti i manufakturu Torre del Greco, u blizini Napulja. Godine 1878. osnovana je "Škola za graviranje koralja i industrijsku dekorativnu umjetnost", koja je okupila konsolidiranu ostavštinu tehnika obrade ne samo koralja, već i sedefa, školjki, lave, kornjačevine i roga. Velik su uspjeh nakit, namještaj i koraljni predmeti iz Torre del Greco polučili kod Margherite, žene Umberta I i prve kraljice Italije (1858.-1926.), te kasnije kod Vittoria Emanuelea III. Prigodom Izložbe sakralne umjetnosti održane u Torinu 1898., kraljica Margherita je svetištu Consolata poklonila misnicu sa srebrnim i zlatnim vezom i koralnim biserima, koju su izradile učenice stručne škole "Regina Margherita di Savoia" u Rimu.

XVII secolo decorata da gocce di corallo e smalti bianchi e blu, dalle collezioni dei Musei Reali di Torino – Palazzo Reale, esposta a Palazzo Madama (8521). Crocifissi, ostensori, calici, acquasantiere e capezzali (placche da appendere vicino al letto), piatti e alzate, scrigni e cofanetti, ampolline e servizi da scrittura, vasi e piccole sculture si possono vedere oggi al Museo Regionale Pepoli di Trapani (si segnalano il crocifisso e la lampada pensile di Matteo Bavera, del 1633) e nella Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (il paliotto d'altare proveniente dalla chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella di Palermo o il *Trionfo con l'Immacolata* della fine del XVII secolo), oltre che in molte residenze principesche europee.

Dalla fine del XVII secolo vennero messe a punto altre tecniche, come la cucitura al supporto metallico di piccoli elementi intagliati in corallo a forma di foglie, fiori e volute, tramite fili metallici e pernetti. Col tempo, al posto dello smalto bianco e blu usato nel Seicento vennero impiegati filigrana o ceselli d'argento, pietre colorate, madreperla e avorio, con risultati di estrema vivacità cromatica come la coppia di placche capezzali raffiguranti al centro *Il riposo durante la Fuga in Egitto e l'Apparizione della Vergine* di Palazzo Madama (63/AV) o quello con la *Madonna di Trapani* del Museo Regionale Pepoli di Trapani, opera ispirata al repertorio di Paolo e Giacomo Amato, tradizionalmente ritenuta un dono della città a Vittorio Amedeo II di Savoia in occasione della sua incoronazione a re di Sicilia nel 1713.

Infine, va fatto un cenno alla manifattura di Torre del Greco, vicino a Napoli. Nel 1878 venne fondata la "Scuola di Incisione sul corallo e di arti decorative industriali", che raccolse un'eredità ben consolidata di tecniche di lavorazione non solo del corallo, ma anche di madreperla, conchiglia, pietra lavica, tartaruga e corno. Grande successo ebbero i gioielli, i mobili e i manufatti in corallo di Torre del Greco presso Margherita, sposa di Umberto I e prima Regina d'Italia (1858 – 1926), e più avanti di Vittorio Emanuele III. In occasione dell'Esposizione di Arte Sacra tenuta a Torino nel 1898, la regina Margherita fece dono al Santuario della Consolata di una pianeta con ricami di fili d'argento, d'oro e perle di corallo realizzata dalle allieve della Scuola professionale "Regina Margherita di Savoia" di Roma.



*Etažer*

Sicilija (Trapani), oko 1650. - 1660.  
 Ažur, pozlaćeni, bušeni i gravirani bakreni lim,  
 bakar, koral, emajli  
 U privremenoj pohrani u Palazzo Madama iz  
 Kraljevske palače u Torinu, inv. 8521

*Alzata*

Sicilia (Trapani), 1650 – 1660 circa  
 Lamina di rame traforata, dorata, punzonata e  
 incisa, rame, corallo, smalti  
 In deposito temporaneo a Palazzo Madama dal  
 Palazzo Reale di Torino, inv. 8521

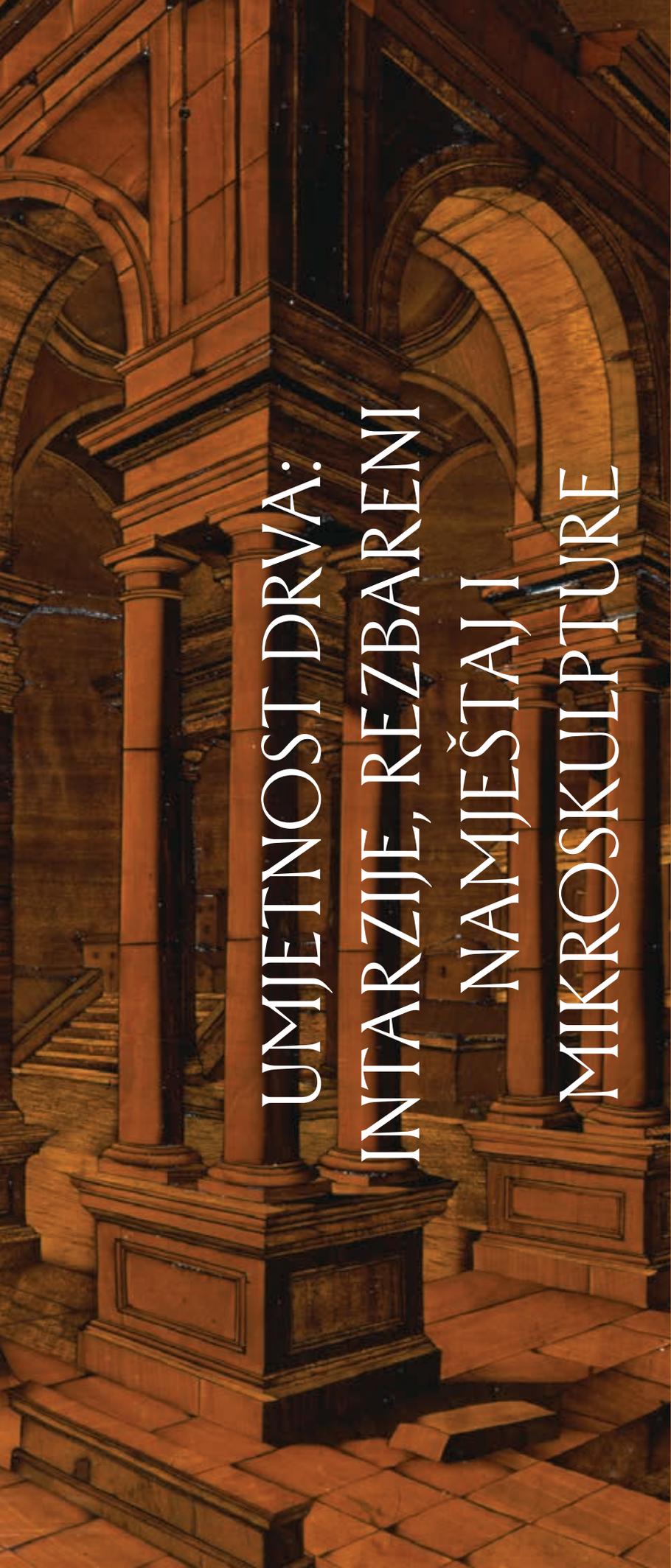


*Ukras nad krevetom s prikazom Bijega u Egipt*

Sicilija (Trapani), oko 1725. - 1730.  
 Bjelokost, koralj, drvo, sedef, staklo, poludrago  
 kamenje, pozlaćeni bakar, kornjačevina, oniks i  
 plavo staklo, kamenčići, mahovina, papir  
 Inv.63/AV

*Capezzale con La fuga in Egitto*

Sicilia (Trapani), 1725 – 1730 circa  
 Avorio, corallo, legno, madreperla, vetro,  
 pietre dure, rame dorato, tartaruga, onice e  
 vetro blu, sassolini, muschio, carta  
 Inv. 63/AV



UMJETNOST DRVA:  
INTARZIJE, REZBARENI  
NAMJEŠTAJI  
MIKROSKULPTURE

LE ARTI DEL LEGNO: TARSIE,  
MOBILI INTARSIATE E  
MICROSCULTURE

**Intarzija** je tehnika spajanja različitih vrsta istog ili različitog materijala (mramora, drva, poludragog i dragog kamenja, ili pak bakra, srebra, kornjačevine, sedefa, itd.) izrezanog prema određenom nacrtu, kako bi se oblikovala ukrasna kompozicija. Najrasprostranjeniji tip intarzije koristi drvo u svim njegovim vrstama i kromatskim nijansama, kako bi se stvorio slikarski efekt.

Intarzija se prvenstveno koristila za dekoraciju namještaja, posebno korskih sjedala, sakristijskih ormarića i obloge malih prostora. Talijanska renesansna intarzija razvila se u 14. stoljeću u Sieni, s Giovannijem Ammannatijem i Domenicom de' Nicolò de' Corijem, a punu je zrelost dostigla u Firenci, gdje je proučavanje linearne perspektive pridobilo arhitekta i umjetnika iz kruga Filippa Brunelleschija. Intarzičari su proizvodili ploče s gradskim vedutama i geometrijskim kompozicijama, čak i po crtežima slavnih ličnosti poput Paola Uccella, kombinirajući matematiku, znanost i slikarstvo. Analiza perspektive dovela je do stvaranja mrtvih priroda i *trompe l'oeil*, koji su davali život remek-djelima poput radne sobe Federica da Montefeltra u Palazzo Ducale u Urbino, koju su izveli 1476. braća Giuliano i Benedetto da Maiano. Intarzije koje se pripisuju Biagiu Pontelliju, od bukve, šimšira, hrasta, kruške, trešnje, prekrivaju zidove prostorije od orahovine, prikazujući otvore s predmetima i alatima koji su pripadali vojvodi. Giorgio Vasari opisao je ovu tehniku koja spaja "male dijelove drveta spojene na pločama oraha, te različito obojane" raznim postupcima: tamnjenjem vatrom ili natapanjem drva "ukuhanom vodom, bojom i uljima" ili pak "sumpornim uljem i vodom arsena i sublimata".

U renesansi se intarzija iz Firence preselila prema Veneciji, Padovi i Veroni, te se pokazala vrlo uspješnom u djelima Giovannija da Verone (1452. - 1525.), za opatiju Monte Oliveto Maggiore i za sakristiju crkve Santa Maria in Orgno u Veroni, i u radovima Lorenza i Cristofora da Lendinara po crtežu Piera della Francesce. Tokom šesnaestog stoljeća neki umjetnici u drvu na području Bergama usavršili su se u intarzijama prema sve elaboriranijim slikarskim modelima, s drvenim tesarama različitih vrsta i formata, te su na taj način izumili sasvim novu vrstu slikanja bez kista. Primjeri za to su djela fra Damiana Zambellija iz Bergama (1480. - 1549.) u samostanu San Domenico u Bologni i njegova učenika Francesca Zambellija u katedrali San Lorenzo u Genovi (oko 1540.), na kojima arhitektura ustupa mjesto krajoliku i figurama, sve do virtuosnih intarzija Giovannija Francesca Capoferrija (1487. - 1534.) u Santa Maria Maggiore u Bergamu prema crtežu Lorenza Lotta.

Sredinom 16. stoljeća umjetnost intarzije u Italiji je u padu, dok se proširila sjeverno od Alpi, u Nizozemsku s Janom Van Mekeronom (1658. - 1733.), a kasnije i u Njemačku, gdje su je u 18. stoljeću za dekoraciju namještaja koristili umjetnici kao što su Johann Friedrich Spindler i Abraham i David Roentgen, u kombinaciji s furnirom. Ova se tehnika sastojala od prekrivanja lošijeg drva s tankom pločom skupljeg i traženijeg drva, kao što su mahagonij, ružino drvo, trešnja i razne vrste egzotičnog drveta iz Afrike i Latinske Amerike, da bi se prikazalo kako je namještaj načinjen od cjenjenijeg drva. U Italiji se ovaj postupak prvo koristio u Toskani, zahvaljujući prisustvu Leonarda Van Der Vineea u Firenci. Porijeklom iz Flandrije, u Italiju je stigao nakon bravka u Parizu

**L'intarsio** consiste nel comporre insieme tipi diversi di uno stesso materiale o materiali diversi (marmo, legno, pietre dure, pietre preziose, o anche rame, argento, tartaruga, madreperla, ecc.), tagliati secondo un determinato disegno, per formare una composizione decorativa. Il genere più diffuso utilizza il legno in tutte le sue essenze e sfumature cromatiche, per creare composizioni di effetto pittorico definite "tarsie".

La tarsia fu usata principalmente nella decorazione di mobili, specialmente per stelli di cori, armadi di sacrestia, rivestimenti di piccoli ambienti. La tarsia rinascimentale italiana si sviluppò nel XIV secolo a Siena, con Giovanni Ammannati e Domenico de' Nicolò de' Cori, e raggiunse la piena maturità a Firenze, dove gli studi sulla prospettiva lineare coinvolsero gli architetti e gli artisti della cerchia di Filippo Brunelleschi. Gli intarsiatori produssero pannelli con vedute urbane e composizioni geometriche, anche su disegno di personalità di rilievo come Paolo Uccello, combinando matematica, scienza e pittura. L'analisi della prospettiva condusse alla realizzazione di nature morte a *trompe l'oeil*, specialità che diede vita a capolavori come lo studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino realizzato intorno al 1476 dai fratelli Giuliano e Benedetto da Maiano, dove le tarsie attribuite a Biagio Pontelli, in faggio, bosso, quercia, pero, ciliegio, ricoprono le pareti dell'ambiente in legno di noce, raffigurando ante aperte su oggetti e strumenti appartenuti al duca. Giorgio Vasari descrisse la tecnica che mette insieme "piccoli pezzetti di legno commessi ed uniti insieme nelle tavole di noce, e colorati diversamente" secondo vari procedimenti: abbronzatura col fuoco o imbibitura del legno "con acque e tinte bollite e con olii" o con "olio di zolfo ed acque di sublimati ed arsenichi".

Nel Rinascimento la tarsia da Firenze si spostò verso l'area di Venezia, Padova e Verona e ebbe grande successo con le opere di Giovanni da Verona (1452 - 1525) per l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore e per la sacrestia della chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, e con i lavori di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara su disegno di Piero della Francesca. Nel corso del Cinquecento alcuni artisti del legno in area bergamasca si perfezionarono nell'intarsio derivato da modelli pittorici sempre più elaborati, con tessere lignee di diverse essenze e vari formati, inventando quasi un nuovo genere di pittura senza pennello. Ne sono esempio le opere di fra Damiano Zambelli da Bergamo (1480 - 1549) nel convento di San Domenico a Bologna e del suo allievo Francesco Zambelli nella cattedrale di San Lorenzo a Genova (1540 circa), dove l'architettura cede il posto a paesaggi e figure, fino ai virtuosistici intarsi di Giovanni Francesco Capoferri (1487 - 1534) in Santa Maria Maggiore a Bergamo su disegno di Lorenzo Lotto.

Verso la metà del XVI secolo la tarsia in Italia andò declinando, mentre ebbe grande diffusione a nord delle Alpi, in Olanda con Jan Van Mekerem (1658 - 1733) e successivamente in Germania, dove l'intarsio venne utilizzato nel XVIII secolo nella decorazione dei mobili da artisti come Johann Friedrich Spindler, Abraham e David Roentgen in combinazione con l'impiallacciatura. Questa operazione consisteva nel ricoprire un legname non pregiato con un sottilissimo tranciato di legno più costoso e ricercato (detto piallaccio), come il mogano, il palissandro, il ciliegio e le varie

i zabilježen je na medičeskom dvoru od 1659. do 1713. Daleko prije nego što je to bio slučaj u ostatku zemlje, on je razvio tip intarzije s motivima cvijeta tulipana i božura, koji je postao karakterističnim za radionice nadvojvodstva, poput stolova koji se danas čuvaju u muzeju riznice nadvojvoda u Palazzo Pitti. Dvorski dekorateri oduvijek su bili uključeni u izradu modela koji su se primijenjivali uglavnom u izradi narudžbi od poludragog kamenja, što je bilo popularno kod svih europskih vladara, a posebice kod Luja XIV, kralja Francuske. Poziv za dolazak u Italiju dobijali su i drugi majstori entarzije i ebanovine iz Njemačke i Nizozemske, zahvaljujući kojima su se raskošne intarzije s cvjetnim motivima raširile na sav namještaj tog vremena: moda "tulipomanije" nastala između 1630. i 1640. u Engleskoj, Njemačkoj i Francuskoj našla je plodno tlo u firentinskim radionicama i u slikarstvu Jacopa Ligozija.

U Firenci je djelovao i Riccardo Bruni (oko 1659. - nakon 1723.) ili bolje Richard Lebrun, koji se formirao u Parizu i prešao u službu nadvojvode Cosima III de' Medicija, za kojeg je 1686. izveo vrata niše kneza Ferdinanda. Repertoari modela u grafici koji su kružili europskim dvorovima doprinijeli su širenju baroknog ukusa, koji je u početku podsjećao na šesnaestostoljetnu ornamentiku škole Fontainebleau i njemačke grafike ranog sedamnaestog stoljeća, s raskošnim volutama akantovih listova, putima, maskama, vazama s mrtvom prirodom i simpatičnim žanr scenama koje su se izmjenjivale s cvjetnim kompozicijama. Svi su ovi motivi predstavljali izvor nadahnuća za intarzičare u službi talijanskih dvorova, kako za radove u drvu, tako i za one u bjelokosti i za aplikacije od pozlaćenog bakra ili srebra koje su se umetale u stoliće i ormare obložene ebanovinom spomenutima u sedamnaestostoljetnim inventarima.

U ovu gustu mrežu umjetničkih razmjena i iznimnu popularnost intarzije u Pijemontu upisuju se i tesari Luigi Prinotto (Cissone 1685. – 1780) i Pietro Piffetti (Torino 1701. – 1777.). Osobito je Piffetti došao u doticaj s figurativnim presedanima iz Rima, gdje se našao u trećem desetljeću osamnaestog stoljeća kako bi se usavršio u tehnici intarzije, i gdje je bio u prilici upoznati upravo Riccarda Brunija i Francuza Pierrea Daneaua koji su boravili u Vječnome gradu. Po povratku u Torino 1731. imenovan je dvorskim tesarom. Izveo je mnoge radove za savojske rezidencije, često slijedeći upute arhitekta Filippa Juvarre, a nakon njegovog odlaska u Madrid 1735. one njegovog nasljednika Benedetta Alfierija, koji je više pratio čisti francuski *rocaille* stil. Prinotto i Piffetti pokazali su se kao genijalni tesari namještaja i panela s intarzijama od slonovače, kornjačevine i egzotičnog drva. Njihova duga karijera obilježila je prijelaz iz raskoši rokoka u neoklasicizam druge polovice 18. stoljeća. Tome svjedoče Prinottova djela, kao što su kovčežić izveden 1730. po narudžbi Carla Emanuela III da bi čuvao medalje s prikazima života Luja XIV (1743/L) ili oltar Carla Alberta iz kraljevske palače u Torinu; te Piffettijeva djela, od tri rana zidna stola iz palače Madama (1348/L), iz zbirki Intese SanPaolo i Victoria & Albert Museuma iz Londona, s cvjetnim površinama flamanske inspiracije, do rafiniranih bjelokosnih intarzijskih pisacjeg stola u venecijanskoj Ca' Rezzonico (1741.), preko tehničkog trijumfa antependija torinske crkve San Filippo, završenog 1749., koji se sastojao od sedefa, bjelokosti, kornjačevine, ebanovine,

tipologije di legni esotici provenienti dall'Africa e dall'America Latina, per far si che il mobile sembrasse realizzato in una essenza di maggior valore. In Italia questo procedimento prese piede inizialmente in Toscana grazie alla presenza a Firenze di Leonardo Van Der Vinne, originario delle Fiandre, arrivato in Italia dopo una sosta a Parigi e documentato presso la corte medicea dal 1659 al 1713. In netto anticipo sul resto del paese, egli elaborò un tipo di tarsia a soggetto floreale con fiori di tulipano e peonie che divenne caratteristica delle botteghe granducali, come il tavolo oggi al Museo del Tesoro dei Granduchi di Palazzo Pitti. Gli ornatisti di corte erano da sempre impegnati nella creazione di modelli da applicare soprattutto nella creazione dei celebri commessi di pietre dure, oggetti di grande successo presso tutti i sovrani europei e in particolare Luigi XIV di Francia. Dalla Germania e dai Paesi Bassi furono chiamati a lavorare in Italia altri ebanisti e intarsiatori, grazie ai quali si diffusero esuberanti tarsie a soggetto floreale destinate ad ornare la mobilia dell'epoca: la moda della "tulipomania" nata tra il 1630 e il 1640 in Inghilterra, Germania e Francia trovava terreno fertile a Firenze nelle serre granducali e nella pittura di Jacopo Ligozzi.

A Firenze fu attivo anche Riccardo Bruni (1659 circa – post 1723), o meglio Richard Lebrun, formatosi a Parigi e passato al servizio del granduca Cosimo III de' Medici per il quale realizzò nel 1686 la porta dell'alcova del Gran Principe Ferdinando. I repertori di modelli incisi che circolavano nelle corti europee contribuirono alla diffusione di un gusto barocco comune, inizialmente memore degli ornati cinquecenteschi della scuola di Fontainebleau e delle incisioni tedesche di primo Seicento, con rigogliose volute di foglie d'acanto, putti, mascheroni, vasi con nature morte e gustose scene di genere alternate a composizioni di fiori. Tutti questi motivi costituirono una fonte di ispirazione per gli intarsiatori al servizio delle corti italiane, sia per il legno che per i lavori con l'avorio e per le applicazioni in bronzo dorato o argento da inserire sulle superfici impiallacciate in ebano di tavolini e stipi menzionati negli inventari seicenteschi.

Su questo fitto intreccio di scambi artistici si innesta la straordinaria fortuna dell'intarsio in Piemonte con gli ebanisti Luigi Prinotto (Cissone 1685 – 1780) e Pietro Piffetti (Torino 1701 – 1777). In particolare, Piffetti venne a contatto con questi precedenti figurativi a Roma, dove si recò nel terzo decennio del Settecento per perfezionarsi nella tecnica dell'intarsio e dove ebbe modo di frequentare proprio Riccardo Bruni e il francese Pierre Daneau che risiedevano nella Città eterna. Al suo ritorno a Torino, nel 1731 fu nominato ebanista di corte. Molti furono i lavori consegnati per le residenze sabaude, spesso seguendo le indicazioni dell'architetto Filippo Juvarra e, dopo la sua partenza per Madrid nel 1735, sotto la guida del successore Benedetto Alfieri, orientato verso il più puro stile *rocaille* francese. Prinotto e Piffetti si dimostrarono geniali esecutori di arredi e pannelli intarsiati con avorio, tartaruga e legni esotici. La loro lunga carriera segnò il passaggio dall'esuberanza del rococò al neoclassicismo della seconda metà del XVIII secolo. Ne sono testimonianza opere di Prinotto come la cassetta realizzata nel 1730 su commissione di Carlo Emanuele III per contenere le medaglie raffiguranti la vita di Luigi XIV (1743/L) o il pregadio di Carlo Alberto nel Palazzo Reale di Torino, e opere di Piffetti che



*Ordenski kovčeg (detalj)*

Luigi Prinotto, 1730.

Furnirano drvo u ebanovini i ružinom drvetu,  
s intarzijama od slonovače, sedefa i mjedi  
Inv. 1743/L

*Scrigno medagliere (particolare)*

Luigi Prinotto, 1730

Legno impiallacciato in ebano e palissandro,  
con intarsi in avorio, madreperla e ottone  
Inv. 1743/L



*Zidni stol (površina)*

Pietro Piffetti, oko 1733.

Orahovo drvo furnirano  
ružinim drvetom i intarzirano  
raznim vrstama drva, kosti i  
slonovače  
Inv. 1348/L

*Tavolo da muro (piano)*

Pietro Piffetti, 1733 circa

Legno di noce impiallacciato  
in palissandro e intarsiato in  
legni vari, osso e avorio  
Inv. 1348/L

ružinog drveta, jaspisa, lapis lazulija i poludragog kamenja, do kasnijeg i trezvenijeg *trompe l'oeil* stolića u palači Madama iz 1758. (1352/L), pa sve do dekorativne fantazije knjižnice Palazzo Chiableze, dokumentirane 1767. - 1768, i nedavno vraćene na izvornu lokaciju.

Na području Lombardije umjetnosti intarzije sjaj je vratio slavni Giuseppe Maggiolini (1738. – 1814.), kojem dugujemo prijelaz na neoklasicistički stil koji je posebno cijenio austrijski general - guverner u Milanu, nadvojvoda Ferdinand Habsburški, a kasnije i Napoleonov potkralj Eugenio Beauharnais. Crteže su izvodili umjetnici poput slikara Andree Appianija i arhitekta Giuseppea Levatija, koji su priređivali trofeje glazbenih instrumenata, kornukopije i bukete cvijeća, s arhitektonskim ornamentima klasične inspiracije za intarzirane ploče, sastavljene od iznimno raznolikog egzotičnog i lokalnog drveta, do te mjere da su kronike iz vremena zabilježile 86 različitih vrsta koje su se nalazile u njegovoj radionici (vidi kinesku komodu iz 1773. ili onu klasičniju iz 1790. iz Castello Sforzesco iz Milana).

Naposlijetku valja spomenuti i tehniku obrade drva koju su često prakticirali sami tesari koji su izrađivali namještaj i intarzije: mikroskulpturu. Riječ je o tradiciji koja se ustalila u 16. stoljeću u nizozemskim, flamanskim i njemačkim krajevima, te su poznati virtuozni tehničari poput Properzije de' Rossi, koja je početkom šesnaestog stoljeća u Bologni izrađivala svete scene i portrete u košticama breskve i trešnje. Europske vladarske zbirke *naturalia* i *artificialia* često su izlagale taj tip djela, minijaturne slike koje su trebale izazvati čuđenje kod promatrača. Ogromno je iznenađenje bilo kada je Cosimo III de' Medici 1682. kao poklon od Karla II, kralja Engleske, dobio iznimnu rezbarenu ploču Grinlinga Gibbonsa (1648. - 1721.), u čast saveza Toskane i Engleske (danas se nalazi u Palazzo Pitti, u Firenci). U Italiji su se ove rezbarije prvenstveno širile putem kolekcija obitelji d'Este na području Emilije, a preživjele su još i u osamnaestom stoljeću kako dio ideje obnove inventivnih i tehničkih dosega renesansnih umjetnika. Ovi primjeri, u kombinaciji s modom kraja osamnaestog stoljeća i minijaturnim portretima rađenima u akvarelu i gvašu na bjelokosti ili grafitom na pergameni, te posebno siluete, geme i medalje, pridonijeli su osmišljavanju mikroskulptura Giuseppea Marie Bonzaniga (Asti 1745. - 1820.), jednog od najvećih predstavnika neoklasicističkog ukusa u Italiji. On je djelovao u službi Vittoria Amedea III Savojskog, koji ga je 1787. imenovao dvorskim umjetnikom i povjerio mu značajne narudžbe za kraljevsku palaču u Torinu i za druge savojske rezidencije. Bonzanigo je radio kao dekorater, izrađivao je namještaj, kao i prave mikroskulpture, poput panela s tri Gracije ili imponantni Vojni trijumf iz gradskog muzeja Torina, koji je naručio Vittorio Amedeo III, a kasnije je modificiran kako bi se prilagodio političkim promjenama koje su zahvatile Kraljevinu Sardiniju (1161/L).

spaziano dai tre tavoli da parete giovanili di Palazzo Madama (1348/L), delle collezioni di Intesa SanPaolo e del Victoria & Albert Museum di Londra, con piani floreali di ispirazione fiamminga, ai raffinati intarsi in avorio della scrivania di Ca' Rezzonico a Venezia (1741), dal trionfo tecnico del paliotto della chiesa torinese di San Filippo, completato nel 1749, composto di madreperla, avorio, tartaruga, ebano, palissandro, diaspro, lapislazzuli e pietre dure, ai successivi e più sobri *trompe l'oeil* del tavolino di Palazzo Madama del 1758 (1352/L), fino alla fantasia decorativa del mobile libreria di Palazzo Chiablese documentato al 1767 – 1768, recentemente riportato nella sede originaria.

In area lombarda l'arte dell'intarsio fu riportata a splendore dal celebre Giuseppe Maggiolini (1738 – 1814), cui si deve il passaggio verso uno stile neoclassico particolarmente apprezzato dal governatore generale austriaco a Milano, l'arciduca Ferdinando d'Asburgo, e successivamente dal viceré napoleonico Eugenio Beauharnais. Artisti come il pittore Andrea Appiani e l'architetto Giuseppe Levati gli fornirono disegni di trofei di strumenti musicali, cornucopie e mazzi di fiori, con ornamentazioni architettoniche di gusto classico per i suoi pannelli a intarsio, composti da una straordinaria varietà di legni esotici e locali, tanto che le cronache del tempo ne citano 86 qualità diverse presenti nel suo laboratorio (si vedano il cassettoni alla cinese del 1773 e quello più classico del 1790 al Castello Sforzesco di Milano).

Infine, va ricordata una tecnica di lavorazione del legno che spesso veniva praticata dagli stessi ebanisti che realizzavano mobili e intarsi: la microscultura. Essa vantava una tradizione consolidata dal XVI secolo in area olandese fiamminga e tedesca, e sono noti i virtuosissimi tecnici di Properzia de' Rossi, che a Bologna all'inizio del Cinquecento intagliava scene sacre e ritratti su noccioli di pesca e di ciliegia. Le raccolte di *naturalia* e *artificialia* dei principi europei accoglievano spesso questo genere di lavori, immagini minute destinate a suscitare la meraviglia dell'osservatore. Grande fu lo stupore di Cosimo III de' Medici quando nel 1682 ricevette in dono da Carlo II d'Inghilterra lo straordinario pannello intagliato da Grinling Gibbons (1648 – 1721) in onore dell'alleanza tra la Toscana e l'Inghilterra (oggi a Palazzo Pitti, Firenze). In Italia questi intagli si diffusero soprattutto intorno alle collezioni estensi in area emiliana, e ancora per tutto il Settecento sopravvissero come recupero delle capacità inventive e tecniche degli artisti rinascimentali. Spunti di questo genere, combinati con la moda di fine Settecento dei ritratti in miniatura dipinti a acquerello e gouache sull'avorio o disegnati a grafite sulla pergamena, con il gusto per le silhouette, gli intagli di pietre dure e le medaglie, contribuirono all'ideazione delle microsculture di Giuseppe Maria Bonzanigo (Asti 1745 – 1820), tra i massimi rappresentanti del gusto neoclassico in Italia. Attivo per Vittorio Amedeo III di Savoia, che nel 1787 lo nominò artista di corte e gli affidò importanti commissioni nel Palazzo Reale di Torino e nelle altre residenze sabaude, Bonzanigo fu ornatista e decoratore di interni, realizzò mobili e vere e proprie sculture a microintaglio, come il pannello con *Le tre grazie* o l'imponente *Trofeo militare* del Museo Civico di Torino, cominciato per Vittorio Amedeo III e modificato negli anni per adeguarlo ai cambiamenti politici che investirono il Regno di Sardegna (1161/L).

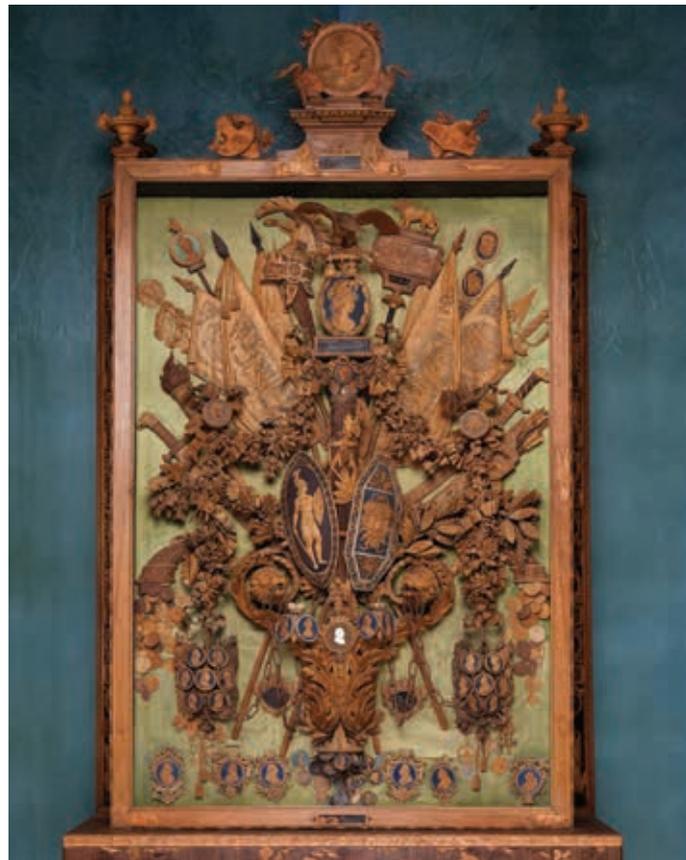


*Stol s trompe l'oeil pločom od knjiga, papira i predmeta*  
Pietro Piffetti, 1758.

Orahovo drvo, ljubičasti furnir s umetcima od raznih vrsta drva,  
slonovače, kornjačevine i mjedi  
Inv. 1352/L

*Tavolino con piano a trompe l'oeil di libri, carte e oggetti*  
Pietro Piffetti, 1758

Legno di noce, impiallacciatura di legno violetto con intarsi in legni  
vari, avorio, tartaruga e ottone  
Inv. 1352/L



*Vojni trofej (detalj gornjeg dijela)*

Giuseppe Maria Bonzanigo, 1793. – 1815.

Drvo topole i mikroskulpture od raznih vrsta drva (indijski orah, indijski  
kesten, ebanovina, maslina, šimšir, ruža)  
Inv. 1161/L

*Trofeo militare (particolare del corpo superiore)*

Giuseppe Maria Bonzanigo, 1793 – 1815

Legno di pioppo e microsculture di legni vari (noce d'India, castagno  
d'India, ebano, olivo, bosso, rosa)  
Inv. 1161/L



UVEZI OD 15. DO 18.  
STOLJEĆA

LEGATURE DAL XV  
AL XVIII SECOLO

**U srednjem vijeku** najdragocjeniji svesci uvezivali bi se u pločice od srebra ili pozlaćenog srebra, ili pak od izrezbarene slonovače, koje bi se aplicirale na dvije drvene ploče uveza. Češće bi, ipak, drvene ploče bile obučene u kožu, koja se od 15. stoljeća dekorirala suhim tiskom: za ovu su se svrhu upotrebljavale željezne matrice s dekorativnim biljnim motivima, ponekad i figuralnim (inv. br. 944, Uvez Majstora Statuta iz Torina). Krajem stoljeća neki knjigoveže koristili su i pravokutne ploče većih dimenzija, koje bi zauzimale centralni dio prednje ploče uveza. Ovakve ploče s prikazima Adama i Eve, Raspeća, scena iz Kristovog života ili Arbor Vitae koristile su se primjerice u Genovi i Mondoviju, u južnome Pijemontu. U istom razdoblju, uz korištenje metalnih ploča sjevernjačkog porijekla, u Italiju je prodrila i tehnika vrućeg zlatotiska na kozjoj, telećoj i takozvanoj marokanskoj koži, koja je u Italiju iz Maroka stigla preko Napulja, a potom i u Veneciju preko Španjolske, tehnika koja je svoj život nastavila na našim područjima kroz cijelo sedamnaesto i osamnaesto stoljeće, s motivima nerijetko preuzetima iz suvremene dekorativne umjetnosti: tako imamo uveze tipa “fanfara” (s većim centralnim motivom, okruženim manjim odjeljcima, odvojenim vrpčama), lepezaste uveze (na kojima više željeznih elemenata iznutra stvara neku vrstu arabeske rozete) i one čipkaste (čiji se motivi kopiraju iz knjiga s nacrtima osamnaestostoljetnih čipki, 231/LE, 190/LE). U Veneciji 16. stoljeća proširio se specifičan tip uveza, zvan “aldina”. Taj se izraz na prvom mjestu odnosio na male sveske (u oktavu), koje je proizvodila tipografska radionica Alda Manuzija prvih dvadeset godina šesnaestog stoljeća; u širem smislu, ova je denominacija preuzeta za sve šesnaestostoljetne uveze, mahom u smeđoj marokanskoj koži na kartonskoj podlozi, koji su uvezivali i druga izdanja, a ne samo ona Aldova, malog formata i obilježena svedenim ukrasom. On bi se nerijetko sastojao od dvostrukog okvira utiskivanog na suho - vanjski je imao dodatni pozlaćeni okvir s biljnim motivom, a unutarnji pak jednostavniji friz u centru dva polja. Ova tipologija, koju su preuzele brojne venecijanske radionice, tako je postala sveprisutna, prije svega u kontekstu sveučilišta (osim u Veneciji i u Padovi, Ferrari i Bologni), a predstavljala je alternativu luksuznim lakiranim uvezima, orijentalnog ukusa, koji su se također koristili u Veneciji 16. i 17. stoljeća (257/LE). U Veneciji, ali i u Rimu, na prijelazu šesnaestog na sedamnaesto stoljeće izrađivani su uvezi ukrašeni reprodukcijama kameja, gema i medalja, paralelno s razvojem afiniteta za ove male predmete, u to vrijeme široko rasprostranjenog na kneževskim dvorovima i među kolekcionarima. Od kraja 17. i cijelo 18. stoljeće u radionicama cijele Italije, od Napulja, Rima, sve do savojske prijestolnice, sve je ustaljenija bila sklonost bogatim i elaboriranim uvezima: kako s kožnim intarzijama različitih boja (31/LE), s ukrasima od voska i emajla (173/LE), ili pak s umetnutim malim žanr scenama, izvedenima temperom i obogaćenima blistavim umecima, a zatim prekrivenima tankim filmom prozirnog tinjca, minerala koji je bilo moguće rezati u iznimno tanke listove, na način da se dobije dojam kako je uvez ukrašen figurativnom pločom sjajnog stakla (149/LE). Također u osamnaestom stoljeću, na uvezima se sve češće pojavljuju takozvani “*superlibros*”: grbovi (laički, papinski, biskupski), monogrami s krunom, amblemi plemićkih obitelji i raznih vjerskih redova. Drugi dekorativni element koji je dodatno obogatio osamnaestostoljetne uveze (iako se koristio još od 16.

**Nel corso del Medioevo** le legature dei volumi più preziosi erano realizzate applicando lamine in argento o argento dorato, oppure placchette in avorio intagliato, sulle due tavole in legno della legatura (i cosiddetti “piatti”). Più frequentemente questi ultimi erano invece rivestiti in cuoio, che a partire dal XV secolo venne decorato tramite impressioni a secco: si utilizzavano a questo scopo piccoli ferri con motivi decorativi fitomorfi o talvolta figurati (Fig. inv. 944, Legatura del Maestro degli Statuti di Torino). Alla fine del secolo alcuni legatori utilizzarono anche placche rettangolari di grandi dimensioni, che andavano a occupare la specchiatura centrale del piatto anteriore della legatura. Placche di questa tipologia, raffiguranti Adamo ed Eva, la Crocifissione, scene della vita di Cristo, *l'Arbor Vitae*, erano per esempio in uso a Genova e a Mondovì, nel Piemonte meridionale. Nello stesso periodo, accanto all'impiego delle placche metalliche, di origine nordica, penetrò in Italia anche la tecnica delle impressioni in oro, a caldo, su pelli di vitello, capra e marocchino, derivata dal Marocco e giunta a Napoli e poi a Venezia attraverso la Spagna, una tecnica che poi continuò la sua fortuna nelle nostre regioni lungo tutto il Sei e Settecento, con motivi spesso ripresi dalle coeve arti decorative: si hanno così legature alla fanfara (con un motivo centrale più grande, circondato da compartimenti più piccoli, separati da nastri), a ventaglio (in cui più ferri accostati insieme vanno a comporre una sorta di rosone arabescato all'interno), e a pizzo (i cui motivi erano copiati dai volumi che riproducevano la trama dei merletti settecenteschi, 231/LE, 190/LE). Nel XVI secolo si diffuse a Venezia un tipo particolare di legatura, detta “aldina”. Il termine faceva riferimento, in primo luogo, ai volumi di piccolo formato (in ottavo), realizzati nell'officina tipografica di Aldo Manuzio nel primo ventennio del Cinquecento; per estensione, tale denominazione venne poi adottata per indicare tutte quelle legature cinquecentesche, solitamente in marocchino bruno su supporti in cartone, che rivestivano edizioni, anche non aldine, di piccolo formato, e caratterizzate da una decorazione assai sobria; questa era costituita di consueto da una doppia cornice di filetti a secco, più esterna, di una seconda cornice dorata con motivo vegetale, più interna, e di un semplice fregio al centro dei due piatti. Una tipologia, adottata da numerose botteghe veneziane, che si affermò soprattutto in ambiente universitario (oltre che a Venezia, anche a Padova, Ferrara e Bologna), e che rappresentava l'alternativa al lusso delle legature con decoro in lacca, di gusto orientaleggiante e ugualmente in uso a Venezia tra XVI e XVII secolo (257/LE). Sempre a Venezia, ma anche a Roma, vennero realizzate tra Cinque e Seicento legature impreziosite da riproduzioni di cammei, gemme o medaglie, in parallelo al gusto per questi piccoli oggetti preziosi allora assai diffuso presso le corti principesche e i collezionisti. A partire dalla fine del XVII e per tutto il XVIII secolo si affermò sempre più – nelle botteghe di tutta Italia, da Napoli, a Roma, fino alla capitale sabauda - la predilezione per legature ricche ed elaborate: vuoi per la presenza di intarsi di pelli di colore diverso (31/LE), o per l'aggiunta di decori a cera e a smalto (173/LE), o ancora per l'inserimento di piccole scene di genere, realizzate a tempera e arricchite da lustrini, quindi rivestite da una pellicola di mica trasparente: un minerale che si poteva tagliare in sottilissimi fogli e che dava così l'impressione che la legatura fosse decorata da una lastrina figurata in vetro



*Uvez sa cvjetnim motivima i izmišljenim životinjama*  
Maestro degli Statuti di Torino, Torino 1450.-1500.  
Suha ukrašena koža  
Inv. 944

*Legatura con motivi floreali e animali fantastici*  
Maestro degli Statuti di Torino, Torino 1450-1500  
Pelle decorata a secco  
Inv. 944



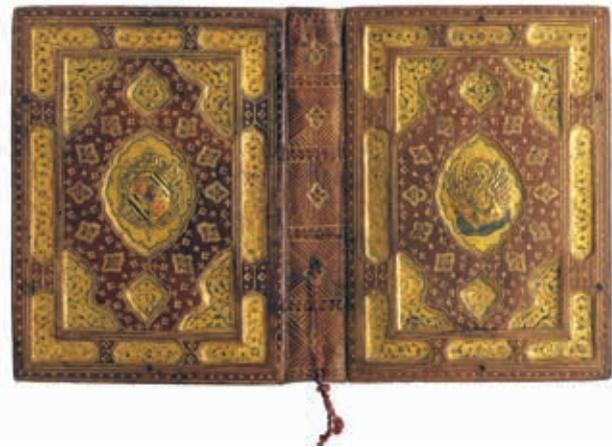
*Židovski svadbeni uvez (s oružjem obitelji De Paz)*  
Rim, radionica Andreoli, 1675.-1699.  
Maroken s utisnutim i pozlaćenim reljefnim ukrasom  
Inv. 190/LE

*Legatura nuziale ebraica (con arma famiglia De Paz)*  
Roma, Bottega degli Andreoli, 1675-1699  
Marocchino con decoro architettonico impresso e dorato  
Inv. 190/LE



*Uvez s grbom Medicija*  
Firenca, 1671.  
Koža s reljefnim i pozlaćenim cvjetnim ukrasima, 23,3 x 16,3 cm  
Rev. 231/LE

*Legatura alle armi medicee*  
Firenze, 1671  
Pelle con decori floreali impressi e dorati  
Inv. 231/LE



*Duždev uvez s grbom grada Venecije i Luigija Contarinija, gradonačelnika Bergama*  
Venecija, 1600. – 1610.  
Koža na drvenim pločama s udubljenim dijelovima, pozlata kistom i reljefno oslikanim cvjetnim elementima, 24 x 16 cm  
Inv.257/LE

*Legatura dogale, con stemma della città di Venezia e di Luigi Contarini podestà di Bergamo*  
Venezia, 1600-1610  
Pelle su piatti lignei a settori incassati, con doratura a pennello e elementi floreali a rilievo dipinti  
Inv. 257/LE

stoljeća), predstavljaju “tagli”: odnosno vanjski dio bloka listova sa sve tri strane, koji je mogao biti oslikan, s efektom mramora ili izrezbaren (227/LE). Naposljetku, za ukrašavanje svezaka, čak i iznutra, u osamnaestom je stoljeću u Italiji u širokoj upotrebi bio papir dekoriran “à l’indienne”, poznat kao mramoriran papir, kako za pokrivanje retra, tako i za unutrašnje zaštitne papire. Ova tehnika, uvezena s Istoka (iz Japana, Kine, Indije i Turske), ostvarila je izvanredan uspjeh u Italiji, posebno u Veneciji i u Venetu (s Remondinijem iz Bassano del Grappa), Milano i Firenci. Podrazumijevala je pripremu bazena s mješavinom fino mljevenih pigmenata suspendiranih u vodi obogaćenoj želatinoznom tvari kao što su ulje ili žuč; boje su potom obrađivane posebnim alatima, poput štapića ili metalnih češljeva, što je omogućavalo stvaranje valova i površina raznih boja. List bi se prislonio na površinu tekućine - na kojoj bi se ponekad stvorili motivi školjki, valova, paunovog repa - te bi se ostavio da se osuši, kako bi se stabilizirao raznobojni kromatski film prisutan na vodi (197/LE, rimski uvez 17. stoljeća).

brillante (149/LE). Sempre nel Settecento comparvero sempre più frequentemente sulle legature i cosiddetti “superlibros”: stemmi (armi laiche, papali, vescovili), monogrammi coronati, emblemi di famiglie nobili o di vari ordini religiosi. Un altro elemento decorativo che andò ad arricchire ulteriormente le legature settecentesche - ma in uso già dal XVI secolo - è rappresentato dai “tagli”: cioè la parte esterna del blocco dei fogli, sui tre lati, che poteva essere dipinto, puntinato, marmorizzato, oppure cesellato (227/LE). Infine, per impreziosire i volumi anche al loro interno, nel corso del Settecento vennero largamente impiegate in Italia le carte decorate “à l’indienne”, note come carte marmorizzate, sia per rivestire il retro dei due piatti che come fogli di guardia. Il procedimento tecnico, importato dall’Oriente (Giappone, Cina, India e Turchia), ebbe uno straordinario successo in Italia, soprattutto a Venezia e in Veneto (con i Remondini di Bassano del Grappa), Milano e Firenze. Esso prevedeva la preparazione in una bacinella di una miscela costituita da pigmenti finemente macinati in sospensione nell’acqua, arricchita di una sostanza gelatinosa (come olio o fiele); i colori erano poi lavorati con appositi strumenti, come bastoncini o pettini di metallo, i quali consentivano di realizzare onde e nervature di colore diverso. Il foglio veniva adagiato sulla superficie dell’acqua - su cui erano stati creati di volta in volta motivi a conchiglia, ondulati, a coda di pavone - e quindi sollevato e messo ad asciugare, in modo che si stabilizzasse su di esso la pellicola cromatica multicolore presente sull’acqua (197/LE, legatura romana del XVII secolo).



*Uvez u obliku kuverte*

Napulj, 17. stoljeće

Smeđa koža s umetcima od kože različitih boja

Inv. 31/LE

*Legatura a busta*

Napoli, XVII secolo

Pelle marrone con inserti di pelli di colori diversi

Inv. 31/LE



*Uvez s grbom Vittorija Amedea III od Savoje, kralja Sardinije*  
Torino, 1773.

Smeđa koža s ukrasom od zelenog voska, oslikani emajli,  
pozlaćeni utisnuti motivi 29,2 x 21,5 cm

Inv. 173/LE

*Legatura alle armi di Vittorio Amedeo III di Savoia, re di Sardegna*  
Torino, 1773

Pelle marrone con decoro a cera verde, smalti dipinti, motivi  
impressi a piccoli ferri e dorati

Inv. 173/LE



*Uvez s prikazom seoskog života*

Torino, 1786.

Oslíkana i pozlaćena bijela teleća koža, tinjac, paillettes, 10,8 x 7 cm

Inv. 149/LE

*Legatura con scena di genere campestre*

Torino, 1786

Vitellino bianco dipinto e dorato, mica, paillettes

Inv. 149/LE



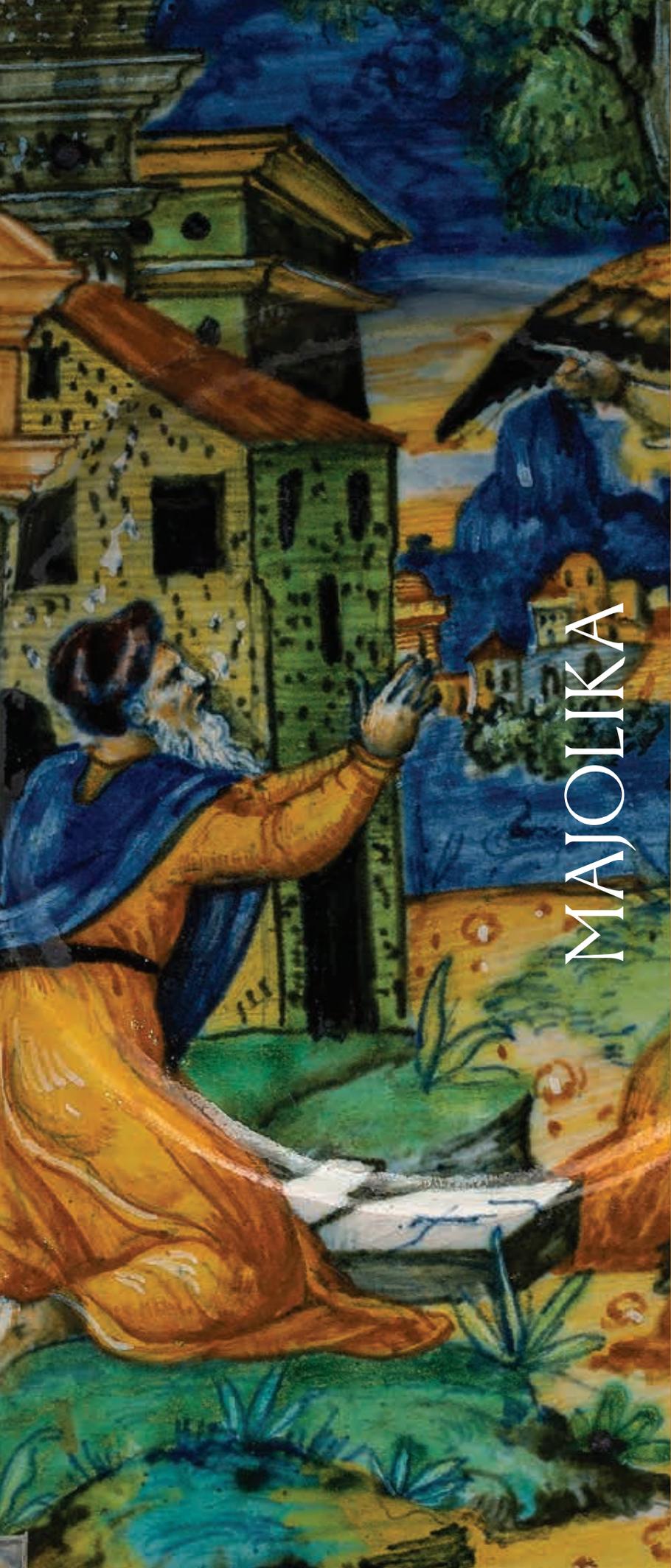
*Pozlaćen i cizeliran rez  
knjige sa cvjetnim motivima  
(detalj uveza)  
Venecija, 1561.  
Rev. 227/LE*

*Taglio dorato e cesellato  
con motivo floreale  
(particolare di una legatura)  
Venezia, 1561  
Inv. 227/LE*



*Papir ukrašen cvjetnim motivima (detalj  
sa zadnjih stranica knjige na jednom  
uvezu)  
Rim, 1645  
Drvorezni papir s dvije matrice s  
bojanjem maske  
INV. 197/LE*

*Carta decorata con motivi floreali  
(particolare dei risguardi una legatura)  
Roma, 1645  
Carta xilografata a due matrici con  
coloritura a maschera  
INV. 197/LE*



MAJOLIKA

LA MAIOLICA

**Umjetnost majolike** ima porijeklo u davnini: nastala je između 8. i 9. stoljeća na Bliskom Istoku, gdje su muslimanski lončari razvili tehniku premazivanja posuda od terakote glazurom obogaćenom kositrom i olovom, koji je u peći postajala neprozirno bijela. S istog područja i iz istog razdoblja datira i izum metalne glazure, koja je omogućila da se korištenjem metalnih oksida (bakra i srebra) postigne boja zlata i rubina u blistavim nijansama koje se presijavaju. S islamskim osvajanjem sjeverne Afrike i kasnije iberskog poluotoka, tehnike majolike i metalne glazure širile su se od Egipta do Tunisa, od Maroka do Španjolske: tamo je, prvo u centrima Malage, a kasnije i u Valenciji i Manisesu, “španjolsko-maurska” majolika, dekorirana kobaltno plavom i metalno crvenozlatnom doživjela izniman komercijalni uspjeh, do te mjere da se izvozila u cijelu Europu.

Uobičajeni izraz za španjolsku glaziranu keramiku bio je “obra de malica” - djelo iz Malage. U Italiji se taj naziv grada u Andaluziji pomiješao s otokom Majorcom (“Maiolica”), otud i izraz majolika koji je u talijanskim dokumentima označavao glaziranu keramiku. S jačanjem trgovačkih veza postalo je jasno da su centri proizvodnje zapravo Manises i Valencia, ali izraz majolika dugo se vremena zadržao i koristio u navedenom značenju. U suvremenom talijanskom izraz *maiolica* podrazumijeva keramiku prekrivenu glazurom na bazi kositrenog oksida (kositreni emajl), koji pečenjem postaje bijel i proziran.

Dolazak majolika islamskog porijekla u Italiju utjecao je na razvoj umjetnosti keramike počevši s kasnim srednjim vijekom, dovodeći do pojave “protomajolike” u južnim regijama i “arhaične majolike” u onim središnjim i sjevernim. U petnaestom stoljeću, u brojnim centrima Toskane, Emilije-Romagne, Marki i Umbrije, talijanski keramičari unijeli su inovacije u islamsku tradiciju korištenjem kako motiva inspiriranih gotičkim i renesansnim repertoarom, tako i onih s kineskog porculana, te širenjem palete boja. Krajem stoljeća apsolutna novina bila je nastanak oslikane keramike, sa slikom na bijeloj glaziranoj površini. Prikaz tema iz sakralne i profane povijesti, onih religijskih, mitoloških, ljubavnih, s ciljem da se ukrase aristokratske rezidencije, specifična je upravo za Italiju.

Glavni izvor za poznavanje tehnika i načina proizvodnje majolike jest traktat Cipriana Piccolpassa (1557.), vojnog inženjera iz Casteldurantea, današnje Urbanije. U svoje “Tri knjige lončarskog umijeća” on opisuje i ilustrira sve faze obrade: prikupljanje i pročišćavanje gline, modeliranje na kolu ili u kalupu, prvo pečenje (na otprilike 1000°C), uranjanje u kupku kositrene glazure, oslikavanje, uranjanje u drugu kupku prozirnog laka, te naposljetku drugo pečenje (na oko 950°C). Korištene su boje na bazi metalnih oksida, koje su mogle izdržati visoke temperature u pećima (takozvanu “veliku vatru”): zelena, dobivena od bakrenog oksida, plava iz onog kobaltnog, ljubičasta ili smeđa od manganovog oksida, narančasta ili oker od željeza, žuta od oksida antimona, bijela od kositra. Sirovine, počevši od gline, bile su lokalne provenijencije, osim kobalta koji se uvezio s Istoka i kositra, koji je stizao iz Engleske. Crvenu je bilo iznimno teško postići, pa se stoga i slabo koristila, a dobivala se od gline bogate željezom, koju je Piccolpasso nazivao “bolo armeno”. Nakon pečenja bi metalni pigmenti davali blistave boje: fascinacija ovom umjetnosti dolazi upravo od njene žive polikromije, koju je vatra trajno fiksirala te je ona mogla zadržati intenzitet stoljećima.

Na prijelazu iz petnaestog u šesnaesto stoljeće majolika se počela koristiti puno šire: od popločanja crkava i palača, do ukrašavanja kuća. Jedan od prvih primjera majoličkih ploča korištenih za

**L'arte della maiolica** ha origini lontane: nasce tra VIII e IX secolo in Medio Oriente, dove vasai musulmani elaborarono la tecnica di rivestire il vasellame in terracotta con uno smalto arricchito di stagno e piombo che diventava bianco opaco in cottura. Nella stessa regione e allo stesso periodo risale l'invenzione del lustro, che consentiva di ottenere grazie all'uso di ossidi metallici (di rame e d'argento) il colore dell'oro e del rubino con sfumature cangianti o iridescenti. Con la progressiva conquista islamica dell'Africa settentrionale e poi della penisola iberica, le tecniche della maiolica e del lustro si diffusero dall'Egitto alla Tunisia, dal Marocco alla Spagna: qui, nei centri di Malaga prima e di Valencia e Manises poi, la maiolica “ispano-moresca”, decorata con il blu di cobalto e il lustro rosso e oro incontrò un grande successo commerciale, tanto da essere esportata in tutta Europa.

Il termine comune per indicare la ceramica lustrata spagnola era *obra de malica*, “opera di Malaga”. In Italia, si confuse il nome della città andalusa con quello dell'isola di Majorca (“Maiolica”): di qui il termine “maiolica” utilizzato nei documenti italiani per indicare la ceramica lustrata. Con il crescere delle relazioni commerciali fu chiaro che i centri di produzione erano in realtà Manises e Valencia, ma il termine “maiolica” continuò a lungo ad essere utilizzato in questo senso. Nell'italiano moderno, si intende con maiolica la ceramica rivestita di smalto a base di ossido di stagno (smalto stannifero), che in cottura diventa bianco e opaco.

L'arrivo delle maioliche di origine islamica in Italia influenzò gli sviluppi dell'arte ceramica fin dal tardo Medioevo, dando origine alla “protomaiolica” nelle regioni meridionali e alla “maiolica arcaica” in quelle centro-settentrionali. Nel Quattrocento, in numerosi centri della Toscana, dell'Emilia-Romagna, delle Marche e dell'Umbria, i ceramisti italiani innovarono la tradizione islamica facendo uso di motivi decorativi ispirati sia al repertorio gotico e rinascimentale sia alle porcellane cinesi, e ampliando la tavolozza dei colori. Verso la fine del secolo la novità assoluta fu la nascita dell'istoriato, ovvero la colorata pittura di storie sopra la superficie bianca della ceramica. Il rappresentare in maiolica temi di storia sacra e profana, religiosi, mitologici, amorosi, con lo scopo di ornare la dimora signorile fu una peculiarità tipicamente italiana.

La fonte principale per conoscere le tecniche e i modi di produzione della maiolica è il trattato di Cipriano Piccolpasso (1557), ingegnere militare nativo di Casteldurante, l'attuale Urbania. Nei “Tre libri dell'arte del vasaio”, egli descrive e illustra tutte le fasi della lavorazione: la raccolta e la purificazione dell'argilla, la modellazione al tornio o a stampo, la prima cottura (a circa 1000°C), l'immersione in un bagno di smalto stannifero, la pittura, l'immersione in un secondo bagno di vernice trasparente e, infine, la seconda cottura (a circa 950°C). I colori utilizzati erano a base di ossidi metallici, ed erano quelli in grado di reggere le alte temperature dei forni (il cosiddetto ‘gran fuoco’): il verde, ricavato dall'ossido di rame, il blu dall'ossido di cobalto, il porpora o marrone dall'ossido di manganese, dal ferro l'arancio o l'ocra, il giallo dall'ossido di antimonio, il bianco dallo stagno. Le materie prime, a partire dall'argilla, avevano provenienza locale, tranne il cobalto, importato dall'Oriente, e lo stagno, che arrivava dall'Inghilterra. Di difficile riuscita e dunque poco utilizzato era il rosso, derivato da un'argilla ricca di ferro, che Piccolpasso chiama ‘bolo armeno’. Dopo la cottura i pigmenti metallici viravano in brillanti colori: il fascino di quest'arte sta anche nella sua vivace policromia, che il fuoco ha fissato in modo durevole e che pertanto si è conservata intatta attraverso i secoli.



*Podne pločice*  
Pesaro ili Fano, 1501.  
Majolika, 15,5 X 15,5 cm  
Inv. 3423/C

*Mattonelle da pavimento*  
Pesaro o Fano, 1501  
Maiolica, ciascuna 15,5 X 15,5 cm  
Inv. 3423/C



*Tanjur s prikazom tri anđela koji se ukazuju Abrahamu*  
Urbino, radionica Guida di Merlina, oko 1530.  
Majolika, prom. 23,5 cm  
Inv. 2748/C

*Piatto raffigurante I tre angeli apparsi ad Abramo*  
Urbino, Bottega di Guido di Merlino, 1530 circa  
Maiolica, diam. 23,5 cm  
Inv. 2748/C



*Rupičasta zdjelica*  
Faenza, oko 1560.  
Majolika, prom. 26,5 cm  
Inv. 2853/C

*Coppa traforata*  
Faenza, 1560 circa  
Maiolica, diam. 26,5 cm  
Inv. 2853/C



*Ljekarnička posuda, La Temperanza*  
Venecija, radionica Domenega da Venezia, 1560. - 1570.  
Majolika, v 34 cm  
Inv. 2746/C

*Vaso da farmacia, La Temperanza*  
Venezia, Bottega di Domenico da Venezia, 1560 - 1570  
Maiolica, h 34 cm  
Inv. 2746/C

popločanje onaj je iz crkve “dei Piattelletti” u Fanu, nažalost izgubljen u 19. stoljeću: sačuvane ploče otkrivaju bogat repertoar slika, ljudi koji obavljaju različite poslove, životinja i geometrijskih oblika (3423/C).

Majolike su na različite načine postajale dijelom unutarnjeg uređenja talijanskih renesansnih rezidencija: koristile su se na stolovima i izlagale u vitrinama blagovaonica; u intimnijim prostorima kao predmeti privatne pobožnosti, ali i kao pokloni koji su slavili obiteljske događaje kao što su zaruke, brakovi i rođenja. U poznatom pismu koje je Eleonora Gonzaga, vojvotkinja Urbina, poslala svojoj majci Isabelli d’Este, markizi Mantove, koje je pratilo poklon: servis oslikane majolike, na majoliku je referirala kao “stvar za vilu”, dakle prikladnu za opuštenu atmosferu seoske vile, kakva je ona u Porto Mantovano gdje je servis i poslan.

Među najčešće upotrebe majolike spadaju ljekarnički kompleti, koji su se sastojali od stotina posuda raznih oblika (2748/C), prigodnih za stvari koje su sadržavale. Od druge polovice petnaestog stoljeća spremnicima su pridodani i natpisi koji su opisivali njihov sadržaj. Posude uglavnom nisu imale poklopac, već su se zatvarale listom pergamene i stavljale na police, u ljekarničkim radnjama ili kućnim ljekarnama aristokracije ili samostana.

Procvat talijanskih radionica specijaliziranih za proizvodnju majolike dogodio se prvo u središnjoj Italiji. U Deruti i Gubbio koristili su tehniku metalne glazure islamskog porijekla, koju su do vrhunca razvili u radionici majstora Giorfia Andreolija u Gubbio.

U Markama, uz rijeku Metauro, umjetnost keramike razvila se u centrima Caasteldurante (današnja Urbania) i Urbino. Malo nakon 1520. procvale su radionice Nicole di Gabrielea Sbraghea, slikara iznimne vještine i elegancije, u službi prestižnih naručitelja, poput Isabelle d’Este i Guida Durantina, iz čije su radionice izašli prvi servisi s amblemima namijenjeni strancima. Oko 1530. djelovao je Francesco Xanto Avelli (oko 1487. - 1542.), rodnom iz Roviga, slikar i pjesnik, koji je uz korištenje grafika Marcantonija Raimondija i ostalih iz rafaellovskog repertoara slikao i motive vlastite invencije. Urbino je bio protagonist uspjeha oslikane majolike, kojem su pridonijele brojne radionice, među kojima ona Guida Merlini (2853/C).

Umjetnost keramike u Faenzi vuče dugu tradiciju još iz srednjovjekovnog razdoblja, čemu je pogodovalo i postojanje značajnih ležišta gline na tom području. Nakon trijumfalne faze oslikane keramike, oko 1540. godine u modu su ušli “bianchi”; odnosno majolike prekrivene bijelom glazurom s visokim postotkom kositra i dekorirane brzo i jednostavno, u takozvanom “*stile compendiaro*” - koristeći malo boje (žutu/narančastu i plavu). Faenza je bila osobito aktivna u proizvodnji bijele keramike, s raznim radionicama, među kojima je ona Virgiliotta Calamellija, gdje je naučio Leonardo di Antonio, zvan Don Pino Bettisi, majoličar kome su se Medici, Gonzage i bavarski vojvode obraćali za proizvodnju servisa sastavljenih od bijele keramike. Veliki uspjeh faentinske majolike i njen izvoz u mnoge zemlje doveli su do toga da se u mnogim dijelovima Europe majolika nazivala fajencom.

U Veneciji su se prve radionice majolike pojavile početkom 16. stoljeća. Tridesetih godina proširila se upotreba bijele i plave dekoracije na plavo-sivoj podlozi, odnosno glazure obojene kobaltnim oksidom, takozvanim “*berettinom*”, što su koristile radionice majstora Lodovica i majstora Giacoma. U drugoj polovici stoljeća razvila se upotreba polikromije, proširili su se živahni oslici cvijeća i voća i afinitet za oslikanu keramiku (2746/C).

Tra Quattro e Cinquecento si moltiplicarono gli ambiti di utilizzo delle maioliche: dalle pavimentazioni di chiese e palazzi, all’ornamento delle case. Uno dei primi esempi di mattonelle in maiolica usate per pavimentare è quello della chiesa “dei Piattelletti” di Fano, purtroppo disperso nell’Ottocento: le mattonelle superstiti rivelano un ricco repertorio di immagini, uomini intenti in vari lavori, animali e motivi geometrici (3423/C).

Le maioliche entrarono a far parte dell’arredo delle case rinascimentali italiane in vari modi: utilizzate sulla tavola ed esposte nella credenza delle sale da pranzo; negli ambienti più intimi come oggetti devozionali, ma anche come doni che celebravano eventi famigliari come fidanzamenti, matrimoni e nascite. In una famosa lettera indirizzata da Eleonora Gonzaga, duchessa di Urbino, alla madre Isabella d’Este, marchesa di Mantova, che accompagnava il dono di un servizio in maiolica istoriata, la maiolica è indicata come “cosa da villa”, cioè adatta all’atmosfera di svago di una villa di campagna, quale era quella di Porto Mantovano dove il servizio era stato spedito.

Tra i principali usi della maiolica troviamo i corredi da farmacia, composti anche da centinaia di esemplari, di forme diverse (2748/C) e adatte alla tipologia della sostanza conservata. Dalla seconda metà del Quattrocento i contenitori sono dotati di scritte illustranti il contenuto. I vasi generalmente non avevano coperchio ma erano chiusi da un foglio di pergamena e venivano collocati su scaffali, nelle botteghe degli speziali oppure nelle spezierie dei conventi o delle dimore signorili.

La fioritura di botteghe italiane che si specializzarono nella produzione di maioliche avvenne in un primo tempo in Italia centrale. A Deruta e a Gubbio fu introdotta la tecnica del lustro, di origine islamica, portata a livelli altissimi nella bottega di Maestro Giorgio Andreoli a Gubbio.

Nelle Marche, lungo il fiume Metauro, l’arte della ceramica si sviluppò nei centri di Casteldurante (l’attuale Urbania) e Urbino. Poco dopo il 1520 fiorirono le botteghe di Nicola di Gabriele Sbraghe, pittore di straordinaria grazia e abilità, al servizio di prestigiosi committenti, come Isabella d’Este, e di Guido Durantino, dalla cui bottega uscirono i primi servizi stemmati destinati a personaggi stranieri. Verso il 1530 fu attivo Francesco Xanto Avelli (1487 ca.-1542), originario di Rovigo, pittore e poeta, che oltre a utilizzare incisioni di Marcantonio Raimondi e altri dal repertorio raffaellesco, dipinse soggetti di propria invenzione. Urbino fu protagonista del successo degli istoriati, cui contribuirono le sue numerose botteghe, tra cui quella di Guido di Merlino (2853/C).

L’arte della ceramica ha in Faenza una lunga tradizione risalente all’età medievale, favorita dalla presenza di consistenti giacimenti di argilla sul territorio. Dopo la trionfante stagione dell’istoriato, prese piede verso il 1540 la moda dei ‘bianchi’, ossia di maioliche rivestite di uno smalto bianco ad alta percentuale di stagno e decorate in modo leggero e rapido nel cosiddetto ‘stile compendiaro’- utilizzando pochi colori (il giallo/arancio e l’azzurro). Faenza fu particolarmente attiva nella produzione dei ‘bianchi’, con varie botteghe, tra cui quella di Virgiliotto Calamelli, dove si formò Leonardo di Antonio, detto Don Pino Bettisi, il maiolicaro cui si rivolsero per ordinazioni di credenze, ossia servizi, rigorosamente composte da ‘bianchi’, i Medici, i Gonzaga e i duchi di Baviera. Il grande successo e l’esportazione di maiolica faentina in molti paesi fece sì che in molte parti d’Europa la maiolica fosse chiamata “*faience*”.

A Venezia, le prime botteghe di maiolica sorsero agli inizi del XVI secolo. Dagli anni Trenta si diffuse l’uso della decorazione in ‘bianco e/o blu’ su fondo grigio-azzurro, cioè su smalto colorato con ossido

U Paviji su glavne tvornice majolike bile Rampini i Imbres, pokrenute 1660-ih. Ove se majolike odlikuju iznimnom lakoćom i izraženom složenosti oblika, posebno na tanjurima, gdje su rubovi obrađeni u reljefu s motivima cvjetova i listova, prema modelima u srebru. Protagonisti obnove pavijanske sedamnaestostoljetne keramike bili su slikari iz obitelji Africa, prvo Giovanni Battista, potom Siro Antonio i naposljetku Siro Domenico, koje su tražili i Rampini i Imbres. U starim tvorničkim inventarima, majolike "koje je Africa oslikao arhitekturom" označavale su jednu od najpoznatijih i najčešćih tema koju su koristili slikari ove obitelji, temu koju je proslavio Siro Antonio (1663. - prije 1738.): krajolici s arhitekturom i arhitektonskim ruševinama, kojima su dominirale mangan ljubičasta, plava, žuta, smeđe-crvena i zelena (3308/C).

Tokom sedamnaestog stoljeća, kad su se radionice u Genovi počele zatvarati, osnivale su se manufakture u Savoni i Albisoli. Tu su radile brojne keramičarske obitelji kao što su Pescio, Conrado, Grosso, Salamones. Dugo je prevladavala ornamentika orijentalne inspiracije, primjerice s "kaligrafskim" ukrasom, u kobaltno plavoj monokromiji na bijeloj ili plavičastoj podlozi koja se razvila od bijelo plavog kineskog porculana dinastije Ming, odakle su preuzeti i prerađeni biljni elementi (listovi lotosa i vrbe i cvjetovi šljive) i prikazi životinje (jeleni, zečevi, ptice, itd.), pomiješani s repertoarom islamske keramike (3126/C).

U drevnom burgu Castelli u Abruzzu, i danas okruženom šumama u podnožju Mone Camicia u nacionalnom parku Gran Sasso, umjetnost keramike, koja se prakticirala od srednjeg vijeka, procvatila je u šesnaestom stoljeću, s radionicom Orazia Pompeia. U sedamnaestom stoljeću potvrđeno je i djelovanje Francesca Gruea, rodonačelnika slavne obitelji keramičara, posebice fokusiranog na oživljavanje figurativne kulture šesnaestog stoljeća, koju je preuzeo iz grafika. Francescov sin, Carlo Antonio (1655. - 1723.), smatran je jednim od najvažnijih slikara majolike svog vremena, slavan po detaljima u pozlati i "trećoj vatri" kojom je isticao figure i krajolike, inspirirane slikama Claudea Lorraina (3126/C).

U sjevernoj se Italiji u osamnaestom stoljeću istaknula osobnost Giorgia Giacinta Rossettija, aktivnog u Torinu i Lodiju, koji je u majoliku uveo rafiniran dekor "alla Bérain" u plavoj monokromiji. Od sredine stoljeća, pod utjecajem kineskog porculana tipa "famiglia rosa", talijanska majolika obogaćena je novim bojama, poput ljubičaste i ružičaste, koje su proizašle iz upotrebe purpura iz Cassija, zahvaljujući novim receptima i uvođenju novih peći, takozvanih muffli, pogodnih za pečenje na nižim temperaturama (tzv. mala ili treća vatra) (2343/C).

U posljednjim desetljećima ovog stoljeća, talijanske tvornice sve su više pod utjecajem francuskog porculana, posebice onog iz Sèvres, što znači da su pretežno radile u neoklasicističkom duhu, te se naposljetku afirmirao novi proizvod: englesko zemljano posuđe, koje im je dalo poticaj i istovremeno predstavljalo konkurenciju s kojom se valjalo natjecati. Devetnaesto je stoljeće prvenstveno okarakterizirano oživljavanjem srednjovjekovne i renesansne tradicije. O tome vjerno svjedoči proizvodnja manufakture Ulissea Cantagallija u Firenci, ovdje predstavljena tanjurom koji je bio prikazan na Nacionalnoj izložbi u Torinu 1884., koji reproducira detalj freske Benozza Gozzolija u medičejskoj kapeli u Palazzo Medici-Ricciardi u Firenci.

di cobalto, detto 'berettino', praticata nelle botteghe di Maestro Lodovico e Maestro Giacomo. Nella seconda metà del secolo si sviluppò l'uso della policromia, si diffusero i vivaci decori 'a fiori e frutta' e il gusto per l'istoriato' (2746/C).

A Pavia le principali fabbriche di maiolica furono quelle dei Rampini e degli Imbres, avviate negli anni Sessanta del Seicento. Le maioliche sono caratterizzate da straordinaria leggerezza e presentano forme elaborate, in particolare nei piatti, dove le tese sono modellate a rilievo con motivi a fiori e foglie, a ripresa di modelli in argento. Protagonisti del rinnovamento della ceramica pavese seicentesca furono i pittori della famiglia Africa, Giovanni Battista prima, quindi Siro Antonio e infine Siro Domenico, contesi dai Rampini e dagli Imbres. Negli antichi inventari di fabbrica, le maioliche "dipinte ad architettura del Africa" indicano uno dei soggetti più noti e frequenti nel repertorio di famiglia, resi celebri da Siro Antonio (1663- ante 1738): i paesaggi di architetture e di rovine architettoniche, dominati dai colori viola manganese, blu/azzurro, giallo, bruno-rosso e verde (3308/C).

Nel corso del Seicento, avviate alla chiusura le botteghe genovesi, si affermarono le manufatture di Savona e Albisola. Vi lavoravano numerose famiglie di ceramisti, come i Pescio, i Conrado, i Grosso, i Salamone. A lungo prevalsero i decori di ispirazione orientale, come il cosiddetto decoro 'calligrafico', in monocromia blu di cobalto su fondo bianco o azzurrato derivato dalla porcellana bianco blu cinese del periodo Ming, di cui vengono ripresi e rielaborati gli elementi vegetali (foglie di loto e di salice e fiori di pruno) e le raffigurazioni di animali (cervi, lepri, uccelli, ecc.), contaminati con i repertori della ceramica islamica (3126/C).

Nell'antico borgo abruzzese di Castelli, ancor oggi circondato dai boschi ai piedi del Monte Camicia nel Parco Nazionale del Gran Sasso, l'arte ceramica, praticata fin dal Medioevo, fiorisce nel Cinquecento, con la bottega di Orazio Pompei. Nel Seicento si afferma l'attività di Francesco Grue, capostipite di un'illustre famiglia di ceramisti, particolarmente attento a riproporre la cultura figurativa cinquecentesca, ripresa attraverso le stampe di traduzione. Il figlio di Francesco, Carlo Antonio (1655-1723), è considerato fra i più importanti pittori di maiolica del suo tempo, celebre per i tocchi di oro dato a 'terzo fuoco' con cui lumeggiava figure e paesaggi, ispirati ai dipinti di Claude Lorrain (3126/C).

In Italia settentrionale, spicca nel Settecento la personalità di Giorgio Giacinto Rossetti, attivo a Torino e a Lodi, che introdusse nella maiolica raffinati decori "alla Bérain" in monocromia blu. Dalla metà del secolo, per influenza della porcellana cinese del tipo "famiglia rosa", la maiolica italiana si arricchì di nuovi colori, come il porpora e il rosa, derivati dall'uso della porpora di Cassio, grazie a nuove ricette e all'introduzione di nuovi forni, detti a muffola, adatti a cuocere a temperature più basse (il cosiddetto 'piccolo fuoco' o 'terzo fuoco') (2343/C).

Negli ultimi decenni del secolo sulle fabbriche italiane fu sempre più intensa l'influenza della porcellana francese, in particolare di Sèvres, quindi il prevalere del gusto neoclassico e infine l'affermarsi di un nuovo prodotto, la terraglia inglese, che costituì uno stimolo e al contempo un'esperienza fortemente concorrenziale. Il pieno Ottocento fu prevalentemente caratterizzato dal gusto per il revival della tradizione medievale e rinascimentale. Ne è una fedele testimonianza la produzione della manifattura di Ulisse Cantagalli a Firenze, qui esemplata da un piatto presentato all'Esposizione Nazionale di Torino di 1884 che riproduce il dettaglio di un affresco di Benozzo Gozzoli nella Cappella Medicea di Palazzo Medici-Ricciardi a Firenze.



*Ljekarnička posuda*  
Savona, radionica Pescio, oko 1650.  
Majolika, 38,5 x 31,5 cm  
Inv. 3308/C

*Vaso da farmacia*  
Savona, Bottega dei Pescio, 1650 circa  
Maiolica, 38,5 x 31,5 cm  
Inv. 3308/C



*Pladanj*  
Pavia, Siro Antonio Afrika, 1680. – 1700.  
Majolika, 47,5x38,5 cm  
Inv. 3126/C

*Vassoio*  
Pavia, Siro Antonio Africa, 1680 – 1700  
Maiolica, 47,5x38,5 cm  
Inv. 3126/C



*Tanjur*  
Castelli, Carlo Antonio Grue, 1690. – 1710.  
Majolika, prom. 26,5 cm  
Inv. 2433/C

*Piatto*  
Castelli, Carlo Antonio Grue, 1690 – 1710  
Maiolica, diam. 26,5 cm  
Inv. 2433/C



*Pladanj*  
Torino, manufattura Rossetti, oko 1740.  
Majolika, 35,3 x 45,3 cm  
Inv. 2343/C

*Vassoio*  
Torino, Manifattura Rossetti, 1740 circa  
Maiolica, 35,3 x 45,3 cm  
Inv. 2343/C



ČIPKA

I MERLETTI

**Čipka** je tekstilni ornament načinjen od lanenih, svilenih, pamučnih, zlatnih ili srebrnih niti, isprepletenih i uvezenih bez podloge ili korištenja tkalačkog stana.

Umjetnost čipke pojavila se u Europi u drugoj polovici 15. stoljeća, kao rezultat potrage za dekorativnim efektima punog i praznog, za prozirnošću, u ukrašavanju posteljnog i stolnog rublja. Alati za rad su vrlo jednostavni: igla, ili p batići, mali uski utezi, uglavnom od tokarenog drva, ili pak od kosti ili bjelokosti, obješeni na krajeve konca. Za vrijeme izrade čipka bi se položila na jastuk li na *tombolo*, podstavljeni valjak, po kojemu se u Italiji čipka na batiće često i naziva. U šesnaestom stoljeću čipka se također izrađivala vučenim nitima, tj. natezala se pribadačama na radnu podlogu; tek se kasnije razvilo korištenje kukice ili pletene čipke.

Šivana čipka (čipka na iglu) razvila se u Veneciji, gdje je spomenuta u krojačkom pravilniku iz 1476. kao ornament odjeće uz nakit i vez. Njena se izrada razvila iz raspleta, tehnike razdvajanja i potom vezivanja niti osnove i potke (1383/T). "Retičelo" se pričvršćuje na rešetku koju čine niti potke, na kojem se pak veze iglom. U "zračnom bodu" i rešetka od niti tkanine zamjenjuje se bodovima iglom, te se čipka razvija u potpunoj autonomiji. Čipka raste oslanjajući se na crtež na papiru koji se prenosi na platno podloge - i jedno i drugo se eliminiraju po završetku procesa.

Izrada šivane čipke proširila se u 16. i u kasnijim stoljećima na cijelom poluotoku i u Europi, te je ostala isključivo ženska umjetnost. Širenje modela vrlo je važnog saveznika dobilo u tisku i specijaliziranom izdavaštvu koje se razvilo u Veneciji nakon 1527. godine, kad je objavljena knjiga *Essempio di recammi* Antonija Taglientea. Slijedile su razne knjige modela, u početku namijenjene isključivo radu s iglom, koje će prenositi i razvijati dizajne iz njemačkog svijeta, kao i ilustracije i dekoracije prvih tiskanih knjiga koje su stigle u Italiju. Godine 1557. u Veneciji je objavljena prva knjiga modela za čipku na batiće, *Le Pompe*, s crtežima pripisanima Matteu Paganu, poznatom autoru modela za šivanu čipku.

Izrada raspleta, retičela i vezene čipke posebno se pustila korijene u južnoj Italiji, točnije na španjolskoj Siciliji, gdje se koristila pređa od polikromne svile, zlata i srebra za veće bogatstvo i dekorativnu živost (1792/T).

Geografsko porijeklo izuma izrade na batiće ostaje nepoznat, no vjerojatno seže u Flandriju, današnju Belgiju i sjevernu Francusku, gdje su u ovoj tehnici postignuti iznimno rafinirani rezultati. U ovom se slučaju čipka sastoji od brojnih niti, koje se isprepliću slijedeći dizajn iscrtan na papiru, pribadačama pričvršćene na mjestima križanja. Špule, obješene na pojedinačne niti, omogućuju brzo ispreplitanje i održavaju potrebnu napetost.

Čipka na batiće dijeli se u dvije osnovne kategorije: čipke s neprekinutim nitima, kod koje niti raspoređene na početku rada u cijelosti čine čipku, te, počevši od 17. stoljeća, čipka od spojenih dijelova, u kojoj se dijelovi dizajna izvode zasebno i onda spajaju.

Različite lokacije proizvodnje preferirale su jednu ili drugu tehniku, no često će u većim centrima ove vrste supostojati, kako bi odgovorile na zahtjeve tržišta u stalnom porastu u 18. i 19. stoljeću.

**Il merletto** è una ornamentazione tessile costituita da filati di lino, seta, cotone, oro e argento filati, intrecciati e annodati senza il supporto di un tessuto di fondo e senza l'uso del telaio.

L'arte del merletto nasce in Europa nella seconda metà del XV secolo, ricercando effetti decorativi di vuoto e di pieno, di trasparenza, a ornamento della biancheria personale e domestica. Gli strumenti di lavoro sono assai semplici: l'ago oppure i fuselli, piccoli pesi affusolati generalmente in legno tornito, oppure osso o avorio, da appendere all'estremità dei fili. Durante la lavorazione il merletto appoggia su un cuscino, oppure sul *tombolo*, il rullo imbottito da cui deriva la definizione spesso utilizzata per i merletti a fuselli. Nel Cinquecento si lavorano anche trine "a fili tirati", cioè tesi tramite spilli su un piano di lavoro; soltanto più avanti, invece, si diffondono i pizzi al chiacchierino, all'uncinetto o lavorati a maglia.

Il merletto ad ago nasce a Venezia, dove è citato da una legge suntuaria già nel 1476 quale ornamento del vestire insieme a gioielli e ricami. La sua lavorazione evolve dal ricamo sfilato, che crea vuoti nella stoffa sfilando gruppi di orditi e di trame. Il "reticello" si ancora a una griglia costituita da gruppi di fili di fondo, all'interno della quale crea il disegno esclusivamente ad ago (1383/T). Nel "punto in aria" anche la griglia costituita dai fili del tessuto è sostituita da punti eseguiti con l'ago, e il merletto si sviluppa allora in totale autonomia. Il pizzo cresce appoggiandosi al disegno su carta applicato su un telo di sostegno; entrambi saranno eliminati al termine del lavoro.

La lavorazione del merletto ad ago si diffonde nel XVI e nei secoli successivi lungo tutta la penisola e in Europa, e si mantiene arte prettamente femminile. La diffusione dei modelli trova un valentissimo alleato nei libri a stampa e in un'editoria dedicata che si sviluppa a Venezia a partire dal 1527, anno di pubblicazione dell'*Essempio di recammi* di Antonio Tagliente. Seguiranno diversi libri modellari, i primi destinati specificamente ai lavori ad ago, che veicolano ed elaborano disegni provenienti dal mondo tedesco, illustrazioni e decorazioni dei primi libri a stampa giunti in Italia. Nel 1557 è pubblicato a Venezia il primo libro di modelli per i merletti a fuselli, *Le Pompe*, con disegni attribuiti a Matteo Pagano, già celebre autore di modellari per merletti ad ago.

La lavorazione di buratti ricamati, sfilati, reticelli attecchisce con particolare fortuna nell'Italia meridionale, ed in particolare nella Sicilia spagnola, dove si adottano filati di seta policromi e filati d'oro e d'argento per una maggiore ricchezza e vivacità decorativa (1792/T).

L'origine geografica dell'invenzione della lavorazione a **fuselli** resta ancora ignota, ma viene verosimilmente ricondotta alla regione delle Fiandre, gli attuali Belgio e nord della Francia, dove questa tecnica raggiunse risultati di grandissima finezza. Il pizzo è in questo caso costituito da numerosi fili, che si intrecciano seguendo il disegno tracciato sulla carta punteggiato da spilli nei punti di incrocio. I fuselli, sospesi ai singoli fili, ne permettono l'intreccio veloce e ne mantengono la giusta tensione.

I pizzi lavorati a fuselli si distinguono in due principali tipologie: i merletti a fili continui, in cui i fili disposti all'inizio del lavoro



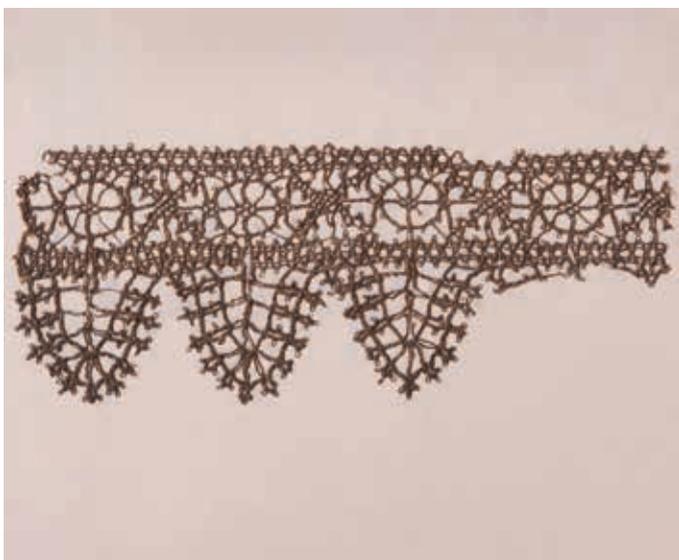
*Lanena čipka, čipka na špulu, kukičana i vezena reticello iglom,*  
41 x 31 cm  
Južna Italija, 1590.-1610.  
Inv. 1383/T

*Tela di lino ricamata con filato di seta e metallico, con inserti ad ago a reticello,* 41 x 31 cm  
Italia meridionale, 1590-1610  
Inv. 1383/T



*Žensko pokrivalo za glavu*  
Južna Italija, 1590.-1650.  
Lanena čipka rađena reticello iglom, vezena, čipka na špulu, 32 x 37 cm  
Inv. 1792/T

*Cuffia femminile*  
Italia meridionale, 1590-1650  
Merletto in lino lavorato ad ago a reticello, ricamato, merletto a fuselli,  
32 x 37 cm  
Inv. 1792/T



*Obrub*  
Italija, 1590.-1610.  
Čipka na špulu s neprekinutim koncem od zlatnog konca, 8 x 22 cm  
Inv. 2364/T

*Bordo*  
Italia, 1590-1610  
Merletto a fuselli a fili continui in filo dorato, 8 x 22 cm  
Inv. 2364/T



*Manšeta*  
Venecija, 1600. - 1625.  
Čipka na iglu i špulicu od lana, 27x70 cm  
Inv. 1869/T

*Polsino*  
Venezia, 1600 – 1625  
Merletto in lino lavorato ad ago e a fuselli, 27x70 cm  
Inv. 1869/T

## Sudbina čipke

U sedamnaestom stoljeću moda čipke proširila se Europom, zbog velikih naboranih ovratnika u Španjolskoj i francuskih ravnih ovratnika koji su široko padali na ramena, te zbog obruba rukava i jastučića za klečanje. Različiti čipkasti ordeni, često u zlatu i srebru, pričvršćivali bi se na odjeću; pregače, kape, rupčići ili prsluci od bijele lanene čipke bili su jasan simbol bogatstva.

Dizajn čipke u početku je bio pod utjecajem ortogonalne postavke tipične za rasplete i retičelo, te pogodan za geometrijske kompozicije, krute i shematske figure. Tijekom sedamnaestog stoljeća dizajn je postupno postajao sve prirodniji i fluidniji, u potrazi za slobodom koja je, u drugoj polovici stoljeća, rezultirala osvajanjem treće dimenzije, zahvaljujući reljefnom bodu, “rebrodés”, kao što je ‘gros point de Venise’.

Genova se kao trgovački grad isticala proizvodnjom prekrasne bijele čipke na batiće, s karakterističnim geometrijskim rozetama, od bijelog lana i dragocjene metalne pređe, vjerojatno uvezene iz Španjolske, koju možemo vidjeti ponosno izloženu na gradskoj aristokraciji koju prikazuje Anthony van Dyck dvadesetih godina sedamnaestog stoljeća (2364/T). Sve do polovice stoljeća dnevne čipke kotirale su među najtraženijim proizvodima na međunarodnom tekstilnom tržištu, zajedno sa flamanskim čipkama. Izrada na batiće također se ukorijenila u Milanu, koji je razvio tipologiju čipke od lana u kontinuiranoj vrpici izrađenoj na rastresitoj mreži u gustim spiralama.

Venecija je neprikosnovena prijestolnica šivane čipke: čipkarice izrađuju dekorativne motive ravnim bodovima ispunjenim orijentalnim cvjetnim uzorcima (1869/T). Nakon sredine stoljeća, dekorativni elementi su postajali sve širi i precizniji; moda *point de Venise* svoj vrhunac doseže u Parizu i na dvorovima posebno vezanima uz Francusku između 1660. i 1665., posebice *gros point*, kojim su obrisi cvijeća i voluta izrađenih u reljefu. Pariška aristokracija je davala toliko novca za kupnju venecijanske čipke da je ministar financija Colbert 1665 (Inv. 1646) potaknuo proizvodnju u Francuskoj, uz dovođenje vještih venecijanskih čipkarica. Prestiž čipke iz Serenissime polako je opadao u narednim desetljećima zbog jake konkurencije flamanske i pariške čipke. Proizvodnja se vraća sitnijim i plošnijim motivima, koji savršeni za duge muške kravate koje su u međuvremenu postale moderne.

U osamnaestom stoljeću su se uspješno razvijali proizvodni centri u Belgiji i sjevernoj Francuskoj, koji su razvili poznate vrste čipke nazvane po gradu u kojem bi bio centar proizvodnje. U šivanoj čipki ističu se Bruxelles, Argentan i Alençon, čija je čipka inspirirala osamnaestostoljetnu proizvodnju u Buranu, u onoj na batiće ponovo Bruxelles, uz tehniku raspleta, dok Mechelen, Binche i Antwerpen razvijaju tehniku kontinuiranim koncem. Svi ovi procesi rezultiraju proizvodnjom čipke fascinantne po svojim dekorativnim elementima, laganim i finim, uvijek novog dizajna s obzirom na zahtjeve modnih trendova (Inv. 1698).

Najuspješniji venecijanski bodovi vratit će se u modu s historicističkim *revivalom* u drugoj polovici devetnaestog stoljeća i obnavljanjem stare umjetnosti ručne izrade čipke, koju je potakla

esequono interamente il merletto, e, dal XVII secolo, i merletti a pezzi rapportati, dove le parti del disegno sono eseguite separatamente e poi montate.

I diversi luoghi di produzione sviluppano preferibilmente una delle tecniche, ma specie nei grandi centri le diverse tipologie si affiancano, per rispondere alle richieste di un mercato sempre crescente nel XVII e XVIII secolo.

## La fortuna del merletto

Nel Seicento la moda del merletto dilaga in Europa, per le grandi gorgiere pieghettate di origine spagnola ed i colletti piatti portati ampi sulle spalle, i manichini, le ginocchiere dell'uso francese. Diversi ordini di trine, spesso in oro e argento, sono apposti sulle vesti, grembiuli, cuffie, fazzoletti, giupponi, in pizzo di lino bianco sono simboli eloquenti di ricchezza.

Il disegno dei merletti risente dapprima della impostazione ortogonale propria del ricamo sfilato e del reticello e presenta campiture geometriche, rigide scansioni e figure schematiche. Esso acquista via via nel corso del XVII secolo una maggior naturalezza e fluidità, alla ricerca di una libertà che, nella seconda metà del secolo, conquista la terza dimensione con i punti a rilievo, “rebrodés”, come il ‘gros point de Venise’.

La città mercantile di Genova si distingue per la produzione di bellissimi merletti bianchi lavorati a fuselli, dai caratteristici rosoni geometrici, in lino bianco e nei pregiati filati metallici, probabilmente importati dalla Spagna, che vediamo orgogliosamente esibiti dall'aristocrazia cittadina ritratta da Anthony van Dyck negli anni Venti del Seicento (2364/T). Fino alla metà del secolo le trine genovesi sono beni sontuari tra i più richiesti sul mercato internazionale, al pari di quelle fiamminghe. La lavorazione a fuselli attecchisce anche a Milano, che sviluppa una tipologia di merletto in lino costituito da un nastrino continuo lavorato a punto tela, ripiegato in fitte volute su un fondo sempre più rarefatto.

Venezia è protagonista indiscussa del merletto ad ago: le merlettaie elaborano motivi decorativi a rames eseguiti a punto piatto, che si popolano di fiori di ispirazione orientale (1869/T). Negli anni successivi alla metà del secolo, gli elementi decorativi si fanno più ampi e nitidi; la moda del *point de Venise* tocca il culmine a Parigi e nelle corti legate politicamente alla Francia tra 1660 e 1665, in particolare il *gros point*, in cui i contorni di fiori e volute sono lavorati a rilievo. L'esborso di valuta dell'aristocrazia parigina per l'acquisto dei pizzi veneziani è tale che il Ministro delle Finanze Colbert nel 1665 (Inv. 1646) promuove l'avvio della produzione in Francia, con il trasferimento di esperte merlettaie da Venezia. Il prestigio dei pizzi della Serenissima subisce nei decenni a seguire la forte concorrenza delle trine fiamminghe e del *point de Paris*. La produzione ritorna a motivi piatti più minuti e fitti, perfetti per le lunghe cravatte maschili di cui è intanto invalsa la moda (Inv. 1698).

Nel Settecento crescono con successo i centri manifatturieri del Belgio e della Francia settentrionale, che sviluppano le celebri tipologie di merletto che portano il nome della città centro della



*Obrub za rukave*  
 Venecija, 1660.-1670.  
 Lanena čipka Gros point de Venise iglana, 10 x 70 cm  
 Inv.1646

*Bordo per maniche*  
 Venezia, 1660-1670  
 Merletto in lino lavorato ad ago gros point de Venise, 10 x 70 cm  
 Inv. 1646



*Muška kravata*  
 Italija ili Francuska, 1700.-1710.  
 Laneno platno, iglana lanena čipka tipa point de Paris, 57 x 162 cm  
 Inv.1698

*Cravatta maschile*  
 Italia o Francia, 1700-1710  
 Tela di lino, merletto in lino lavorato ad ago tipo point de Paris, 57 x 162 cm  
 Inv. 1698

Škola čipke u Buranu, osnovana 1872. Od kraja 18. stoljeća u Engleskoj su učinjeni prvi koraci u mehaničkoj proizvodnji čipke: na tkalačkom stanu pokušavala se izraditi rastresita mrežasta podloga na koju bi se crtež dodao vezom. Primjena žakardnog tkalačkog stroja omogućit će da se dekorativni elementi izvode istodobno s podlogom, na taj način usavršavajući imitaciju raznih tipova čipke. Oko 1870. godine čak će se i vez izvoditi strojevima kojima se najprije upravlja ručno, a kasnije posve automatski, čak i u više boja.

produzione. Nel lavoro ad ago eccellono Bruxelles, Argentan e Alençon, a cui pizzi si ispira la produzione settecentesca di Burano e, in quello a fuselli ancora Bruxelles, con una tecnica a punti rapportati, mentre Malines, Binche e Anversa sviluppano la migliore produzione con la tecnica a fili continui. Tutte le lavorazioni mirano a produrre merletti sorprendenti per la varietà di elementi decorativi, leggeri e impalpabili, aggiornati ai sempre nuovi disegni e alle tendenze della moda che li richiede con profusione.

I punti veneziani di maggiore successo torneranno in auge con il revival storicistico della seconda metà dell'Ottocento e con il recupero dell'antica arte del merletto a mano operato dalla Scuola del merletto di Burano, fondata nel 1872. Dalla fine del XVIII secolo intanto, in Inghilterra si compiono i primi passi per la produzione meccanica del merletto: si cerca di eseguire a telaio la rete leggera di fondo, su cui il disegno sarà aggiunto a ricamo. L'applicazione del sistema Jacquard permetterà la lavorazione dei motivi decorativi contemporaneamente al fondo, perfezionando l'imitazione dei diversi tipi di merletto. Intorno al 1870, anche il ricamo sarà eseguito con macchine condotte dapprima a mano, poi in modo totalmente automatico, anche a più colori.



*Setovi obruba*

Burano (Venecija), 1725. – 1750.

Lanena čipka tipa Alençon, 10 x 70 cm; 10x68cm,  
4,5x86cm

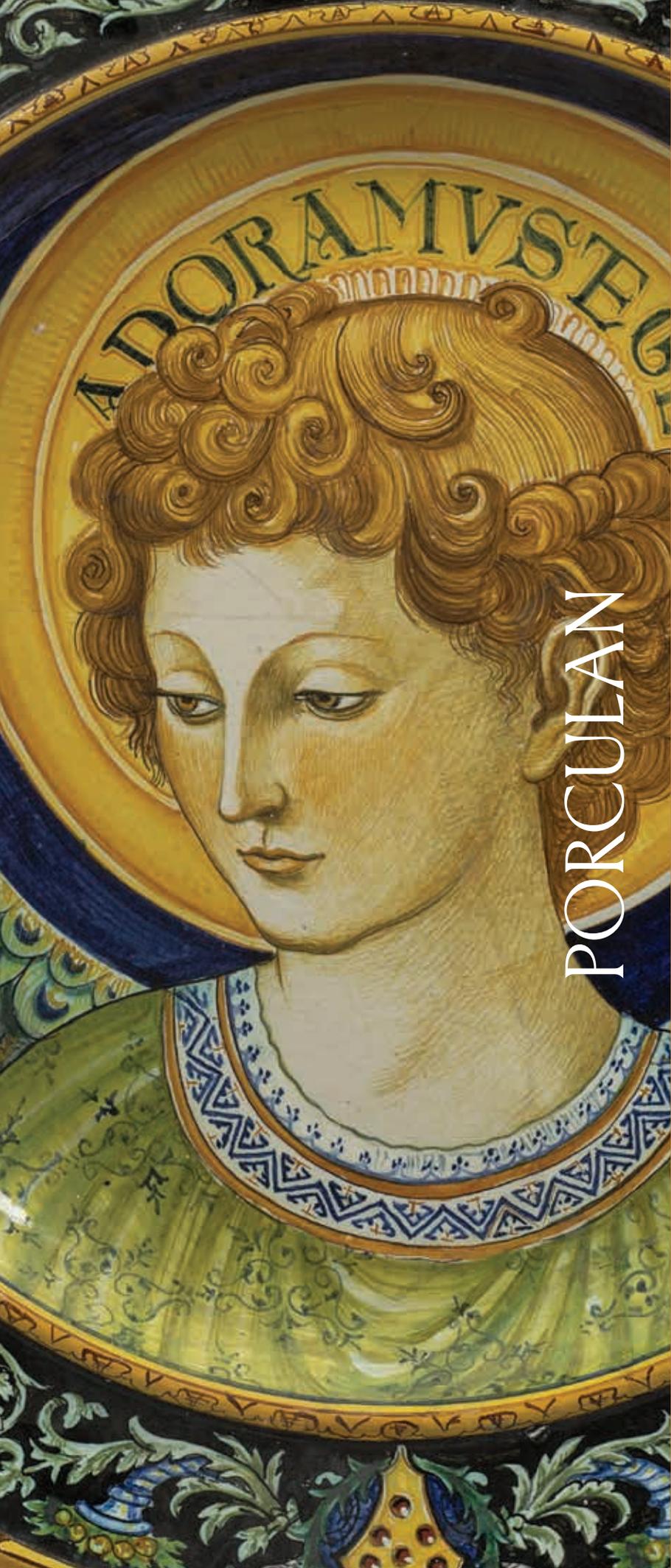
Inv. 1939/T

*Parure di bordi*

Burano (Venezia), 1725-1750

Merletto in lino lavorato ad ago tipo Alençon, 10 x 70  
cm; 10 x 68 cm, 4,5 x 86 cm

Inv. 1939/T



PORCULAN

LA PORCELLANA

**Školjke** iz roda *Cyproeae* u srednjem vijeku nazivane su “*porcellane*”. Izraz porculan, koji označava dragocjen i za zapadnjačke oči misteriozan keramički materijal, koji svojom bojom, čvrstinom i blistavošću podsjeća na izgled i teksturu školjki, dugujemo Marku Polu, slavnom venecijanskom trgovcu koji je dugo boravio u Kini.

Porculan, izumljen u Kini oko desetog stoljeća nove ere, nastaje kao spoj dva elementa: kaolinita i petuntsea (poznatog i kao “kineski kamen”, feldspat), koji redom čine netopljivi i topljivi dio materijala, prema kineskom izrazu “kosti” i “meso” porculana. Dobiveni spoj dugo se vremena ostavlja da sazrije, i izlaže se elementima prije nego što postane pogodan za obradu. Dobivena masa obrađuje se strojem ili u kalupima, suši se, te se naposljetku prekrije vrstom glazure na bazi petuntsea, vapna i pepela, koji se u peći na najvišim temperaturama (oko 1350°C) spaja sa samim tijelom porculana, te se stakli, na taj način proizvodeći bijeli, providni, vibrantni materijal poznat kao porculan.

Prvi spomeni kineskog porculana u Europi datiraju iz četrnaestog stoljeća, nedugo nakon vremena Marca Pola, no tek od kraja petnaestog stoljeća javlja se konzistentnije, posebice u Italiji, na dvoru Lorenza Magnifica. Upravo će u Firenci uroditi plodom jedan prvih pokušaja imitacije, oko 1575. godine, u laboratorijima nadvojvode Francesca I Medicija. Međutim, u smjesi se nije nalazio kaolin, zbog čega je materijalu nedostajala čvrstoća i sjaj orijentalnog materijala.

Širenjem trgovačkog prometa među nekim zemljama Europe s jedne, te u drugoj polovici stoljeća s Kinom, a kasnije i Japanom s druge strane, u Europu je počela pristizati sve veća količina kineskog i japanskog porculana, koji su prevozili brodovi Istočnoindijske kompanije. Kako bi se zadovoljila potražnja nizozemskog, francuskog i engleskog tržišta, u Kini je nastao specifičan tip proizvodnje namijenjen izvozu: Kraakporselan, prema nizozemskom nazivu *karaka*, u značenu brodova koji su prevozili tovar porculana. Radilo o se tipu bijelo-plavog porculana, proizvedenom u Jingdezhenu, ili tipu *blanc-de-chine*, iz Dehua. Kasnije je stigao i porculan Imari i Kakiemon iz Japana, oslikan jarkim bojama, koji je odmah postao popularan.

Nakon što bi porculan stigao u nizozemske luke, trgovci bi ga kupovali i preprodavali po cijelom kontinentu. U sedamnaestom stoljeću proširila se moda korištenja orijentalnog porculana kako bi se ukrali kabineti dvorskih rezidencija, za naglašavanje vrata, kamina ili arhitektonskih elementa, ili pak kao posuđe za posluživanje, posebice deserta, ili čak za konzumaciju luksuznih i egzotičnih toplih pića, poput čaja, kave ili čokolade, koji su malo ranije postali dio društvenih uzusa europske aristokracije.

U Europi je nastavljena potraga za *arkanom*, odnosno tajnom porculana. Do otkrića je došlo tek početkom osamnaestog stoljeća, u Dresdenu, zahvaljujući istraživanju alkemičara Johanna Friedricha Böttgera i kemičara Walthera von Tschirnhausa, u ime vladara Augusta Silnog. Tvornica Meissen, prva europska manufaktura koja je proizvodila “pravi” porculan, usporediv s onim kineskim, osnovana je 1710. Tajna formula, koju su u Meissenu ljubomorno čuvali, ipak je nakon nekog vremena procurila, a proširili su je

“*Porcellane*” erano chiamate nel Medioevo le conchiglie del genere *Cyproeae*. È a Marco Polo, il celebre mercante veneziano che risiedette a lungo in Cina, che si deve l'uso del termine “porcellana” per indicare anche il prezioso e, agli occhi occidentali, misterioso materiale ceramico che per il candore, la durezza e la traslucidità poteva ben ricordare l'aspetto e la consistenza delle conchiglie.

La porcellana, nata in Cina intorno al X secolo d. C, risulta dall'unione di due elementi : il caolino e il petuntsé (una roccia feldspatica) , che costituiscono rispettivamente la parte infusibile e quella fusibile, le “ossa” e la “carne” della porcellana secondo un detto cinese. Il composto ottenuto viene lasciato maturare a lungo ed esposto alle intemperie, prima di poter diventare malleabile. La massa, lavorata a tornio o in stampi, viene poi lasciata asciugare e infine ricoperta da una vernice a base di petuntsé, calce e cenere, che in forno ad altissime temperature (circa 1350°C) fonde con il corpo della porcellana, vetrificando, e dando luogo al materiale bianco, traslucido, sonoro, noto come porcellana.

Le prime attestazioni di porcellana cinese in Europa risalgono al pieno XIV secolo, poco dopo gli anni di Marco Polo, ma solo dalla fine del Quattrocento divennero più consistenti, specialmente in Italia, alla corte di Lorenzo il Magnifico. Ed è sempre a Firenze che avrà successo uno dei primi tentativi di imitazione, che si ebbe intorno al 1575 nei laboratori del granduca Francesco I de' Medici. Si trattava, tuttavia, di un impasto privo di caolino, e dunque privo della durezza e della traslucidità del materiale orientale.

Con l'espandersi dei traffici commerciali tra alcuni paesi europei e la Cina e poi il Giappone, dalla seconda metà del secolo giunse in Europa una crescente quantità di porcellane cinesi e giapponesi, trasportate dalle navi della Compagnia delle Indie. Per soddisfare le richieste dei mercati olandesi, francesi e inglesi, nacque in Cina un tipo particolare di produzione, destinata unicamente all'esportazione: la *Kraakporselan*, dal nome olandese delle caracche che trasportavano carichi di porcellana. Si trattava di porcellane del tipo bianco e blu, prodotte a Jingdezhen, o di *blanc-de-chine*, prodotti a Dehua. Più tardi arrivarono anche le porcellane Imari e Kakiemon dal Giappone, dipinte a colori vivaci, che incontrarono un immediato favore.

Giunte a destinazione nei porti olandesi, le porcellane venivano acquistate dai mercanti e rivendute in tutto il continente. Nel Seicento si diffuse la moda di utilizzare le porcellane orientali per ornare i cabinets delle residenze di corte, per contornare chiebre, camini e trumeaux, oppure come vasellame per imbandire la tavola, in particolare per il dessert, o ancora per consumare le lussuose ed esotiche bevande calde, come il tè, il caffè e la cioccolata da poco entrate a far parte delle abitudini sociali dell'aristocrazia europea.

Proseguiva intanto in Europa la ricerca dell'*arcantum*, ovvero del segreto della porcellana. La scoperta si ebbe soltanto al principio del Settecento, a Dresda, grazie alle ricerche dell'alchimista Johann Friedrich Böttger e del chimico Walther von Tschirnhaus, condotte per conto del sovrano Augusto il Forte. Nel 1710 fu fondata la fabbrica di Meissen, la prima manifattura europea a produrre la



*Vaza*

Doccia (Sesto Fiorentino, Firenca), manufaktura Ginori, oko 1750.

Porculan, v 18; promjer 23,3 cm

Inv. 1676/C

*Vaso*

Doccia (Sesto Fiorentino, Firenze), manifattura Ginori, 1750 circa

Porcellana, h 18; diam. 23,3 cm

Inv. 1676/C



*Posuda za rashlađivanje*

Napulj, Real Fabbrica Ferdinanda, oko 1800.-1806.

Porculan, h 17 cm

Inv. 1486/C

*Rinfrescatoio*

Napoli, Real Fabbrica Ferdinanda, 1800-1806 circa

Porcellana, h 17 cm

Inv. 1486/C

radnici koji su je izvezli u Beč, od tamo u Veneciju, te malo pomalo i u ostale europske gradove.

Treću tvornicu porculana u Europi osnovao je Giovanni Vezzi (1687. - 1746.) u Veneciji, 1720. godine. U tom pothvatu pomogao mu je Conrad Christof Hunger, koji je nešto prije toga napustio manufakturu Du Paquier u Beču, a prethodno i onu u Meissenu. Iako je posjedovao tehničko znanje o proizvodnji porculana, Hunger je bio loš administrator, te je nakon četiri godine dobio otkaz, a zamijenili su ga druga dvojica Nijemaca. Nakon što je prestao uvoz kaolina iz Saske, taj se materijal rudario u Veneciji bliskoj dolini Tretta, u blizini Vicenze. Porculanski oblici bili su inspirirani suvremenim srebrom i orijentalnim meissenskim porculanom, ukrašeni cvjetnim i kineskim motivima, te scenama preuzetima s grafika. Na Trgu svetog Marka otvorena je i trgovina za prodaju proizvoda. Bez obzira na dobre rezultate, u strahu od ekonomskog neuspjeha Francesco Vezzo je 1727. sinu naredio da zatvori i raspusti tvornicu.

Drugu talijansku manufakturu porculana, kronološki gledana, otvorio je markiz Carlo Ginori 1737. godine u Docciji, blizu Firenze. Ginori je angažirao stručnjaka za glazure i pečenje Johanna Georga Delaturija, kasnije upamćenog kao Giorgio delle Torri, te slikara Carla Wendelina Anreitera, koji su radili u tvornici Du Paquier, i poveo ih sa sobom na imanje u Docciji, u blizini Firenze (danas Sesto Fiorentine), kako bi započeli izradu porculana. Prvo je razdoblje ove manufakture obilježeno eksperimentiranjem, pa proizvodnju karakteriziraju nesavršenosti u glazuri i prisutnost pukotina od pečenja. Glina, koja se uvozila iz doline Tretta, kraj Vicenze, putovala je od Jadranskog do Tirenskog mora, a potom Arnom do Signe. Tek će se kasnije koristiti lokalna glina. Dekoracija je bila inspirirana bečkom produkcijom, Meissenom i orijentalnom keramikom. Kao modelar je 1737. zaposlen kipar Gaspero Bruschi, koji je do svoje smrti 1780. godine upravljao proizvodnjom. Pod njegovim su vodstvom izvedene porculanske kopije antičkih, renesansnih i baroknih statua, zahvaljujući modelima koje je kupio Carlo Ginori, te je posude ukrašavao rafiniranim povijesnim reljefima, kao što vidimo na vazi (1676/C), ukrašenoj scenama prema della Porta. U drugom razdoblju djelovanja tvornice (1757. - 1791.), pod upravom Lorenza, sina Carla Ginorija, uvedene su nove dekoracije i oblici inspirirani proizvodnjom iz Sèvres. U 19. stoljeću neoklasicistički ukus zamijenio je onaj historicistički, koji se usmjerio čak na reprodukciju stare i izgubljene tehnike metalizirane keramike. Pod pokroviteljstvom industrijalca Augusta Richarda, tvornica se 1896. godine spojila s Keramičkim društvom Richard iz Milana, te je tako nastalo Keramičko društvo Richard-Ginori.

Vratimo se u osamnaesto stoljeće: u Napuljskom kraljevstvu 1743. godine, voljom kralja Karla Burbonskog i njegove supruge, princeze Marije Amalije Valpruške, unuke Augusta II Silnog, osnivača majsenske manufakture, osnovana je tvornica Capodimonte, koja je dugo važila za najznačajniju talijansku tvornicu porculana. Par godina ranije započeli s istraživanjem gline i eksperimentiranjem u vrtovima kraljevske palače u Napulju, pod vodstvom toskanskog kemičara Livija Vittorija Schpersa, te minijaturista iz Parme Giovannija Casellija. Radilo se o mekanom porculanu, uslijed

“vera” porcellana, paragonabile a quella cinese. Gelosamente custodito all'interno della fabbrica di Meissen, il segreto dopo qualche tempo trapelò all'esterno, diffuso da lavoranti che lo esportarono a Vienna, e di qui a Venezia, e via via in altre città europee.

La terza fabbrica di porcellana fondata in Europa fu quella di Giovanni Vezzi (1687-1746) a Venezia, nel 1720. Fu coadiuvato nell'impresa da Conrad Christof Hunger, che aveva da poco lasciato la manifattura Du Paquier di Vienna e prima ancora quella di Meissen. In possesso delle conoscenze tecniche per produrre porcellana, e però cattivo amministratore, Hunger venne licenziato quattro anni dopo e sostituito con altri due tedeschi. Cessata l'importazione del caolino dalla Sassonia, la materia prima fu prelevata nella più vicina valle del Tretto, presso Vicenza. Le forme delle porcellane si ispiravano all'argenteria contemporanea, alla porcellana orientale e a Meissen, ed erano decorate con motivi floreali, con cineserie e scene tratte da incisioni. Per smerciare i prodotti fu aperta una bottega in Piazza San Marco. Nonostante i risultati incoraggianti, nel 1727, Francesco Vezzi, temendo l'insuccesso economico, ordinò al figlio di chiudere e smantellare la fabbrica.

La seconda manifattura italiana di porcellana, in ordine di tempo, fu quella aperta dal marchese Carlo Ginori nel 1737 a Doccia, presso Firenze. Ginori ingaggiò a Vienna il fornaciaio e manipolatore di paste Johann Georg Delaturi, poi noto come Giorgio delle Torri, e il pittore Carl Wendelin Anreiter, lavoranti presso la fabbrica Du Paquier, e li condusse con sé nella sua tenuta di Doccia, vicino a Firenze (oggi Sesto Fiorentino), per intraprendere la fabbricazione della porcellana. Il primo periodo della manifattura ha carattere fortemente sperimentale e la produzione è segnata da imperfezioni nella pasta e dalla presenza di crepe di cottura. La terra, importata dalla valle del Tretto, presso Vicenza, giungeva via mare dall'Adriatico al Tirreno e poi lungo l'Arno fino a Signa. Solo successivamente si farà uso di terre locali. I decori si ispirano alla produzione viennese, a Meissen, alle ceramiche orientali. Nel 1737 fu assunto come modellatore lo scultore Gaspero Bruschi, che mantenne la direzione della produzione plastica fino al 1780, anno della morte. Sotto la sua guida, si realizzarono copie in porcellana tratte dalla statuaria antica, rinascimentale e barocca, grazie ai modelli acquistati da Carlo Ginori, e si decorò il vasellame con raffinati bassorilievi istoriati, come nel vaso (1676/C) rivestito di scene tratte dalle placchette di della Porta. Nel secondo periodo della fabbrica (1757-1791), sotto la direzione del figlio di Carlo Ginori, Lorenzo, si introdussero nuovi decori e forme ispirate alla produzione di Sèvres. Nel XIX secolo, al gusto neoclassico si sostituì quello storicistico, che si spinse fino alla riproduzione dell'antica e perduta tecnica del lustro metallico. Nel 1896, si realizzò, auspice l'industriale Augusto Richard, la fusione con la Società Ceramica Richard di Milano, dando vita alla Società Ceramica Richard-Ginori.

Tornando al Settecento, nel Regno di Napoli era stata fondata nel 1743 quella che a lungo fu considerata la più importante fabbrica italiana di porcellana, Capodimonte, nata per volontà del re di Napoli Carlo di Borbone e di sua moglie, la principessa Maria

nedostatka kaolina koji se nije mogao nabaviti u zemljama pod burbonskom vlašću, a nije se ni uvezio. Pod vodstvom Giuseppa Griccija iz Firenze osobito se razvila proizvodnja skulptura, od kojih su posebno poznate male grupe koje prikazuju žanr scene, *fêtes galantes* i prizore iz Commedie dell'Arte, kao i rafinirane *trompe-l'oeil*. Karlov odlazak u Španjolsku značio je i zatvaranje manufakture 1759. godine, te selidbu opreme i radnika u Madrid, na lokalitet Buen Retiro.

Gotovo četrdeset godina nakon zatvaranja tvornice Vezzi, u Veneciji je 1763. novu tvornicu porculana osnovao Geminiano Cozzi (1728. - oko 1797.), preuzimanjem tvornice supružnika Hewelcke. Kao i u drugim venecijanskim tvornicama, koristila se glina iz doline Tretta, kraj Vicenze, što je glazuri davalo karakterističnu blijelo-sivu boju. Proizvodnja je ostala u stilu *rocailles*, te je uključivala ukrasnu keramiku s cvjetnim, orijentalnim i pejzažnim motivima. Skulpture, bijele i polikromne, sadržavale su grupe malih dimenzija, inspirirane proizvodnjom Vincennes-Sèvres, orijentalnim modelima i Commedijom dell'Arte.

U Napuljskom kraljevstvu, Karlovu zabranu otvaranja tvornica porculana iz 1772. prekršio je njegov sin Ferdinando, koji je u tajnosti započeo prve pokuse u vrtovima Reggie di Portici, preusmjeravajući novac od proizvodnje oružja na alkemijska istraživanja. Kada su njegova klandestina istraživanja otkrivena, dozvoljeno mu je bilo tvornicu preseliti u kraljevsku palaču 1773. Prvi period rada Kraljevske tvornice porculana odvijao se pod vodstvom Tommasa Pereza i Francesca Celebrana, te ga je karakterizirao značajan kontinuitet s ranijom proizvodnjom Capodimonte. Prekretnica je nastala 1780., dolaskom Domenica Venutija i kipara Filippa Taglionija, koji je radio u Beču: dominantne teme dekoracije tako su postale "pitoreskne" vedute i antika, tema vezana uz istovremene nalaze u Pompejima i Herkulanumu. Ovdje je izložen hladnjak za boce iz servisa "s vrpcom jorgovana, životinja i zlatnim ukrasima" (1800. - 1806.), servisa koji predstavlja posljednju veliku narudžbu koju je izvela Kraljevska tvornica porculana iz Napulja prije zatvaranja 1807. Taj je servis bio namijenjen Ferdinandu IV, za Real Sito di Portici, kraljevu lovačku rezidenciju, ali je ostao u tvorničkom skladištu, kako zbog nenadanog zatvaranja tvornice, tako i zbog promjena u vladarskoj strukturi. Naime, 1807. Napoleonova vojska svrgnula je Burbone, te je na prijestolje stupio Joseph Bonaparte. Kraljevska tvornica je zatvorena, a poduzeće na čelu sa Švicarcem Jeanom Poulard-Pradom preuzelo je proizvode, modele i opremu, te je proizvodnju preselilo u samostan Santa Maria della Vita. Skladišta su ispražnjena, te je preko stotinu dijelova servisa s trakom jorgovana preneseno u palaču Caserta novom kralju. U sljedećim je godinama izvorna jezgra servisa dopunjavana u više

Amalia di Walpurga, nipote di Augusto II il Forte, fondatore della manifattura di Meissen. Le ricerche sulle terre e gli esperimenti erano iniziati un paio d'anni prima, nei giardini del Palazzo Reale a Napoli, sotto la direzione del chimico toscano Livio Vittorio Schepers e del miniatore parmigiano Giovanni Caselli. Si trattava di una porcellana a pasta tenera, per l'assenza di caolino non reperibile nelle terre borboniche e mai importato. Sotto la guida del fiorentino Giuseppe Gricci fu particolarmente sviluppata la produzione di sculture, di cui sono celebri i piccoli gruppi raffiguranti scene di genere, galanti e della Commedia dell'Arte e i raffinati *trompe-l'oeil*. La partenza di Carlo per la Spagna determinò la chiusura della manifattura nel 1759 e il trasferimento di attrezzature e maestranze a Madrid, nella località del Buen Retiro.

A quasi quarant'anni di distanza dalla chiusura della fabbrica Vezzi, fu fondata a Venezia nel 1763 una nuova fabbrica di porcellana ad opera di Geminiano Cozzi (1728-1797 ca.), che rilevava la fabbrica dei coniugi Hewelcke. Come per le altre manifatture venete, si utilizzava la terra proveniente dalla valle del Tretto vicentino, che conferisce alla pasta un caratteristico colore bianco grigio. La produzione aderiva al gusto *rocaille* e comprendeva vasellame decorato con motivi floreali, orientali e paesaggi. La plastica, in bianco o in policromia, annoverava figure e gruppi di piccole dimensioni, ispirati alla produzione di Vincennes-Sèvres, a modelli orientali, alla Commedia dell'Arte.

Nel Regno di Napoli il divieto emanato da re Carlo di aprire fabbriche di porcellana fu infranto nel 1772 da suo figlio, Ferdinando, che in segreto intraprese i primi esperimenti nei giardini della Reggia di Portici, sottraendo denaro alla manifattura delle armi per finanziare le ricerche alchemiche. Scoperto nell'attività clandestina, gli fu tuttavia concesso di trasferire la fabbrica nel Palazzo Reale di Napoli nel 1773. Il primo periodo della Real Fabbrica delle Porcellane si svolse sotto la direzione di Tommaso Perez e di Francesco Celebrano, e fu caratterizzato da sostanziale continuità con la precedente produzione di Capodimonte. La svolta giunse nel 1780, con l'arrivo di Domenico Venuti e dello scultore Filippo Tagliolini, già impiegato a Vienna: temi dominanti nella decorazione divennero le vedute "pittoresche" e l'antico, tema quest'ultimo legato ai coevi ritrovamenti di Pompei ed Ercolano. Il servizio "con fascia lilla, animali ed ornamenti in oro" (1800-1806), di cui si espone un rinfrescatoio per bottiglia fu l'ultimo grande servizio realizzato dalla Real Fabbrica della Porcellana di Napoli prima della chiusura nel 1807. Il servizio era stato destinato da Ferdinando IV al Real Sito di Portici, residenza di caccia del re, ma rimase nei magazzini della fabbrica, sia per la repentina chiusura di essa sia per gli altrettanto repentini cambiamenti nel governo del Regno.

navrata, bilo komadima Poulard-Prad u vrijeme Gioachina Murata, bilo keramikom napuljske tvornice Cherinto Del Vecchio, bilo kasnije, sve do 1840., komadima pariškog porculana ukrašenima u Napulju u radionici Raffaelea Giovinea. Servis (sada već od 640 dijelova) nakon povratka Burbona 1815. godina iz Caserte preseljen je u Reggiu di Portici.

Nel 1807, infatti, i Borboni furono scalzati dall'esercito napoleonico e salì al trono Giuseppe Bonaparte. La Real Fabbrica fu chiusa e una società di imprenditori con a capo lo svizzero Jean Poulard-Prad rilevò vasellame, modelli e attrezzature e trasferì la produzione nel Convento di Santa Maria della Vita. I magazzini furono svuotati e più di un centinaio di pezzi del servizio con fascia lilla vennero prelevati dal nuovo sovrano per il Palazzo Reale di Caserta. Negli anni seguenti, il nucleo originario fu integrato a più riprese, sia con pezzi Poulard-Prad al tempo di Gioachino Murat, sia con pezzi in terraglia della fabbrica napoletana di Cherinto Del Vecchio, sia, più tardi, fino al 1840 circa, con pezzi in porcellana di Parigi decorati a Napoli nel laboratorio di Raffaele Giovine. Da Caserta, dopo il ritorno dei Borboni nel 1815, il servizio (allora formato da 640 pezzi) fu trasferito nella Reggia di Portici.



VEZ

I RICAMI

**Vež** je tehnika ukrašavanja platna, u mediteranskom bazenu rasprostranjena još od antike. Crtež se izvodi iglom na tkanini, uz slobodu kompozicije, dimenzija i s neusporedivim potencijalom za detalje. Za dekoraciju vezom u različitim epohama i na raznim geografskim lokacijama koristio se širok raspon materijala, kako onoga domaće proizvodnje, tako i onog uvezenog preko trgovačkih puteva koji su spajali istok i zapad: svilena pređa, vuna, lan, pamuk, metalne niti, životinjska dlaka, tkanina, koraljni biseri i drugi dragocjeni materijali koji su se mogli pričvrstiti.

Početakom 11. stoljeća arapske radionice specijalizirane za obradu svile na Siciliji već su prakticirale vez svilom i zlatovez: tako je u tirazu u Palermu 1134. godine izvezen svečani plašt za krunidbu kralja Rogera II, koji se danas čuva u carskoj riznici palače Hofburg u Beču. Tehnike veza, zajedno s nadahnućem oblicima bizantskog i islamskog svijeta, proširile su se Europom preko Normana, kao i migracijom bizantskih i grčkih radnika sicilijanskih tiraza prema sjeveru Apeninskog poluotoka.

U europskom srednjem vijeku vez se ubrajao u dragocjenosti: rukotvorine izvezene svilom i zlatom naručivali su kneževi i visoki prelati, za odjeću i rezidencije, simbole moći i sveto ruho. Kvalitetu izrade, stečenu dugim godinama naukovanja, šttila su udruženja, koja su nekvalificirane isključivala iz profesionalnog bavljenja ovom umjetnošću, te su normirala organizaciju i sirovine korištene u radionicama. Najstariji veziljski statut datira u 1292., sastavilo ga je pariško udruženje koje je tih godina brojalo preko dvjesto majstora, u podjednakim omjerima muškaraca i žena. Samo zvanje vezilje pripadalo je obama spolovima, koji su u radionicama preuzimali razne uloge; u predstojećim je stoljećima cehovska organizacija obrta dovela do predavanja vlasništva nad radionicama muškarcima.

Od 11. stoljeća pa sve do kraja srednjeg vijeka Pariz je bio glavni centar proizvodnje i izvoza luksuznih tekstilnih predmeta i sirovina u sjeverozapadnoj Europi. Geografska blizina pogodovala je Engleskoj, gdje umjetnost liturgijskog veza u svili ima stoljetne korijene u samostanima, a sredinom trinaestog stoljeća dostigla je iznimnu razinu detaljima svojih figurativnih crteža i finoćom izrade. Engleska kruna je ruho vezeno na način "opus anglicanum", darivala u diplomatskim odnosima, te su ga naručivali i pape Nikola IV, Pio II, Klement V, tako da je ono stizalo u Rim i u talijanske katedrale.

Visoka vrijednost izvezenih rukotvorina leži u dragocjenosti i rijetkosti materijala, te u profinjenosti i preciznosti rada iglom - vješti majstori za svako djelo troše na stotine sati - no ljepota rada prvenstveno ovisi o crtežu koji čini podlogu veza.

Zapravo, odnos majstora vezilje i slikara vrlo je blizak odnos: dvorski umjetnici su pripremali crteže za vez, koji su onda prenošeni na platno ocrtavanjem prahom, kao i podloge za freske, te su nerijetko različite osobe u radionici bile zadužene za različite dijelove rada, što je optimiziralo rezultat povećavajući specijalizaciju u različitim zadacima. Na taj način vezenje je na platno prenosilo teme i stileme suvremenog slikarstva i umjetničkog obrta, pa se sveto ruho ukrašavalo prizorima svetaca i scenama iz evanđelja uokvirenima medaljonima i arhitektonskim elementima, često u reljefu.

**Il ricamo** è una tecnica di decorazione del tessuto diffusa nel bacino mediterraneo fin dall'antichità. Il disegno è eseguito ad ago sulla stoffa, con una libertà di composizione, dimensione e capacità di dettaglio ineguagliabili. La decorazione a ricamo si è avvalsa, nei diversi luoghi geografici ed epoche, di una vasta gamma di materiali, di produzione locale o importati attraverso le rotte commerciali che univano oriente ad occidente, filati di seta, lana, lino, cotone, filati metallici, crine animale, tessuti, perle coralli e altri preziosi apposti per applicazione.

All'inizio dell'XI secolo, laboratori arabi specializzati nella lavorazione della seta già praticano l'arte del ricamo in seta e oro in Sicilia: dal *tiraz* di Palermo esce nel 1134 lo splendido manto eseguito per l'incoronazione del re Ruggero II, oggi conservato nel tesoro imperiale del palazzo di Hofburg a Vienna. Le tecniche del ricamo, insieme all'ispirazione decorativa al mondo bizantino e islamico, si diffondono in Europa per tramite dei Normanni, come anche per la migrazione verso nord attraverso la penisola degli operai greci e bizantini impiegati nei *tiraz* siciliani.

Nel medioevo in Europa il ricamo è considerato tra le arti preziose: i manufatti ricamati in seta e filati d'oro e d'argento sono eseguiti su committenza di principi ed alti prelati, per l'ornamento della persona e delle residenze, per le insegne del potere ed i parati sacri. La qualità del lavoro, appreso con lunghi anni di apprendistato, è tutelata dalle corporazioni, che escludono dall'esercizio professionale dell'arte chi non qualificato e normano l'organizzazione e le materie prime utilizzate nei laboratori. Al 1292 data il più antico statuto di ricamatori, stilato dalla corporazione di Parigi che annovera in quegli anni oltre duecento mastri, in pari numero tra uomini e donne. Il mestiere di ricamatore è infatti appannaggio di entrambi i sessi, coinvolti con diversi ruoli nel laboratorio; nei secoli successivi, l'organizzazione corporativa dei mestieri porterà ad affidare agli uomini la titolarità delle botteghe.

Tra l'XI secolo e la fine del Medioevo Parigi è il maggiore centro produttore ed esportatore di beni sontuari e di materie prime di lusso dell'Europa nord-occidentale. Si avvantaggia della prossimità all'Inghilterra, dove l'arte del ricamo liturgico in seta ha radici secolari all'interno dei monasteri e raggiunge intorno alla metà del Duecento livelli di eccellenza per la delicatezza dei disegni figurativi e la finezza del lavoro. La corona inglese usa quali prestigiosi doni diplomatici i parati ricamati in 'opus anglicanum', che vengono eseguiti su commissione diretta dei papi, Nicolò IV, Pio II, Clemente V, giungendo a Roma nelle cattedrali d'Italia.

L'alto pregio dei manufatti ricamati risiede nel valore e rarità dei materiali, e nella raffinatezza ed esattezza del lavoro ad ago profuso da artigiani esperti in centinaia di ore per ogni opera, ma la bellezza del lavoro dipende in primis dal disegno alla base del ricamo.

Uno stretto rapporto lega infatti il mestiere del ricamatore a quello del pittore: sono gli artisti di corte a realizzare i disegni per i ricami, che vengono trasposti sul tessuto a spolvero - come avviene per gli affreschi -, ed eseguiti spesso per parti separate da figure diverse all'interno del laboratorio, con un'organizzazione del lavoro che ottimizza il risultato aumentando la specializzazione nelle diverse mansioni. Così, il lavoro a ricamo traspare sul tessuto soggetti



*Fragment štole s prikazom svetog Cosma*

Firenca, 1480. – 1490.

Vezeno platno od svile i zlatne niti, 41 x 22 cm

Inv. 1825/T

*Frammento di stolone raffigurante san Cosma*

Firenze, 1480-1490

Tela ricamata in seta e filato dorato ad or nué, 41 x 22 cm

Inv. 1825/T



*Obrub za namještaj*

Genova, 1590. – 1610.

Aplicirani svileni vezeni saten, 42,5 x 74,5 cm

Inv.2295/T

*Bordo da arredo*

Genova, 1590 – 1610

Raso di seta ricamato ad applicazione, 42,5 x 74,5 cm

Inv. 2295/T



*Torba*

Italija, 1550.-1600.

ravnomjerno krojeni svileni baršun, vezeni, 19 x 20 cm

Inv. 1272/T

*Borsa*

Italia, 1550-1600

Velluto di seta tagliato unito, ricamato, 19 x 20 cm

Inv. 1272/T

U drugoj polovici 15. stoljeća umjetnost veza u svili i zlatu doživljava izniman procvat u Italiji i Europi. Kako bi izveli crteže umjetnika kao što su Barthélemy d'Eyck, minijaturist Renata Anžuvinskog, ili Antoine de Lonhy, koji je radio za savojske vojvode, ili pak Matthias Grunewald, tehnika veza razvila se u naporu da se prenese slikarski dojam i vjerodostojno prikaže arhitektonski okvir. U nizu tradicionalno korištenih bodova, preferiran je onaj uzdignuti, koji je mogao bolje dočarati nijanse i tonove boje; za prikaz inkarnata koristio se lančani bod, u kojem se igla umeće u već postojeći bod, razdvajajući tako nit, što omogućuje fine modulacije boje, poput onih izvedenih vrškom kista; reljefni bod koji koristi zlatne niti kako bi imitirao efekt plitkog reljefa; *or nué* za zlatne lumeggiature koje su davale sjaj odjeći. U Firenci je 'opus florentinum', koji su toliko cijenili vojvode Borgogne i koji je obilježen naturalizmom kasnosrednjovjekovnog toskanskog slikarstva, obnovljen korištenjem izuzetno dragocjenog *or nué* za sveto ruho koje na kojem su radili najbolji umjetnici renesanse, Antonio del Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Raffaellino del Garbo. Ova tehnika, koju su u Italiju donijeli flamanski majstori veza, zahtijeva da tkanina podloge veza bude prekrivena horizontalnim zlatnim nitima, isprepletenima kratkim okomitim bodovima višebojne svile koji ocrtavaju sam crtež, priljubljeni jedni uz druge, što omogućuje zlatu da se probije ispod veza stvarajući svjetlosne efekte. (1825/T)

Između petnaestog i šesnaestog stoljeća pojavile su se majstorske radionice veza u svili i zlatu u Veneciji, Milanu pod vladavinom Sforza, kao i u Genovi, Rimu, Napulju, Palermu, gdje su vladarski i biskupski dvorovi, te bogata trgovačka aristokracija, svojim narudžbama poticali umjetničku i tekstilnu produkciju.

Proizvodnja veza u svili i s metalnim nitima cijelo vrijeme će ostati vezana za profesionalne radionice, no umjetnost veza u kasnom srednjem vijeku proširila i na kućanski ženski rad, prvo među ženama višeg sloja, a kasnije i među ostalim imućnim klasama. Vezle su i princeze i kraljice, poput Marije Steward, kraljice Škotske i Francuske, poznate po *petit point* vezu. Katarina Austrijska, kći Filipa I Španjolskog i vojvotkinja Savoje od 1585. do 1597. poznata je po svojoj umješnosti u tipu veza nazvanom "alla Cantona", prema imenu milanske vezilje Caterine Cantoni (1542. - 1601.), poznatoj po dvostrukom vezu, koji je bio jednak na prednjoj i stražnjoj strani tkanine. Ovoj se umjetnici pripisuje jedno od najvrjednijih djela iz kolekcije tekstila palače Madama, izvezeni stolnjak s prikazom četiri kontinenta preuzetim s grafika Adriaena Collaerta prema crtežima Maartena de Vosa, datiranim u posljednje godine 16. stoljeća (1846/T).

I u kućanstvu se vez koristio za dekoraciju donjeg rublja i osobnih predmeta, kako muških tako i ženskih, te namještaja poput stolnjaka ili rubova kamina. Kao pređa mogla se koristiti svila, ali često i vuna, dok su tkanine podloge bile od vune ili lana. Crteži i bodovi prenosili su se preko rukopisa i grafika, koji su se izdavali u Njemačkoj, ali od druge četvrtine 16. stoljeća i u Veneciji, usmjereni na "plemenite i čestite dame", a koji su koristili i umjetnici i obrtnici. (1272/T) Učenje osnova veza postala je široko rasprostranjena praksa među djevojčicama, a nerijetko je vezenje slova i brojeva na školskom priboru za njih predstavljalo i jedinu priliku za opismenjavanje.

e stilemi della pittura e delle arti preziose contemporanee ed i paramenti sacri si ornano di raffigurazioni di Santi e scene tratte dal Vangelo incastonate in medaglioni e formelle architettoniche, spesso a rilievo.

Nella seconda metà del XV secolo l'arte del ricamo in seta e oro conosce una eccezionale fioritura in Italia e in Europa. Ad eseguire i disegni di artisti quali Barthélemy d'Eyck, miniaturologo per Renato d'Angiò, Antoine de Lonhy, attivo per i duchi di Savoia, Matthias Grunewald; la tecnica dei ricamatori si affina nella volontà di eguagliare la stesura pittorica e la verosimiglianza delle inquadrature architettoniche. Nella gamma di punti tradizionalmente in uso, si preferisce il punto raso per meglio rendere le sfumature e la brillantezza del colore; per la resa degli incarnati il punto spaccato, in cui l'ago si inserisce nel punto già posato spaccando il filo già steso, che permette le finissime modulazioni del colore proprie della punta del pennello; il punto posato con effetti a rilievo per i filati d'oro dei fondi che imitano gli effetti goffrati; il punto serrato, o *or nué*, per le lumeggiature d'oro che illuminano le vesti. A Firenze, l'opus florentinum' tanto apprezzato dai duchi di Borgogna e improntato dal naturalismo della pittura toscana tardomedievale, si rinnova adottando il preziosissimo 'punto serrato' per i parati sacri disegnati dai migliori artisti del rinascimento, Antonio del Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Raffaellino del Garbo. Tale tecnica, portata in Italia da ricamatori fiamminghi, vuole il tessuto di fondo del ricamo ricoperto da fili d'oro stesi orizzontalmente, attraversati da brevi punti verticali in seta policroma che eseguono il disegno, serrati gli uni agli altri, lasciando trasparire l'oro sottostante per creare effetti di luce. (1825/T)

Tra Quattro e Cinquecento maestranze specializzate nel ricamo in seta e oro si formano e si insediano a Venezia, nella Milano degli Sforza, a Genova, Roma, Napoli, Palermo, ove le corti signorili e prelatizie, e la ricca aristocrazia commerciale, favoriscono con la propria committenza la produzione artistica e sontuaria.

Mentre la produzione di manufatti ricamati in seta e filati metallici resterà sempre legata a laboratori professionali, l'arte del ricamo si diffonde nel tardo medioevo anche quale attività domestica femminile, dapprima tra le donne di rango elevato per poi estendersi alle classi agiate. Ricamano principesse e regine, come Maria Stuarda, regina di Scozia e di Francia, famosa per i ricami a piccolo punto. Caterina d'Austria, figlia di Felipe II di Spagna e duchessa di Savoia dal 1585 al 1597, è celebrata per la sua abilità in un tipo di ricamo detto "alla Cantona", dal nome della ricamatrice milanese, Caterina Cantoni (1542-1601) famosa per il ricamo a doppio diritto, cioè perfettamente uguale sul dritto e sul rovescio del tessuto. E' attribuita a questa artista una delle opere di maggiore pregio della collezione tessile di Palazzo Madama, una tovaglia ricamata con le raffigurazioni dei Quattro Continenti copiate da incisioni di Adriaen Collaert su disegni di Maarten de Vos, databile agli ultimi anni del XVI secolo (1846/T).

In ambito domestico il ricamo è eseguito per decorare biancheria e accessori personali, sia maschili sia femminili, e arredi quali tovaglie o bordure da camino. Il filato utilizzato può essere la seta, ma anche frequentemente la lana e i tessuti di fondo drappi di lana, o tele di lino. I disegni e i punti sono veicolati da repertori



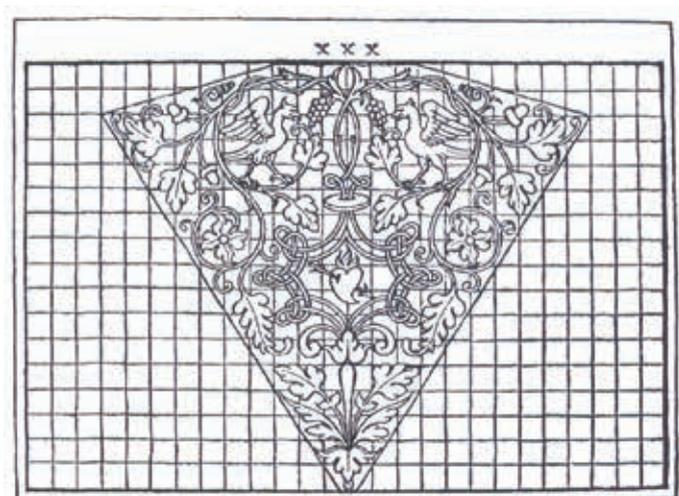
*Platno za suknju*  
 Italija, 1725. - 1740.  
 Taft izvezen satenom i svilenim končanim  
 ubodom, 78 x 56 cm  
 Inv. 614/T

*Pannello per gonna*  
 Italia, 1725 - 1740  
 Taffetas ricamato con filo di seta a punto  
 raso e spaccato, 78 x 56 cm  
 Inv. 614/T



*Stolnjak (detalj personifikacije Azije)*  
 Milano, Caterina Cantoni,  
 1590.-1600.  
 Vezeno laneno platno  
 izvezeno svilom u svili satenskim bodom, bodom rascjep  
 154 x 90 cm, 1846/T

*Tovaglia (particolare raffigurante la personificazione dell'Asia)*  
 Milano, Caterina Cantoni, 1590-1600  
 Tela di lino ricamata in seta a punto posato, punto spaccato e punto  
 lanciato  
 154 x 90 cm, 1846/T



Giovanni Ostaus, *La vera Perfectione del Disegno di varie  
 sorti di recami*, Venecija, 1567., pl. XXX

Giovanni Ostaus, *La vera Perfectione del Disegno di varie  
 sorti di recami*, Venezia 1567, tav. XXX

Od 16. stoljeća tekstilna proizvodnja u Genovi specijalizirala se za baršun, s posebnom pozornošću na tkanine i ukrasne bordure. Paralelno se razvijala proizvodnja bordura i vezenih razdjelnika tehnikom aplikacije, čime postizani raskošni rezultati s crtežima često inspiriranima dekorativnim islamskim modelima. (2295/T)

Rasprostranjenost grafičkih tabli s botaničkim studijama u sedamnaestom stoljeću pogodovala je sve naturalističkim prikazu biljaka i cvijeća, koji postaju neosporni protagonisti dekoracije tekstila. Motiv cvijeća u 18. stoljeću prodro je u podjednaku mjeri u mušku i u žensku odjeću, ponavljajući se u tkaninama, čipkama i izvezenim modnim dodacima. Na suknjama trijumfira cvijeće i volute od obojene svile i srebrnih i zlatnih niti (614/T). Na najvrjednijim primjerima muških prsluka, koji su se nosili ispod otvorenog fraka, najviše dolazi do izražaja ukus za repertoar cvijeća i drugih motiva izveden u bogatoj paleti bodova s osjetljivošću za tonove boje i taktilne efekte. Toliko je mašte i razigranosti u muškoj garderobi izgubljeno krajem stoljeća, kad je usvojen trezveni pristup koji je branio vez ukoliko se nije radilo o uniformama ili modnim dodacima. Devetnaesto će stoljeće obilježiti znatno diskretnija upotreba veza svilom i u ženskoj odjeći, dok će veliki zamah doživjeti bijeli vez, koji će na tragu historicističkog ukusa stvarati virtuosne efekte na dodacima poput rupčića i ovratnika.

manoscritti e a stampa, editi in Germania e, dal secondo quarto del XVI secolo a Venezia, rivolti alle “nobili et virtuose dame” e anche all’uso di artisti e artigiani. (1272/T) L’apprendimento dei rudimenti del ricamo diventa prassi diffusa tra le bambine e l’esercizio di riproduzione dell’alfabeto e dei numeri, eseguiti con ricamo a fili contati sugli imparaticci, costituisce per esse spesso l’unica occasione di alfabetizzazione.

Dal XVI secolo, a Genova la manifattura tessile si specializza nei velluti, con una particolare attenzione ai teli e alle bordure da arredo. Parallelamente si sviluppa la produzione di bordure e pannelli da arredo ricamati, che si avvalgono della tecnica ‘ad applicazione’, ottenendo risultati sontuosi con disegni spesso ispirati ai modelli decorativi islamici. (2295/T)

La diffusione nel Seicento delle tavole incise degli studi botanici favorisce la riproduzione sempre più naturalistica di piante e fiori, che diventano protagonisti indiscussi della decorazione tessile. Nel XVIII secolo i fiori invadono l’abbigliamento maschile quanto quello femminile, ripetuti nella stoffa, nei merletti e in tutti gli accessori ricamati. Sulle gonne si sviluppano trionfi di fiori e volute in sete colorate e fili d’oro e d’argento (614/T). Il gilet, indossato sotto la marsina aperta, è il capo maschile su cui al meglio si esercita il gusto di comporre fiori e altri soggetti dispiegando, nei capi di maggior valore, un ricco repertorio di punti con sensibilità per le sfumature di colore e per gli effetti tattili. Tanta fantasia e leggerezza si esauriscono con la fine del secolo nel guardaroba maschile, che adotta un modello di sobrietà che bandisce i ricami se non per le uniformi o gli accessori. Anche per le vesti femminili l’Ottocento segnerà un uso assai più discreto del ricamo su seta, mentre grande impulso avrà il ricamo in bianco che, sull’onda del gusto revivalistico, ricercherà effetti virtuosistici per accessori quali fazzoletti e colletti.



EMAIL

SMALTI

## Prozirni emajl Siene

Snažan procvat emajla dogodio se krajem trinaestog stoljeća u središnjoj Italiji, zahvaljujući sijenskom zlataru Gucciu di Mannai (zabilježenom od 1288. do 1318.) On je, naime, osmislio tehniku prozirnog emajla na srebru, koja će se kasnije proširiti i na onu stranu Alpa. Ona predviđa korištenje srebrnih pločica na kojima se gravira željeni crtež (pojedinačnih figura ili složenijih scena); nakon toga se srebro prekrivalo prozirnim sjajnim emajlom, kroz koji se mogao vidjeti reljef. Na taj se način stvarao efekt objedinjene skulpture i slikarstva, koji je koristio i bogatu kromatsku paletu (crvenu, plavu, zelenu, ljubičastu, žuto-narančastu, jantarnu i smeđu). U Gucciovim djelima - njegovo je remek-djelo kalež koji je naručio papa Nikola IV za baziliku u Asizu (1288. - 1292.), od bojanog srebra s 96 različitih glazura - najčešće su lica i kosa ostavljeni u vidljivom srebru ("sačuvani"), kako bi se fizionomije bolje vidjele. Guccio, koji je radio kao zlatar i graver pečata, formirao se u živopisnom umjetničkom ambijentu Siene, između utjecaja Cimabuea, Giovannijsa Pisana i sjevernjačke umjetnosti, koja je u gradu bila poznata zahvaljujući francuskim iluminiranim rukopisima i zlatarskim radovima. Otuda precizni linearizam njegovih figura, nedostatak zanimanja za tjelesnu strukturu, komplicirane i naborane draperije, nervozne i tanke ruke, plamteće frizure, vjerojatno inspirirane onima s pariških minijatura istog perioda. Tijekom prve polovine četrnaestog stoljeća Guccio je inspirirao više sienskih zlatara, kao što su Pace di Valentino, Toro da Siena, Goro di Gregorio. Ovaj je posljednji radio većinom na katedrali San Cerbone u Massi Marittimi, važnom rudarskom centru pod političkom kontrolom Siene, preuzimajući tehniku prozirnog emajla za svoj relikvijar u obliku križa za katedralu (1300. - 1320.) te za pastoral za Città di Castello. Istih je godina bio aktivan i Majstor relikvijara iz Frosinija, čiji je relikvijar sv. Galgana (Frosini, župna crkva, no rađen za opatiju San Galgano; 1315. - 20.) velika peterokutna ploča od pozlaćenog bakra uokvirena gotičkim kontraforima, otvoren s 23 kružnih spremnika za relikvije, dekoriran sjajnim emajlom s figurama anđela i scenama iz života sv. Galgana. Tom je svecu posvećen i slavni Pastoral sv. Galgana (Siena, Museo dell'Opera del Duomo, no i on potječe iz San Galgana; 1320.-30.), a karakterizira ga puna figura sveca u bakru unutar volute, ali cijelom je dužinom dekoriran pločicama s parovima svetaca u pozlaćenom i vidljivom bakru na pozadini od plavog *champlevé* (neprozirnog) emajla: očito je umjesto Gucciove tehnike odabrao onu francusku, od *champlevé* emajla na bakru, koja se isprva pojavila u Limogesu u 12. stoljeću, da bi ponovno oživjela u Parizu. Od ovog majstora ostala su nam sačuvana mnoga djela, među kojima i relikvijar-monstranca koja se čuva u palači Madama (Inv. 413). Druga dva remek-djela koja ponovno koriste proziran emajl datiraju iz sredine stoljeća. Oba su radovi zlatara Ugolina di Vierija: relikvijar San Savina (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo), te posebice relikvijar korporala (Orvieto, katedrala, 1338.). Značajni su i zbog svojih veza sa suvremenom gotičkom arhitekturom: prvi se zapravo nadaje kao dvokatna gotička mikro-arhitektura, s biforama, fjalama, vodorigama i rebrastim svodom u unutrašnjosti; drugi pak reproducira, u malom mjerilu, samo pročelje katedrale u Orvietu. Relikvijar korporala, izrađen da bi se u njemu sačuvala krvava tkanina

## Lo smalto traslucido a Siena

Lo smalto conobbe una fioritura assai importante in Italia centrale, sullo scorcio del Duecento, grazie all'orafo senese Guccio di Mannaia (documentato dal 1288 al 1318). Egli infatti ideò la tecnica dello smalto traslucido su argento, che poi si sarebbe diffusa anche Oltralpe. Essa prevede l'impiego di placchette in argento che andavano incise a bulino per ottenere il disegno desiderato (con figure singole o scene complesse); l'argento era quindi rivestito di smalti trasparenti (traslucidi), che permettessero di intravedere il bassorilievo sottostante: creando così un effetto di scultura e pittura unite insieme, favorito anche dall'impiego di una ricca paletta cromatica (rosso, blu, verde, violetto, malva, giallo-arancio, ambra e bruno). Solitamente nelle opere di Guccio - il cui capolavoro è rappresentato dal *Calice* commissionatogli da papa Nicolò IV per la Basilica di Assisi (1288-1292), in argento dorato con 96 smalti - i volti e le capigliature erano lasciati in argento a vista ("risparmiati"), per rendere più evidenti le fisionomie. Guccio, incisore di sigilli oltre che orafo, si era formato nel vivace ambiente artistico senese, tra influssi di Cimabue, Giovanni Pisano e l'arte oltremontana, ben nota in città grazie all'arrivo di codici miniati e oreficerie francesi; di qui l'acuto linearismo delle sue figure e lo scarso interesse per la loro struttura corporea, i panneggi complicati e sinuosi dei personaggi, le mani sottili e nervose, le capigliature fiammeggianti, verosimilmente ispirate da quelle presenti nella miniatura parigina della stessa epoca. Lungo tutta la prima metà del Trecento la lezione di Guccio influenzò parecchi orafi senesi: come Pace di Valentino, Toro da Siena, Goro di Gregorio. Quest'ultimo lavorò soprattutto per la cattedrale di San Cerbone a Massa Marittima, importante centro minerario sotto il controllo politico di Siena, riprendendo la tecnica dello smalto traslucido per la sua *Croce-reliquiario* della cattedrale (1300-1320) e per il *Pastorale* di Città di Castello (1324). Negli stessi anni fu attivo anche il Maestro del Reliquiario di Frosini, il cui *Reliquiario di San Galgano* (Frosini, chiesa parrocchiale, ma proveniente dall'abbazia di San Galgano; 1315-20), si presenta come un grande pannello pentagonale in rame dorato compreso tra contrafforti gotici - aperto da 23 custodie circolari per le reliquie -, decorato da smalti traslucidi con figure di angeli e storie di san Galgano. Era dedicato al santo anche il celebre *Pastorale di San Galgano* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo, ma anch'esso proveniente da San Galgano; 1320-30), caratterizzato dalla presenza di una figura del santo in rame a tutto tondo all'interno del riccio, ma decorato lungo tutto il baculo da placchette con coppie di santi in rame risparmiato e dorato su fondo in smalto *champlevé* blu (opaco): preferendo quindi alla tecnica di Guccio, quella francese dello smalto *champlevé* su rame - inaugurata prima a Limoges nel XII secolo e poi ripresa a Parigi. Si sono conservate diverse opere di questo maestro, tra cui l'*Ostensorio-reliquiario* ora a Palazzo Madama (Inv. 413). Alla metà del secolo risalgono altri due capolavori che invece impiegano nuovamente lo smalto traslucido, entrambi opera dell'orafo Ugolino di Vieri: il *Reliquiario di San Savino* (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo), e soprattutto il *Reliquiario del Corporale* (Orvieto, Cattedrale, 1338). Entrambi sono significativi anche per il rapporto stretto con la coeva architettura gotica: il primo infatti si presenta come una micro architettura gotica a due piani, con bifore, pinnacoli, doccioni e volte a costoloni all'interno;

čuda iz Bolsene (relikvija je kasnije, 1363., prenesena u drugo spremište, tabernakul korporala koji je načinio Nikola iz Siene), ukrašen je brojnim pločicama prozirnog emajla na srebru, sa scenama iz života Krista i prizorom čuda iz Bolsene, koje se dogodilo 1263.

### **Renesansni emajlirani bakar: Venecija ili Firenca?**

Ova se oznaka odnosi na određene predmete koji su se u petnaestom i šesnaestom stoljeću koristili kao stolno posuđe (no češće kao raskošni predmeti koje se izlagalo na policama, poput majolika i srebrnih predmeta), koje odlikuje potpuno prekrivajući emajl u samo tri boje: plavoj, zelenoj i bijeloj, naknadno obogaćenima zlatnim lumeggiaturama. Nedavno istraživanje ove vrste djela, popraćeno sustavnim popisom sačuvanih komada - u prvom redu ampule, bočice, vrčevi, tanjuri (47/S), čaše, soljenke, ali i okviri zrcala, kovčezi, ciboriji i pacifikali - dovelo je u pitanje mjesto proizvodnje ovih predmeta. Njihova prisutnost u brojnim venecijanskim inventarima petnaestog i šesnaestog stoljeća navela je mnoge znanstvenike da pretpostave da su izašli direktno iz staklarskih radionica Murana (istih koje su proizvodile blokove emajla korištene za slikanje na staklu, ali i za zlatarske dekoracije), ili iz venecijanskih zlatarskih radionica. Zakoni o luksuzu, koje je Senat proglasio između 1476. i 1539., koji su građanima branili pretjerano korištenje zlatnih i srebrnih predmeta, možda su pogodovali širenju ovih skromnijih, bakrenih predmeta, čiji će se anikonički dekor Italijom proširiti paralelno s oslikanom majolikom: to je moglo potaknuti majstore ovih novih predmeta da preuzmu tip dekoracije usredotočen ekskluzivno na biljne, cvjetne, geometrijske i zvjezdane motive. Nasuprot tome, prema drugim stručnjacima, centar proizvodnje emajliranog bakra valjalo bi potražiti u Firenci, s obzirom na formalne sličnosti navedenih bakrenih predmeta s takozvanim "lustrima", španjolsko-maorskim majolikama proizvedenima u Manisesu, u Kataloniji od 15. stoljeća, a koje su u Italiju uvozili firentinski trgovci. Ova je tipologija bila cijenjena i raširena u toskanskom gradu, ali gotovo posve odsutna u Veneciji, čije su kolekcionarne više privlačile bizantske ili dalekoistočne dragocjenosti, a manje one islamske provenijencije.

### **15. i 16. stoljeće: oslikani emajl na srebru iz Milana**

Drugi centar proizvodnje emajla u Italiji bio je Milano, prava umjetnička prijestolnica kraja četrnaestog i početka petnaestog stoljeća, posebice u godinama vojvodstva Luovica Marije Sforze (1452.-1508.), poznatog kao Ludovico il Moro. Grad koji je na umjetničkom polju već bio važan zbog rada slikara kao što su Foppa, Bergognone, te kasnije Leonardo, specijalizirao se sve više za luksuzne proizvode, sa značajnom proizvodnjom zlatarskog liturgijskog posuđa, dragulja, pozlaćenog stakla,

mentre il secondo riproduce, in piccola scala, la facciata stessa del Duomo di Orvieto. Il Reliquario del Corporale, realizzato per ospitare il lino insanguinato del Miracolo di Bolsena (una reliquia poi trasferita, nel 1363, in un'altra custodia, il *Tabernacolo del Corporale* opera di Nicola da Siena), è impreziosito da numerose placchette in smalto traslucido su argento, con scene della vita di Cristo e il racconto del Miracolo di Bolsena, avvenuto nel 1263.

### **I rami smaltati del Rinascimento: Venezia o Firenze ?**

Con questa denominazione si intendono alcuni oggetti impiegati tra Quattro e Cinquecento come vasellame da tavola (ma più frequentemente come oreficerie da pompa, da presentare sulle credenze, al pari delle maioliche e degli argenti), caratterizzati da un decoro a smalto assolutamente coprente, che impiegava solo tre tinte: il blu, il verde e il bianco, poi arricchiti da lumeggiature dorate. Uno studio recente di questa tipologia di opere, accompagnato da un censimento sistematico dei pezzi sopravvissuti – in primo luogo ampolle, fiasche, brocche, piatti (47/S), coppe, saliere, ma anche cornici per specchi, cofanetti, cibori e paci –, si è interrogato sul luogo di produzione di queste oreficerie particolari. La loro presenza in tanti inventari veneziani tra Quattro e Cinquecento ha spinto diversi studiosi a ritenerli manufatti usciti direttamente dalle vetrerie di Murano (le stesse che già producevano i cosiddetti pani di smalto, impiegati per la pittura su vetro ma anche dagli orafi per la decorazione dei metalli); oppure da botteghe orafe di Venezia città. Le leggi suntuarie emanate dal Senato veneziano tra il 1476 e il 1539, che proibivano ai cittadini l'uso eccessivo di oggetti in oro e argento, potrebbero aver favorito la diffusione di queste oreficerie più semplici, in rame, il cui decoro aniconico andrebbe ricondotto alla grande diffusione in Italia, nello stesso periodo, della maiolica istoriata: il che avrebbe spinto gli artefici di questi nuovi prodotti a impiegare un tipo di decorazione centrato esclusivamente su motivi vegetali, floreali, geometrici e a stella. Viceversa, secondo altri studiosi, il centro di produzione dei rami smaltati andrebbe individuato nella città di Firenze, date le strette assonanze formali tra i rami in questione e i cosiddetti lustri, cioè le maioliche ispano moresche prodotte a Manises, in Catalogna, a partire dal XV secolo, e importate in Italia dai mercanti fiorentini: una tipologia di opere molto apprezzata e diffusa nella città toscana, ma quasi del tutto assente a Venezia, i cui collezionisti erano maggiormente attratti da oggetti preziosi bizantini o del lontano Oriente e non da quelli di matrice islamica.

### **Tra XV e XVI secolo: gli smalti dipinti su argento prodotti a Milano**

L'altro centro di produzione dello smalto in Italia era Milano, vera capitale artistica tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, in particolare negli anni del ducato di Ludovico Maria Sforza (1452-1508), detto Ludovico il Moro. La città, già assai importante sul piano artistico per l'attività di pittori come Foppa, Bergognone e poi Leonardo, si specializzò sempre più nell'ambito delle arti suntuarie, con una vasta produzione di oreficerie sacre,



Relikvijar u obliku Pokaznice  
Maestro del Pastorale di San Galgano (autor),  
(Siena, dokumentiran od 1300. do 1350.)

*Monstranc relikvijar*  
1320-1330 (prikaz, stručni).  
Zlatni bakar, gorski kristal,  
champlevé emajl  
Inv. 413

Maestro del Pastorale di San Galgano (Siena,  
documentato dal 1300 al 1350)

*Reliquiario a ostensorio*  
1320-1330  
Rame dorato, cristallo di rocca, smalto champlevé  
Inv. 413



*Pehar na prstenastoj nozi*  
Venecija, 1475. – 1500.  
Bakar i oslikani emajl, v 5,5, prom. 29 cm  
Inv.47/S

*Coppa su piede ad anello*  
Venezia, 1475-1500  
Rame e smalto dipinto  
Inv. 47/S



*Vjenčani pojas*

Giovanni Antonio di Vimercate, Milano 1470.-1490.

Cizelirano i pozlačeno srebro, oslikani emajli na srebru i lampas  
Inv. 273/A

*Cintura nuziale*

Giovanni Antonio di Vimercate, Milano 1470-1490

Argento cesellato in filigrana e dorato, smalti dipinti su argento,  
smeraldini, lampasso

Inv. 273/A

nijeliranih predmeta, oslikanog emajla, vezenih tkanina, gema: sve su to dragocjeni predmeti koji su imali značajnu prođu ne samo na drugim dvorovima sjeverne i središnje Italije, nego i u papinskoj kuriji i u središnjoj i sjevernoj Europi. Među remek-djelima iz ovog razdoblja zabilježene su oltarna slika iz Rivolta d'Adda (Milano, Museo Poldi Pezzoli) - čiji se emajl može usporediti sa suvremenim figurama iz Cristoforo de' Predisa - te tabernakul Pallavicino (Lodi, Museo Diocesano), koji je katedrali u Lodiju donirao kardinal Carlo Pallavicino 1495., a čije se pločice u oslikanom emajlu s podnožja vezuju iz majstore Leonardovog kruga aktivne u radionici Giovannija Antonija de Predisa. Ova se tehnika razlikuje od one četrnaestostoljetnog prozirnog emajla: srebrne pločice zapravo su u potpunosti prekrivene, uključujući i lica figura, polikromnim emajlom, nanesenim kistom (i očvrnutim nakon pečenja), a sveti likovi i prozori prikazani su u obilju detalja, gotovo kao na malim slikama. Među predmetima profane upotrebe svakako valja spomenuti vrhunski vjenčani pojas iz gradskog muzeja Torina (273/A), načinjen od cizeliranog i filigranskog srebra, na čijoj su kopči pričvršćene pločice oslikanog emajla koji prikazuju poprsja supružnika i dvije figure svetaca.

gioielli, vetri dorati, nielli, smalti dipinti, tessuti ricamati, gemme: tutti oggetti preziosi che ebbero un largo successo non solo presso le altre corti dell'Italia settentrionale e centrale, ma anche presso la curia papale e in Europa centrale e settentrionale. Tra i capolavori di questa stagione vanno ricordati l'*Altare di Rivolta d'Adda* (Milano, Museo Poldi Pezzoli) - i cui smalti possono essere confrontati alle miniature coeve di Cristoforo de' Predis -, e il *Tabernacolo Pallavicino* (Lodi, Museo Diocesano), donato alla cattedrale di Lodi dal cardinale Carlo Pallavicino nel 1495, le cui placchette in smalto dipinto, poste sul piede, si devono a maestri leonardeschi attivi nella bottega di Giovanni Antonio de Predis. La tecnica si differenzia da quella dello smalto traslucido trecentesco: le placchette d'argento sono infatti rivestite interamente, anche sui volti delle figure, da smalti policromi, stesi a pennello (e poi solidificati dopo la cottura in forno), che descrivono con profusione di dettagli i personaggi e le scene sacre, quasi si trattasse di piccoli dipinti. Tra le suppellettili d'uso profano va senz'altro segnalata la superba cintura nuziale del Museo Civico di Torino (273/A), in argento cesellato e filigranato, sulla cui fibbia e scudicciolo sono fissate placchette in smalto dipinto raffiguranti i ritratti a mezzo busto degli sposi e due figure di sante.



TEKSTIL

I TESSUTI

**Umijeće tkanja** korijene vuče iz prapovijesti, a plod je usavršavanja tehnika i alata za izradu savitljivog materijala tkanjem pređe biljnog i životinjskog podrijetla.

Proizvodnja tkanine lanenom pređom, osnovnog tekstilnog tkanja, dokumentirano je već u neolitu, barem od 7. tisućljeća pr. n. e.; u 3 mileniju pr. n. e., upotrebom vune u Europi, proširili su se i prvi motivi dijagonalnih šara - cik-cak i romboidnih, nastalih novim presjekom osnove i potke, dijagonalnim okvirom i njegovim varijantama.

Osnovni alat tkanja predstavlja tkalački stan, na kojem se jedna uz drugu zatežu niti osnove; potka se okomito isprepliće s osnovom, prolazeći iznad ili ispod niti, te tako stvara mrežu tkanja. Prvi tkalački stanovi bili su horizontalni, na tlu, i vertikalni, na kojima su osnove bile zategnute utezima.

Lan i vuna bile su najčešće korištena pređa na široj teritoriji Rimskog Carstva, koje se ubrzo oduševilo briljantnom svilom koja je iz Sirije stizala karavanskim putevima Mezopotamije i centralne Azije. Stoljećima je je proizvodnja svilene pređe i tkanina bila dobro čuvana kineska tajna, koju su postupno otkrivale manufakture sasanidske Perzije. Krajem VI stoljeća industrija svile etablirala se u istočnom Mediteranu - legenda govori kako su indijski monasi u Bizant prokrijumčarili jaja dudova svilca iz Kine za vrijeme vladavine cara Justinijana (527. - 565.). Ubrzo su bizantske radionice dosegle visoku razinu profinjenosti. Tako je nastao obrađeni samit, tkanina koja će svojim rafiniranim dizajnom prednjačiti u proizvodnji luksuznog tekstila radionica sasanidske Perzije, Bizanta i islamskog carstva do kraja 11. stoljeća.

Islam je, kao nasljednik sasanidske tradicije tkanja, proširio proizvodnju svile na osvojene teritorije, sve do Španjolske, na taj način pogodujući razvoju manufakturnih centara u Damasku, Bagdadu, Aleksandriji i Córdoba. U 10. i 11. stoljeću svilarstvo dopijeva na arapsku Siciliju, a s njim i horizontalni stanovi na pedale, koji su omogućavali proizvodnju dugog platna, sve do 20-30 metara, te koji je zamijenio vertikalni stan s utezima.

U kršćanskoj Europi priroda svile dugo je ostala nepoznata, te su svilene tkanine dolazile kao diplomatski pokloni, na taj način ulazeći u vladarske i papinske inventare i u riznice katedrala. Od druge polovice 13. stoljeća Europa se susreće s veličanstvenim tatarskim tkaninama protkanima zlatom, pristiglih iz golemog carstva koje su osvojili Mongoli. Oni su tehnike i dizajn kineske i islamske tekstilne tradicije spojili s kulturom stepskih naroda. Đenovljanski i mletački trgovci su, zahvaljujući ispostavamama na Crnom moru, došli do azijskih trgovačkih ruta, te su ih uvezli u Italiju i Europu.

Između 12. i 13. stoljeća obrada svila je konačno započela u Italiji, u Veneciji, Lucci i Firenci. Proizvodnja se oslanja na uvezene svilene tkanine, kako tehnikom, tako i dizajnom. Venecija i Lucca su se specijalizirale u proizvodnji svilenih samita i polusvile, s lanenom osnovom. Rafinirani lukeški diaspri, s nijansiranim crtežom i zlatnim detaljima, koriste kompleksno tkanje karakteristično za tatarsku tkaninu, lampas, a kojim je moguće na iznimno precizan način donijeti crteže i figure. Od kraja 14. stoljeća toskanske manufakture Lucce, Firence i Siene stekle su slavu proizvodnjom "figuralnih tkanina", sa scenama iz Evanđelja, za liturgijsko ruho, uglavnom izrađenima u svilenom lampasu sa zlatnim ili srebrnim nitima. Tema klanjanja Djetetu posebno je raširena, u mnogim varijantama inspiriranima ikonografijom slika velikih firentinskih suvremenih slikara. (1814/T)

**L'arte della tessitura** affonda le sue radici nella preistoria ed è frutto del perfezionamento di strumenti e tecniche utilizzati per realizzare panni flessibili intrecciando filati di origine vegetale ed animale.

La produzione della tela, l'intreccio basilare del tessuto, è documentata con filato di lino già in epoca neolitica, almeno dal VII millennio a.C.; nel III millennio a.C., con l'uso della lana in Europa, si diffusero anche i primi motivi di coste in diagonale, a *chevron*, a losanga, prodotti da un nuovo intreccio di trama e ordito, l'armatura diagonale e le sue varianti.

Strumento di base della tessitura è il telaio, su cui sono affiancati e messi in tensione i fili di ordito; la trama attraversa perpendicolarmente gli orditi, passando al di sopra o al di sotto di essi, ed effettuando così l'intreccio che costituisce il tessuto. I primi telai furono telai orizzontali al suolo e telai verticali, in cui gli orditi erano tenuti tesi da pesi.

Lino e lana furono le fibre tessili più utilizzate sul vasto territorio dell'impero romano, che si invaghì presto delle brillanti sete che giungevano in Siria attraverso le vie carovaniere della Mesopotamia e dell'Asia centrale. Per molti secoli la produzione della seta e dei tessuti serici è stata un segreto ben protetto dalla Cina, di cui lentamente giunsero ad appropriarsi le manifatture della Persia sassanide. Alla fine del VI secolo l'industria della seta si affermò nel Mediterraneo orientale - la leggenda narra che monaci indiani avrebbero portato a Bisanzio le uova di baco da seta trafugate in Cina durante l'impero di Giustiniano (527-565) - raggiungendo presto un elevato livello di raffinatezza nei laboratori bizantini. Nacque allora lo sciamito operato, la stoffa che, con raffinati disegni, avrebbe primeggiato nella produzione tessile di lusso delle manifatture della Persia sassanide, di Bisanzio e dell'impero islamico fino all'XI secolo.

Erede della tradizione tessile sassanide, l'Islam propagò la manifattura serica nei territori conquistati fino alla Spagna, favorendo così lo sviluppo dei centri manifatturieri di Damasco, Baghdad, Alessandria e Cordoba. Nel X-XI secolo la sericoltura approda nella Sicilia araba e con essa il telaio orizzontale a pedali, che permette la tessitura di teli lunghi anche 20-30 metri e che sostituisce il telaio verticale a pesi.

Nell'Europa cristiana la natura della seta resta a lungo sconosciuta e le stoffe seriche giungono quali doni diplomatici, entrando negli inventari imperiali e papali e nei tesori delle cattedrali. Dalla seconda metà del XIII secolo l'Europa conosce i magnifici panni tartarici intessuti d'oro provenienti dallo sterminato impero conquistato dai Mongoli. Essi fondevano tecniche e disegni della tradizione tessile cinese ed islamica con la cultura dei popoli delle steppe. Sono i mercanti genovesi e veneziani che, grazie agli avamposti insediati sul Mar Nero, raggiungono le rotte commerciali asiatiche e riescono ad importarli in Italia e in Europa.

Tra XII e XIII secolo la lavorazione della seta ha inizio finalmente in Italia, a Venezia, a Lucca, a Firenze. La produzione si rifà ai tessuti di seta di importazione, sia per quanto riguarda la tecnica sia per il disegno. Venezia e Lucca si specializzano nella produzione di sciamiti di seta e nelle mezzesete, con ordito in lino. I raffinati diaspri lucchesi, con disegno tono su tono e particolari in oro, adottano la complessa armatura tessile che caratterizza molti dei panni tartarici, il lampasso, con la quale è possibile rendere in modo estremamente sensibile figure e disegni. Fin dalla fine del XIV secolo le manifatture toscane di Lucca, Firenze, Siena, acquistano rinomanza per la produzione di "tessuti figurati" con scene tratte dal Vangelo, destinati ai parati liturgici, generalmente



*Fragment s prikazom Poklonstva Djetetu*

Toscana, 1475. – 1500.

svila, 37 x 48 cm

Inv. 1814/T

*Lampas od svile lancé*

*Frammento raffigurante l'Adorazione del Bambino*

Toscana, 1475 – 1500

Lampasso di seta lanciato, 37 x 48 cm

Inv. 1814/T



*Pokrivalo za kalež*

Firenca, 1475. – 1500.

Obrađeni svileni baršun lancé, brokat, prošiven zlatnim koncem, 55 x 63 cm

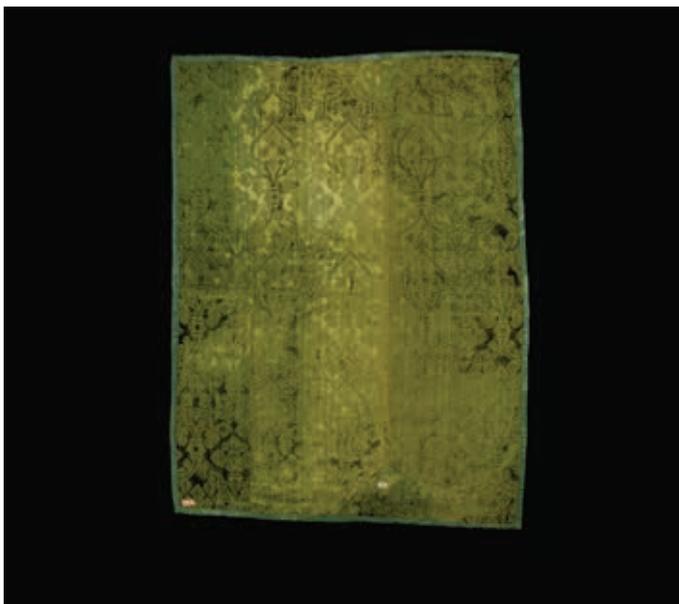
Inv. 2248/T

*Velo da calice*

Firenze, 1475 - 1500

Velluto di seta operato, lanciato, broccato, alluciolato con oro filato, 55 x 63 cm

Inv. 2248/T



*Platno*

Italija, 1550. – 1600.

Baršun cizelirani svileni, 86,5 x 65,5 cm

Inv. 1583/T

*Telo*

Italia, 1550 – 1600

Velluto di seta cesellato,

86,5 x 65,5 cm

Inv. 1583/T



*Dekoratívni obrub*

Genova, 1600. – 1625.

Baršun svileni cizelirani, 33,5 x 19 cm

Inv. 626/T

*Bordo da arredamento*

Genova, 1640 – 1660

Velluto di seta cesellato, 27 x 75 cm

Inv. 600/T

Talijanska specijalnost, koja se javlja u istom periodu, jest proizvodnja baršuna. Ovu vrstu tekstila karakterizira prisutnost dodatne osnove koja se za vrijeme tkanja podiže pravilnim umetanjem štapova iznad potke. Na ovaj se način na osnovi stvaraju prstenovi koji, nakon što se prerežu, stvaraju gusti pokrov koji prekriva površinu tkanine. Ova spora i mukotrpa tehnika također dolazi s istoka, a njeno porijeklo nalazimo u centralnoj Aziji, u vještim manufakturama Irana i Iraka. Proizvodnja baršuna zahtijeva posebno opremljene tkalačke stanove, a dokumentirana je u Veneciji i Lucci još u 14. stoljeću. U to vrijeme talijanski je baršun bio jednobojan, ili pak prugasti ili karirani, u petnaestom stoljeću dobio je veliki dekorativni repertoar biljnih motiva, motiva vijugavih debala iz kojih se granaju listovi s narom, šiškama i cvjetovima čička, koji odaju svoje porijeklo u palmama i češerima tatarskih tkanina. U tom je stoljeću baršun doživio veliki procvat: kako je bio iznimno skup, kako zbog količine svile koja je bila potrebna za njegovu proizvodnju tako i dužine izrade, postao je simbol bogatstva i moći. Svaki je europski dvor zahtijevao venecijanski visoko-niski baršun, u kojem je pokrov baršuna odrezan na različite visine i baršun "a inferriata", firentinski baršun s utkanom zlatnom i srebrnom predom. (2248/T).

U 16. stoljeću naglašena je stilizacija dekorativnih motiva, koji se organiziraju u mreže, često na podlozi kaširanoj srebrom, možda inspirirani osmanskim baršunom. Tih se godina počeo razlikovati tekstil za namještaj, koji je zadržao crteže većih formata i kruću teksturu, te onaj tkanina za odjeću, koje su već početkom 17. stoljeća preferirale laganiji raster, sitne crteže i male motive poredane u horizontalne nizove. (1583/T)

Dekoratívni efekti baršuna potencirani su na *ciselé* baršunu, koji kombinira rezani i kovrčavi pokrov, u ovom drugom se prstenovi dodatne osnove ne režu, te su često raspoređeni na obrisima crteža.

U šesnaestom stoljeću, uz Veneciju i Firencu, dolazi do izražaja vještina đenovljanskih manufaktura, čiji će baršun ostati najcjenjeniji u Europi čak i nakon što francuske manufakture pod Lujem XIV osvoje lovorov vijenac, a napose njihov crni baršun, zbog iznimne tehnike bojanja razvijene u Genovi. Genova se specijalizirala za proizvodnju veličanstvenih bordura namještaja, koje su se koristile u rezidencijama kako bi naglasile panele na zidovima i zavjese, te prekrivače kreveta i pomičnog namještaja. Na crtežima je predstavljen vertikalni razvoj motiva kandelabra, motiva antičke inspiracije, biljnih spirala, koji u 17. stoljeću sve više postaje naturalistički, inspiriran naturalističkim crtežom, te polikroman. (600/T)

Zbirka tekstila iz palače Madama jedna je od najvećih u Italiji, te sadrži oko 4000 inventarnih brojeva. Najstariji predmeti su koptske tkanine iz antinojskih iskapanja, koje datiraju u 5.-11. stoljeće. U zbirci baršuna, od oko 320 komada koji obuhvaćaju sedam stoljeća povijesti, čuva se tekstil velike vrijednosti. Kolekcija, barem što se njene osnovne jezgre tiče, formirala osamdesetih godina devetnaestog stoljeća, kupnjama na tržištu antikviteta pod vodstvom direktora Emanuelea Tapparellija d'Azeglia. Njegov je interes posebno bio usmjeren na tkanine petnaestog i šesnaestog stoljeća, kao i na perzijski i osmanski baršun. Ključna jezgra te zbirke bila je već izložena na Izložbi tekstila i čipke organiziranoj u Rimu 1887.

realizati in lampasso di seta con filati d'oro o d'argento. Grande diffusione ha il soggetto dell'Adorazione del Bambino, declinata in numerose varianti ispirate alle iconografie dei dipinti dei grandi artisti fiorentini contemporanei. (1814/T)

Un'eccellenza italiana che prende avvio nello stesso torno di anni è la produzione del velluto. Questo tipo di tessuto è caratterizzato dalla presenza di un ordito supplementare che, durante la tessitura, viene sollevato dall'inserimento regolare di bacchette al di sopra della trama. L'ordito forma in questo modo degli anellini che, una volta tagliati, producono il fitto vello che ricopre la superficie della stoffa. La tecnica, lenta e laboriosa, proviene anch'essa da oriente e la sua origine va ricercata nell'Asia centrale, presso le abili manifatture di Iran e Iraq. La produzione del velluto richiede telai specificamente attrezzati ed è documentata a Venezia e a Lucca già nel Trecento. I velluti italiani sono allora di colore unito, oppure a righe o a scacchi, nel Quattrocento adottano un repertorio decorativo a grandi disegni fitomorfi, motivi di tronchi sinuosi da cui si dipartono foglie polilobate con melagrane, pigne, fiori di cardo, che tradiscono la derivazione dalle palmette e pigne dei panni tartarici. In questo secolo il velluto conosce la sua grande fioritura: costosissimo, per l'alta quantità di seta richiesta e la difficoltà e lentezza di esecuzione, diventa simbolo di ricchezza e potere. Ogni corte d'Europa richiede i velluti alto-bassi veneziani, in cui il pelo del velluto è tagliato a due altezze, i velluti "a inferriata", i velluti a melagrana fiorentini lavorati con oro e argento filato. (2248/T).

Nel XVI secolo si accentua la stilizzazione dei motivi decorativi, che si organizzano in una rete a maglie, su un fondo spesso laminato d'argento, forse ispirato dai velluti ottomani. Si compie in quegli anni la distinzione tra il tessuto di arredo, che mantiene disegni di grande formato e consistenze più rigide, e il tessuto da abbigliamento, che all'inizio del XVII secolo preferisce ormai effetti di rete più leggeri, disegni minuti e piccoli motivi "a mazze" disposti in ordini orizzontali. (1583/T)

Gli effetti decorativi del velluto si potenziano nel velluto cesellato, che abbina al pelo tagliato quello riccio, dove gli anellini dell'ordito supplementare non sono stati tagliati, spesso disposto a contorno del disegno.

Nel Cinquecento, a fianco di Venezia e Firenze, emerge l'abilità delle manifatture di Genova i cui velluti resteranno, anche quando le manifatture francesi, sotto Louis XIV conquisteranno la palma dell'eccellenza, i più stimati in Europa, in particolare i velluti neri per l'eccezionale tecnica tintoria sviluppata nella città. Genova si specializza nella lavorazione di magnifiche bordure da arredo, usate nelle residenze a profilare i pannelli di tappezzeria alle pareti e i cortinaggi e paramenti dei letti e degli arredi mobili. I disegni presentano sviluppi verticali di motivi a candelabra, motivi di ispirazione classica, girali fitomorfi che nel seicento si fanno più naturalistici, ispirandosi ai disegni naturalistici, e policromi. (600/T)

La collezione di tessuti di Palazzo Madama è una delle maggiori in Italia e conta circa 4000 numeri di inventario. I manufatti più antichi sono i tessuti copti provenienti dagli scavi di Antinoe, risalenti al V-XI secolo. La raccolta di velluti, di circa 320 pezzi che coprono sette secoli di storia, riunisce teli di grande pregio. Si è formata, nel suo nucleo più significativo, negli anni Ottanta dell'Ottocento, con acquisti sul grande mercato antiquario sotto la guida del direttore Emanuele Tapparelli d'Azeglio. Il suo interesse verteva in particolare sui tessuti quattro-cinquecenteschi e sui velluti persiani ed ottomani di cui il museo poté esporre un significativo e splendido nucleo già alla Esposizione di Tessuti e Merletti organizzata a Roma nel 1887.



STAKLO

IL VETRO

## Venecija i Murano: puhanog staklo u srednjem vijeku

Najstarija svjedočanstva o staklarstvu u Italiji potječu iz rimskoga doba (1. - 3. stoljeće nove ere), iz Akvileje. Drži se kako su staklari kojih u tamo djelovali, već vještici u tehnici puhanja u kalupe, porijeklom bili iz Sidona, današnjeg Libanona, a značajno je to što su različite boce s oznakom "FACIT AQUILEIAE" pronađene u mjestima daleko od Veneta, poput Linza i Adrije, što ukazuje na to da je proizvodnja ovoga centra bila namijenjena trgovini. Što se tiče kasnijih stoljeća, iskapanja u Torcellu, ispred bazilike Santa Maria Assuna, donijela su otkriće fragmenata puhanog stakla, tesera mozaika i ostataka staklene mase (vjerojatno otpada od obrade), kao i ostatke konstrukcija koje se interpretiraju kao peći za izradu stakla, datirane u 6. - 7. stoljeće. U ovom trenutku ne postoje svjedočanstva proizvodnje u osmom i devetom stoljeću: idući važan dokument datiran je u 982. i spominje staklara, izvjesnog Domenica, kao svjedoka donacije benediktinske crkve San Giorgio u Veneciji, koju je dužd Tribuno Memio poklonio Giovanniiju Morosiniju, njenom prvom opatu. Od tog datuma nadalje brojni drugi venecijanski dokumenti spominju imena staklara, od 11. sve do 13. stoljeća, u koje je datiran *Capitulare de Fiolariis*, odnosno prvi staklarski statut (zvan i "Mariegola"): sastavljen je 1271., a nekoliko je puta redigiran, s novim dodacima - 1315., potom 1444., 1525. i 1618, no uvijek uz zadržavanje izvorne srednjovjekovne odredbe. Kao i sva zanatska udruženja, ceh staklara postavljao je pravila koja su se odnosila na njegove članove: vlasnike staklana, majstore i učenike (među koje su primani i stranci, što potvrđuju i brojni dokumenti koji svjedoče kako su na Muranu bili prisutni razni majstori iz drugih venetskih gradova, poput Padove i Trevisa, ali i iz Furlanije, Emilije, Lombardije, Toskane i Dalmacije). S druge strane, statut je branio iseljavanje staklarskih majstora pod prijetnjom novčane kazne (ili nekoliko mjeseci zatvora) i isključenja iz ceha po povratku u Veneciju. U ovoj prvoj fazi i tehnike proizvodnje i oblici staklenih proizvoda - trbušasta boca s dugim uskim grlom (tzv. fiola, ili *inghistera*), cilindrične ili stožaste čaše ukrašene apliciranim kapljama ili okomitim rebrima, viseće svjetiljke (nazvane *cesendello*) - podsjećaju na Orijent, posebno Bizant, odakle su vjerojatno došli prvi staklarski majstori koji su radili u laguni; ipak, mnogi su staklari pristizali i iz bližih mjesta, odnosno grčkih gradova kao što su Nauplia, Korint ili Kreta, koje su tada činile dio latinskog istočnog Carstva, i s kojima je Venecija održavala bliske trgovinske odnose. Iz Zadra su pak došli prvi majstori emajla na staklu.

Osnovna tehnika proizvodnje stakla, korištena u srednjem vijeku, ali i tijekom cijelog modernog doba, pretpostavlja dvije osnovne faze. Prvo je potrebno pomiješati silicijev dioksid u prahu (prisutan u riječnom i morskome pijesku, kao i kvarcnom šljunku, koji se prethodno drobio i mljeo), te dodatak za taljenje (dobiven iz natrijevog pepela, koji pak nastaje paljenjem određenih biljaka prisutnih u boćatom okruženju obale). Prvo nastupa faza kalcinacija: stavljanjem smjese silicija i sode u pećnicu na drva, temperature od 600/700 stupnjeva, dobiva se poluproizvod, takozvani frit, koji se neprestano miješa alatom nalik na grablje bez zuba. Dobivena smjesa stavlja se u posude od vatrostalnog materijala koje se nazivaju "crogiolo", a koje se ponovno stavljaju u peć za pravu fuziju (na taj se način dobiva staklena masa). U

## Venezia e Murano: i vetri soffiati nel Medioevo

Le testimonianze più antiche di un'attività vetraria in Italia risalgono all'età romana (I-III secolo d. C.) e riguardano Aquileia. Si ritiene che i vetrai attivi in questo centro, già abili nella tecnica della soffiatura a stampo, provenissero da Sidone, nell'attuale Libano, ed è significativo che diverse bottiglie recanti marchi con l'iscrizione "FACIT AQUILEIAE" siano state rinvenute anche in luoghi lontani dal Veneto, come Linz e Adria, segno che la produzione in questo centro era anche rivolta alla commercializzazione. Per quanto riguarda i secoli successivi, campagne di scavo a Torcello, nella zona antistante alla basilica di Santa Maria Assunta, hanno portato alla luce sia frammenti di vetri soffiati, tessere di mosaico e residui di massa vitrea (probabili scarti di lavorazione), che resti di costruzioni interpretate come forni per la fabbricazione del vetro e databili al VI-VII secolo. Non vi sono per il momento attestazioni per il periodo compreso tra l'VIII e il IX secolo, mentre è datato al 982 un importante documento che cita un "fiolario", tale Domenico, come testimone nell'atto di donazione della chiesa benedettina di San Giorgio a Venezia da parte del doge Tribuno Memio a Giovanni Morosini, primo abate di questa istituzione. A partire da questa data diversi altri atti veneziani riportano nomi di vetrai, dall'XI fino al XIII secolo, epoca cui risale il *Capitulare de Fiolariis*, cioè il primo statuto dell'Arte dei Vetrai (detto anche "Mariegola"): redatto nel 1271, venne poi aggiornato a più riprese, con nuove addizioni, nel 1315, poi nel 1444, 1525 e 1618, ma sempre mantenendo le disposizioni medievali originarie. Come tutte le associazioni di mestiere, l'Arte dei Vetrai stabiliva delle regole che riguardavano i suoi iscritti: padroni di vetrerie, maestri e apprendisti (tra i quali erano ammessi anche gli stranieri, come confermano numerosi documenti che attestano la presenza a Murano di maestri provenienti da altre zone del Veneto, come Padova e Treviso, ma anche da Friuli, Emilia, Lombardia, Toscana e Dalmazia). Viceversa, il Capitulare vietava l'espatrio dei maestri vetrai, pena un'ammenda (o alcuni mesi di prigionia) e l'esclusione dalla corporazione una volta questi fossero rientrati a Venezia. Per questa prima produzione, tanto le tecniche che le tipologie e le forme dei vetri - la bottiglia panciuta con lungo collo stretto (la cosiddetta fiola, o *inghistera*), il bicchiere cilindrico o svasato decorato a gocce applicate o da costolature verticali, la lampada pensile (detta *cesendello*) - , rimandavano all'Oriente, e in particolare a Bisanzio, da cui è probabile che provenissero i primi maestri vetrai attivi nella laguna; ma molti vetrai arrivarono anche da luoghi più vicini, cioè da città della Grecia, come Nauplia, Corinto o Creta, che facevano allora parte dell'Impero latino d'Oriente e con cui Venezia intratteneva fitti rapporti commerciali. Mentre da Zara provennero i primi decoratori a smalto su vetro.

La tecnica base per produrre il vetro, impiegata nel Medioevo ma anche lungo tutta l'età moderna, prevedeva due fasi principali. In primo luogo si dovevano mescolare silice polverizzata (presente nella sabbia di fiume e di mare e nei ciottoli quarzosi, che andavano precedentemente macinati e quindi frantumati), e un fondente (ricavato dalla cenere sodica, la quale era derivata dalla combustione di certe piante salmastre, presenti sul litorale). La prima fase era quella della calcinazione: immettendo la miscela di silice e fondente in forno - alimentato a legna, con temperatura a

ovoj drugoj fazi moguće je bojanje stakla dodatkom metalnih oksida. Nakon fuzije, majstor staklar uranja cijev za puhanje (šuplju željeznu) u posudu s rastaljenim staklom, te kružnim pokretima sakuplja određenu količinu smjese (kuglu užarenog stakla). Potom se ta kugla valja po mramornoj površini kako bi poprimila pravilan oblik. Nakon toga se staklo obrađuje (formira) puhanje. Staklo se moralo obraditi unutar vremena hlađenja. Majstor staklar bi puhanjem kroz cijev dobio iznutra šupalj predmet, koji se širio željeznim hvataljkama. Potom bi, sjedeći na stolcu sa štapom na koljenima (štapom još uvijek pričvršćenim za staklenu kuglu), djelo obrađivao specifičnim alatima (klijestima, škarama, lopaticama, paletama), i na taj način stvarao željenu debljinu i oblik. Nakon obrade, majstor bi na dno rada prislonio željeznu šipku ("pontello"), te pritiskom odvojio predmet od cijevi za puhanje. Potom bi predmet ostavio da miruje. Peć je imala tri odjeljka: donji za paljenje drva (iznimno suhog), srednji za taljenje i gornji za polaganje hlađenje gotovih predmeta.

Što se tiče tehnike puhanja u kalupe, koja se od srednjeg vijeka koristila u Veneciji, ti su kalupi uglavnom bili od metala, ali i od drva, bronce, te kasnije od lijevanog željeza, aluminija i čelika. Na njima su se nalazili motivi rombova, kaplji i rebara. Neki od njih u negativu su imali urezane dekoracije koje bi se poslije javile u pozitivu na puhanom staklu. Kada je to bilo potrebno, kalupi bi se stavili na zemlju ispred nogu majstora staklara; ovaj bi, uz asistenciju pomoćnika, spustio užarenu kuglu vertikalno u metalni kalup i puhao unutar njega. Na ovaj bi način kugla poprimila oblik kalupa.

### Muranske staklane u renesansi (15. i 16. stoljeće)

U 15. stoljeću Murano i njegove peći postale su obavezna stanica turističkih posjeta Veneciji. Otok se osim toga mogao pohvaliti određenim brojem plemićkih palača i važnih samostana, poput onog Santa Maria degli Angeli (kojem je dužd Agostino Barbarigo, čije su kćeri tamo boravile, 1488. donirao oltarnu palu Djevice na prijestolju Giovannija Bellinija). Na taj je način nastalo iznimno savezništvo: s jedne strane staklarski majstori Murana uspijevali bi u proizvodnju dodati tehnološki značajne inovacije, koje su poboljšavale njihove proizvode, i tako povećavale uspjeh talijanskog stakla u cijeloj Italiji i Europi; s druge strane, lokalno su bili prisutni važni naručitelji, poznavatelji suvremenog slikarstva, koji su mogli utjecati na izgled kako oblika samih predmeta, tako i stila dekoracije emajlom, time indirektno doprinoseći stvaranju komada koje će odgovarati ukusu i očekivanjima aristokracije i velikih trgovaca tog vremena.

600/700 gradi -, si otteneva il semiprodotto, detto *fritta*, che veniva continuamente smossa con il "redavolo", una sorta di rastrello senza denti; quindi la miscela ottenuta era posta in "padelle", o in un recipiente di materiale refrattario detto *crogiolo*, per essere poi immessa nuovamente nella fornace per la fusione vera e propria (ottenendo così una massa vetrosa). In questa seconda fase, l'aggiunta di ossidi metallici permetteva la colorazione del vetro. Dopo la fusione, il maestro vetraio immergeva una canna da soffio (in ferro, cava) nel crogiolo del vetro fuso e ne raccoglieva con movimento rotatorio una certa quantità (detta "*bolo*": una palla di vetro incandescente). Questa veniva poi fatta rotolare su un piano di marmo per acquistare una forma circolare regolare. Successivamente il vetro fuso era lavorato ("formato") mediante soffiatura. Il vetro doveva essere lavorato entro i tempi di raffreddamento. Il maestro vetraio, soffiando all'interno della canna, otteneva un oggetto cavo all'interno, che poi veniva allargato con molle in ferro. Poi, seduto ad uno sgabello con la canna sulle ginocchia (cui era sempre fissato il globo in vetro), egli lavorava l'opera con appositi strumenti (pinze, cesoie, forbici, spatole, palette), conferendo in questo modo all'oggetto lo spessore e la forma desiderata. Terminata la lavorazione, il maestro applicava sul fondo dell'opera un'asta in ferro, detta "*pontello*", e facendo pressione, staccava l'oggetto dalla canna da soffio. Poi l'oggetto era lasciato a riposare. La fornace presentava infatti tre vani: uno inferiore per la combustione del legname, ben secco; uno intermedio per la fusione e uno superiore per far raffreddare lentamente gli oggetti finiti.

Per quanto riguarda la tecnica della soffiatura a stampo, impiegata a Venezia fin dal Medioevo, gli stampi erano soprattutto in metallo, ma anche in legno, bronzo e più tardi in ghisa, alluminio e acciaio. Essi recavano motivi a losanghe, a gocce, a costolature. Alcuni di essi presentavano incisioni o decorazioni in negativo che poi emergevano nel soffiato in positivo. Quando necessari, gli stampi erano posti a terra ai piedi del maestro vetraio; questi, affiancato da un assistente, calava il bolo incandescente, in verticale, nella forma metallica e lo soffiava entro lo stampo. In questo modo il bolo prendeva la forma dello stampo.

### Le vetrerie di Murano nel Rinascimento (secoli XV e XVI)

Nel XV secolo Murano e le sue fornaci erano divenute una tappa d'obbligo per i turisti in visita a Venezia. Inoltre l'isola vantava un certo numero di palazzi nobiliari e diversi conventi prestigiosi, come quello di Santa Maria degli Angeli (cui il doge Agostino Barbarigo - le cui figlie era qui ospitate - donò nel 1488 la pala con la *Vergine in trono* di Giovanni Bellini). Si venne così a creare una congiuntura eccezionale: da una parte i maestri vetrai muranesi riuscirono a introdurre nella produzione alcune innovazioni tecnologiche significative, che migliorarono i caratteri dei loro manufatti, incrementando così il successo dei vetri veneziani in tutta Italia e anche in Europa; dall'altra, la presenza in loco di committenti importanti, aggiornati sui caratteri della pittura contemporanea, poté influire su aspetti quali le forme degli oggetti o i soggetti e lo stile delle decorazioni a smalto, contribuendo indirettamente alla

Prva je od ovih inovacija formula kristala, koja se može datirati otprilike u 1459., te pripisati Angelu Barovieru, najpoznatijem staklaru petnaestog stoljeća. Ovaj je bio vlasnik jedne od muranskih radionica već od 1442., hvaljen je u Filareteovom Traktatu o arhitekturi, pozivali su ga na dvor Francesca Sforze u Milano, te kasnije na dvor Medicija u Firenci kako bi demonstrirao svoja tehnička otkrića. Kristal je bezbojno staklo visoke prozirnosti i bez nečistoća, koje se dobivalo tako da bi se u frit dodavalo sredstvo za izbjeljivanje - mangan dioksid (postupak koji je bio poznat već u srednjem vijeku) - ali uz korištenje drugih sirovina: kvarcni šljunak iz Ticina (u kojem nije bilo nečistoća, posebice primjesa željeza, što je staklu često davalo žućkastu boju), te nitrati pepeo specijalno pročišćen nizom kompleksnih postupaka (prosijan je, otopljen u vrućoj filtriranoj vodi koja je isparavala, i kristaliziran). Nakana u pozadini ovog izuma bila je želja da se oponašaju rafinirani proizvodi od gorskog kristala, dakle dobiveni od minerala, hijalinskog kvarca, prisutnoga u raznim stijenama, te nerijetko korištenog za izradu čaša i figura, još od antike. Drugi tip stakla, uveden u radionice Murana u 15. stoljeću, jest mliječno staklo, koje je nastalo kao imitacija porculana, u Veneciji poznatog od početka stoljeća, zahvaljujući predmetima koji su u lagunu stizali s istoka (poput porculanskih komada koje je duždu Francescu Foscariju poslao egipatski sultan 1442). Radilo se o puhanom neprozirnim bijelom staklu, koje se dobivalo miješanjem staklene mase s izbjeljivačem (ponovno mangan dioksid), ali i sa sredstvom za zamućivanje, kositrovim dioksidom ili olovnim arsenom, ili pak kalcificiranim koštanim pepelom. Recept je sličio onome za neprozirni bijeli emajl koji se u kasnom srednjem vijeku koristio za dekoraciju malih trodimenzionalnih zlatnih figura (tzv. *emajl en ronde bosse*). Kasnije, u 18. stoljeću, venecijansko mliječno staklo ukrašavalo se polikromnim ili monokromnim emajlom, s mitološkim scenama, što je bilo široko popularno. Angelu Barovieru se također pripisuje izum kalcedonskog stakla, prepoznatljivog po polikromnim venama koje podsjećaju na zonirani ahat (također vrstu kalcedona) - koje se dobivalo dodavanjem raznih metalnih spojeva u smjesu za taljenje. Stoga ne čudi to što su u Mariegolo 1468. dodani restriktivni propisi kako bi se sačuvala ta otkrića otočkih staklana: staklane su mogli voditi samo stanovnici Murana ili oni s venecijanskim građanstvom, stranac nije mogao biti zaposlen u radionicama ukoliko nije dugogodišnji rezident, a kristal su smjeli obrađivati samo oni rođeni na Muranu.

Posljednja značajna inovacija 15. stoljeća ticala se dekoracije emajlom. Iako je tehnički bio poznat još u rimskom dobu, a koristio se u Veneciji u trinaestom i četrnaestom stoljeću, zahvaljujući utjecaju suvremenog slikarstva i grafike dobio je novi zamah u renesansi. Za oslikano staklo koristile su se bojane staklene paste u kružnim oblicima koje su pripremali sami staklari (127/VE): stakleni prah koji se odbijao od ovih cilindara, pomiješan s masnom tvari (gumom arabikom ili bjelanjkom jajeta), koji bi potom slikar kistom nanosio na staklene predmete, oblikovane i ohlađene. Slikari su uvijek radili unutar staklana (dakle različita osoba od majstora puhača). Nakon što bi se položili zlatni listići i emajl, staklo bi se ponovno vraćalo u peć: na taj bi se način, taljenjem emajla, crtež čvrsto priljubio uz stakleni predmet. I u ovom pogledu Mariegola je donosila značajna ograničenja: staklo nije smjelo izlaziti iz staklane, recimo na način da ga slikar ukrasi u vlastitoj

creazione di pezzi destinati a incontrare il gusto e le aspettative dell'aristocrazia e dei grandi mercanti dell'epoca.

La prima di queste invenzioni fu la ricetta del cristallo, databile al 1450 circa e ascrivibile ad Angelo Barovier, il più celebre vetraio del Quattrocento. Titolare di una fornace a Murano dal 1442, elogiato nel *Trattato di Architettura* del Filarete, venne anche invitato alla corte di Francesco Sforza a Milano e poi a quella dei Medici a Firenze per illustrare le sue scoperte tecniche. Il cristallo è un vetro incolore particolarmente terso e privo di impurità, che si otteneva non solo introducendo nella frittta un decolorante – il biossido di manganese (procedura già nota nel Medioevo) – , ma utilizzando materie prime particolari: e cioè i ciottoli quarzosi del Ticino come vetrificante (privi di impurità e soprattutto di ferro, che spesso apportava al vetro una colorazione giallastra), e come fondente una cenere sodica appositamente depurata attraverso complesse operazioni (era setacciata, sciolta in acqua calda, filtrata, fatta evaporare e cristallizzare). All'origine di questa invenzione vi era l'intento di imitare i raffinati manufatti in cristallo di rocca, cioè ricavati da un minerale, il quarzo ialino, presente all'interno di molte rocce e già sfruttato per realizzare coppe e oggetti figurati fin dall'Antichità. La seconda tipologia di vetro introdotta nella produzione muranese nel corso del Quattrocento fu il vetro lattimo, nato per imitare la porcellana; quest'ultima era nota a Venezia dall'inizio del secolo, grazie alle opere giunte in laguna dall'Oriente (come le porcellane inviate in dono al doge Francesco Foscari dal sultano d'Egitto nel 1442). Si trattava di un vetro soffiato bianco opaco, che si otteneva unendo alla massa vetrosa oltre ad un decolorante (sempre il biossido di manganese), anche un opacizzante: biossido di stagno, oppure arsenico di piombo, o ancora ceneri di ossa calcinate. La ricetta assomigliava a quella dello smalto bianco opaco che nel tardo Medioevo si utilizzava per decorare piccole sculture tridimensionali in oro (il cosiddetto smalto *en ronde bosse*). Più tardi, nel XVIII secolo, i lattimi veneziani vennero decorati con smalti policromi o monocromi, con scene di genere e soggetti mitologici, incontrando un largo favore. Sempre ad Angelo Barovier si attribuisce la paternità del vetro calcedonio - caratterizzato da venature policrome che richiamano quelle dell'agata zonata (che è una varietà del calcedonio) -, e che si otteneva aggiungendo nel crogiolo di fusione vari composti metallici. Non stupisce quindi che nella *Mariegola* del 1468 fossero introdotte norme restrittive per tutelare le recenti scoperte effettuate nelle vetrerie dell'isola: erano autorizzati a gestire vetrerie solo i muranesi o coloro che avevano la cittadinanza veneziana, nessun forestiero poteva essere impiegato nelle fornaci se non fosse risultato residente da lungo tempo a Murano, e soprattutto solo i nativi di Murano potevano lavorare il cristallo.

L'ultima innovazione significativa del XV secolo riguarda la decorazione a smalto. Tecnicamente già nota in età romana e impiegata a Venezia nel Due e Trecento, essa ricevette nuovo impulso nel corso del Rinascimento grazie all'influsso della pittura e della grafica dell'epoca. Per la pittura su vetro si utilizzavano delle paste vitree colorate, preparate dai vetrai stessi, che si presentavano come forme tondeggianti (127/VE): la polvere vetrosa ricavata da questi pani in smalto, amalgamata con una sostanza grassa (gomma arabica o chiara d'uovo), era poi stesa a pennello



*Smjesa od emajla*  
Tvornica Bertolini (Murano), kraj 19. stoljeća  
Inv.127/VE

*Pani di smalto*  
Fabbrica Bertolini (Murano), fine XIX secolo  
Inv. 127/VE



*Zdjelica*  
Murano, 1475.-1500.  
Plavo staklo s polikromnim emajliranim ukrasom  
Inv.134/VE

*Coppetta*  
Murano, 1475-1500  
Vetro blu con decoro a smalti policromi  
Inv. 134/VE



*Čaša s trijumfom Kupidona*  
Murano, 1475.-1500  
Plavo staklo s polikromnim emajliranim ukrasom  
Inv.135/VE

*Bicchiere con Trionfo di amorini*  
Murano, 1475-1500  
Vetro blu con decoro a smalti policromi  
Inv. 135/VE



*Zdjelica s profilom žene*  
Murano, 1550. – 1599.  
Uvijeno staklo, v. 8, promjer 27 cm  
Inv.316/VD

*Coppa con ritratto femminile di profilo*  
Murano, 1550-1599  
Vetro a retortoli  
Inv. 316/VD

radionici; on bi svoj rad morao ustupiti određenoj staklani koja je mogla prodavati emajlirano staklo. Do druge polovice petnaestog stoljeća možemo pratiti veliki broj pehara, čaša, kaleža, šalica, zdjela, boca, čutura, vrčeva, soljenki, tintarnica, visećih svjetiljki, pa čak i relikvijara u bezbojnom staklu (i kristalu), a češće u onom plavom, tirkiznom ili zelenom, bogato ukrašenom emajlom. Teme su bile vegetativni i cvjetni motivi, geometrijski ukrasi, jednostavne slike, čak točke (134/VE); ili pak heraldički motivi, scene inspirirane antikom, preuzete iz rimske skulpture (primjerice Trijumf Kupida, 135/VE); ili čak sakralni i alegorijski motivi, preuzeti iz suvremenih drvoreza i grafika: poput drvoreza s Trijumfom Ljubavi, Čestitosti i Pravde, koji su ilustrirali Hypnerotomachiju Poliphili, alegorijski i ljubavni roman Francesca Colonne iz Trevisa, tiskan u Veneciji 1499.; ili grafike koje su reproducirale slike slavni venecijanskih umjetnika tog doba, poput Vittorea Carpaccia, Giovannija Bellinija i Bartolomea Montagne; ili pak preuzete iz Rafaelovih djela. Istovremeno se proširila praksa hladnog slikanja, koja se izvodila na poledini predmeta temperama i bez taljenja (što je značilo da su se boje lako oštetile). Ona se koristila za tanjure i zdjele velikih dimenzija s dekorativnom i reprezentativnom funkcijom, namijenjene izlaganju na kredencima, koji su predstavljali fiksni element renesansnih kućanstava. (316/VD).

U šesnaestom stoljeću u Italiji, ali i Europi, eksplodirala je moda muranskog stakla. U kneževskim inventarima nalazimo servise tanjura i čaša s Murana na gotovo svim važnijim dvorovima: bojeno staklo s Murana posjedovali su Gonzage, Medici, Sforze, Alfonso II. Aragonski, Isabella d'Este, kao i vojvoda od Burgundije Charles Smjeli, Renato Anžuvina grof od Provanse, Franjo I. kralj Francuske, Albert V. vojvoda od Bavorske i Henrik II. kralj Engleske (koji je naručio bocu za mlijeko, sada u Britanskom muzeju u Londonu, s vlastitim portretom u medaljonu, popraćen odgovarajućim amblemima). Ovi su komadi, dakako, izrađivani po narudžbi, što ukazuje na slavu koju su stekle muranske radionice. Ovu praksu dokumentiraju brojni sačuvani stakleni predmeti s grbovima njemačkih obitelji, posebno iz Nürnberga i Augsburga (kao što su bankari Fugger), ili s papinskim grbom. Istovremeno, fenomen egzila staklara doveo je u gotovo svim europskim zemljama do stvaranja staklarskih radionica koje su vodili muranski majstori, s istim modelima i tehnikama korištenima na Muranu. Takvi će se proizvodi ispostaviti jeftinijima za transalpinske naručitelje. To se dogodilo u Antverpeni, Nürnbergu, Münchenu, Kasselu, Innsbrucku, Londonu, što je dovelo do nastanka produkcije nazvane *façon de Venise*.

sugli oggetti in vetro, già forgiati e raffreddati, da un pittore, che lavorava sempre all'interno della vetreria (diverso quindi dal maestro soffiatore). Dopo la posa degli smalti e della foglia d'oro, il vetro andava nuovamente introdotto in forno: in questo modo, con la fusione degli smalti, questi avrebbero aderito stabilmente al manufatto in vetro. Anche a proposito di queste operazioni, la *Mariegola* poneva delle restrizioni importanti: i vetri non potevano essere dati fuori e decorati da un pittore nella propria bottega; era lui che doveva prestare la propria opera all'interno di una vetreria data, che poi si sarebbe occupata della vendita dei vetri smaltati. Si possono ricondurre alla seconda metà del XV secolo una grande quantità di calici, bicchieri, boccali, tazze, coppe, ciotole, bottiglie, fiasche, brocche, saliere, calamai, lampade pensili e persino reliquiari in vetro incolore (e cristallo), o più spesso in vetro blu, turchese, verde, riccamente decorati a smalto. I soggetti potevano essere ornati vegetali e floreali, decori geometrici, motivi a embrici o semplici motivi puntinati (134/VE); oppure motivi araldici, scene di ispirazione classica tratte da sculture dell'antichità romana (per esempio i Trionfi di Cupidi, 135/VE); o ancora soggetti sacri e allegorici, derivati da xilografie e incisioni coeve: come le xilografie con i Trionfi dell'Amore, della Castità, della Giustizia che illustravano la *Hypnerotomachia Poliphili*, un romanzo allegorico e amoroso del trevisano Francesco Colonna, stampato proprio a Venezia nel 1499; o le stampe che riproducevano dipinti di celebri artisti veneti dell'epoca, come Vittore Carpaccio, Giovanni Bellini e Bartolomeo Montagna; o ancora tratte dalle opere di Raffaello. In parallelo, si diffuse anche la pratica della pittura a freddo, eseguita sul retro dell'oggetto con colori a tempera e a freddo (quindi facilmente deperibile). Si impiegava per piatti e coppe di grandi dimensioni con funzione decorativa e di rappresentanza, destinati a far mostra di sé sulle credenze, un arredo fisso importante nelle dimore rinascimentali (316/VD).

Nel corso del Cinquecento esplose una vera e propria moda in Europa, oltre che in Italia, per i vetri di Murano. Gli inventari principeschi documentano la presenza di servizi di piatti e bicchieri di Murano presso tutte le principali corti: i Gonzaga, i Medici, gli Sforza, Alfonso II d'Aragona, Isabella d'Este, possedevano vetri decorati a smalto di produzione muranese. Ma anche il duca di Borgogna Carlo il Temerario, Renato d'Angiò conte di Provenza, Francesco I re di Francia, Alberto V duca di Baviera ed Enrico II re d'Inghilterra (che commissionò una bottiglia in lattimo, oggi al British Museum di Londra, con il proprio ritratto entro medaglione, accompagnato dai relativi emblemi). Pezzi di questo tipo erano naturalmente eseguiti su commissione, a riprova della fama ormai acquisita dalle fornaci di Murano. I tanti vetri sopravvissuti con stemmi di famiglie tedesche, soprattutto di Norimberga e Augusta (come i banchieri Fugger), o con le armi papali, documentano questa pratica. Ma in parallelo il fenomeno dei vetrai espatriati all'estero determinò la creazione, in quasi tutti i paesi europei, di fornaci produttrici di vetri, realizzati da artefici muranesi, su modelli muranesi e con le stesse tecniche impiegate a Murano. Prodotti quindi che sarebbero poi risultati meno costosi per i committenti e gli acquirenti d'Oltralpe. Ciò si verificò ad Anversa, a Norimberga, Monaco, Kassel, Innsbruck, Londra, dando vita a quella produzione che si definisce *façon de Venise*.



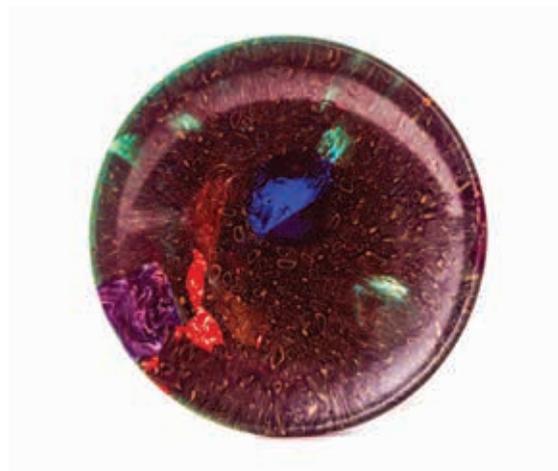
*Zdjela s grbom Anne d'Alençon, markize od Monferrata*  
Oltar (Savona), 1500.-1550.  
Puhano staklo s obojanim emajliranim ukrasom  
Inv.141/VE

*Coppa con stemma di Anna d'Alençon, marchesa del Monferrato*  
Altare (Savona), 1500-1550  
Vetro soffiato con decoro a smalti pocromi  
Inv. 141/VE



*Relikvijar-škropionica*  
Venecija, kraj 17. - početak 18. stoljeća  
Ogledalo, puhano staklo, pozlaćeni bakar  
Inv. 54/VD

*Reliquiario-acquasantino*  
Venezia, fine XVII-inizio XVIII secolo  
Specchio, vetro soffiato a stampo, rame dorato  
Inv. 54/VD



*Zdjelica*  
Antonio Salviati (Murano), 1875.-1899.  
Millefiori staklo  
Inv.46/VE

*Coppetta*  
Antonio Salviati (Murano), 1875-1899  
Vetro millefiori  
Inv. 46/VE



*Zdjela s likom molitelja i portretnim poprsjima rimskih ličnosti*  
Murano, 1878.  
Puhano staklo s aplikacijom plavih staklenih krugova sa zlatnim crtežima, v 3,7; promjer 21 cm  
Inv.44/VE

*Coppa con figura orante e ritratti a mezzo busto di personaggi romani*  
Murano, 1878  
Vetro soffiato con applicazione di tondi in vetro blu a oro graffito  
Inv. 44/VE

## Neka druga priča: staklane Altara, između Piemonta i Ligurije

Osim Murana postojao je još jedan centar u sjevernoj Italiji specijaliziran za obradu stakla: Altare, mali ruralni burg u Val Bormidi, Savona, na obroncima Apenina. Mjesto na kojem se proizvodnja stakla razvila zahvaljujući prisutnosti velike količine drva za potpalu iz apeninskih šuma, naslagama kvarcita i strateškoj blizini savonske luke, koja je omogućavala direktan plasman proizvoda. Od 967. do 1305. Altare je bio dio Markizata Monferrato, što će reći da je došao pod vladavinu Paleologa, koji su pak feud zavijestili vlasteli Del Carretto, koji će ga držati kroz cijelo 15. stoljeće; 1523. Markizat Monferrato, a s njim i Altare, kupili su vojvode Gonzaga, gospodari Mantove, te je konačno, 1708. godine, postao je dijelom vojvodstva Savoje.

Doduše, u slučaju Altarea mali je broj sačuvanih starijih predmeta. Dokazi koji potvrđuju postojanje i djelovanje radionica “de longue durée”, uglavnom su arheološki i arhivski. S jedne su strane to in situ nalazi ostataka peći u cijelom naselju, s druge konzistentna serija dokumenta, od najstarijeg, iz 10. stoljeća koji već spominje staklare aktivne u Altareu, do statuta staklarskog ceha, sastavljenog 1495. Radi se, kao i u slučaju Mariegole iz Murana, o primjeru cehovskog pravilnika koji nam govori o načinu funkcioniranja radionica, radnih smjena, načina prihvaćanja stranih radnika, naukovanju, mogućnosti da se stanovnici presele u inozemstvo. Još uvijek u arhivu, nalazimo i nekoliko notarskih ugovora koji spominju prodaju i kupnju altarskih proizvoda (boca, kaleža, svjetiljki za brodove, ravnog stakla za prozore). Te su predmete potom ligurski trgovci prodavali diljem Sredozemlja: između 16. i 17. stoljeća brodovi koji su išli u Rim, Napulj, Nicu, Korziku, Siciliju i Sardiniju u teretu su nosili i altarno staklo. Nažalost, gotovo ništa nije ostalo od te proizvodnje: osim toga, danas je teško razlikovati čašu iz Altarea od suvremene proizvedene u Muranu, budući da je korišteni recept u osnovi bio isti. Međutim, dvije ploče iz Gradskog muzeja u Torinu, ukrašene emajlom s grbom Anne d’Alençon (1495. - 1562.), supruge Vilima IX., markiza od Monferrata, tentativno su pripisane Altareu (141/VE): neki specifični tehnički detalji, zajedno s činjenicom da je Altare tada bio dio markizata od Monferrata, naveli su znanstvenike na hipotezu da se Anna d’Alençon mogla odlučiti za staklanu unutar granica svog kraljevstva, kako bi odala priznanje *savoir-faireu* lokalnih majstora stakla. U međuvremenu, počevši od kraja 16. stoljeća, postojala je - kao i u Veneciji - velika dijaspora majstora stakla Altarea. Nedavne studije rekonstruirale su migracije iz Altarea - isprva samo u sjevernoj Italiji (dokumentirane su u Milanu, Bresciji, Bologni, Ferrari, Modeni Padova i cijelom Pijemontu), zatim i diljem Europe (Provansa, Lyon, Burgundija s Neversom, Orléans, Bretanja, Liège, Engleska). Među njima vrijedi spomenuti Bernarda Perrotta, koji je emigrirao u Orléans oko 1660. i tamo 1668. navodno osnovao prvu tvornicu stakla u gradu; te majstore stakla Altarea koji su se preselili u Nevers krajem šesnaestog stoljeća, nakon udaje Henriette de Clèves, kćeri vojvode od Neversa, za Ludovica Gonzagu, gospodara Monferrata: takozvane “figurines de verre” - napravljene zagrijavanjem malih cjevčica obojenog stakla na svjetlu uljane lampe, koji bi se zatim izvlačili i stanjivali kako bi se dobile vrlo tanke staklene niti različitih boja, potom modelirane u obliku svetih ili mitoloških likova, drveća, cvijeća ili životinja -

## Un'altra storia: le vetrerie di Altare, tra Piemonte e Liguria

Ma accanto a Murano, esisteva in Italia settentrionale anche un altro centro specializzato nella lavorazione del vetro: Altare, un piccolo borgo rurale in Val Bormida, in provincia di Savona, alle pendici degli Appennini. Un luogo in cui poté svilupparsi la lavorazione del vetro grazie alla presenza di combustibile (il legname dei boschi appenninici), di giacimenti di quarzite e per la strategica vicinanza al porto di Savona, che permetteva la commercializzazione diretta dei manufatti prodotti. Dal 967 al 1305 Altare fece parte del Marchesato del Monferrato, quindi passò entro i domini dei Paleologi, che assegnarono il feudo ai signori Del Carretto, i quali lo mantennero lungo tutto il XV secolo; nel 1523 il Marchesato del Monferrato, e Altare con esso, venne acquisito dai duchi di Gonzaga, signori di Mantova, e infine, nel 1708, sarebbe entrato a far parte del ducato di Savoia.

Nel caso di Altare però, sono pochi i vetri antichi sopravvissuti. Le testimonianze di cui disponiamo, che attestano l’esistenza e la l’attività “de longue durée” delle sue fornaci, sono essenzialmente archeologiche e archivistiche. Da una parte, quindi, i ritrovamenti in loco di resti di forni in tutto l’abitato; dall’altra una consistente serie di documenti: da quelli più antichi, del X secolo, che già citano dei “vitrearii” attivi ad Altare, agli *Statuti dell’Arte Vitrea*, redatti nel 1495. Si tratta, come per la *Mariegola* di Murano, di un esempio di legislazione corporativa che fornisce indicazioni sul funzionamento dei forni, i turni di lavoro, le modalità di accoglienza di maestri stranieri, i tirocini degli apprendisti, la possibilità per gli altaresi di trasferirsi all’estero. Sempre sul fronte archivistico, diversi contratti notarili redatti a Savona menzionano la compravendita di vetri prodotti ad Altare (bottiglie, calici, lampade per le imbarcazioni, vetro piatto per finestre). Oggetti che poi erano venduti in tutto il Mediterraneo dai mercanti liguri: tra il XVI e il XVII secolo navi dirette a Roma, Napoli, Nizza, in Corsica, Sicilia e Sardegna avevano nel loro carico vetri di Altare. Di questa produzione, purtroppo, non resta quasi più nulla: soprattutto, risulta oggi difficile distinguere un vetro altarese da uno coevo prodotto a Murano, poiché la ricetta impiegata era sostanzialmente la medesima. Sono stati però ricondotti interrogativamente ad Altare due piatti del Museo Civico di Torino, decorati a smalto con lo stemma di Anna d’Alençon (1495-1562), sposa di Guglielmo IX Marchese del Monferrato (141/VE): alcuni dettagli tecnici particolari, insieme alla considerazione che Altare faceva allora parte del Marchesato del Monferrato, hanno indotto gli studiosi a ipotizzare che Anna d’Alençon avesse potuto decidere di rivolgersi per questi piatti d’apparato alle vetrerie presenti entro i confini del suo regno, per valorizzare il *savoir-faire* dei maestri vetrai locali. Intanto, a partire dalla fine del XVI secolo, si verificò – come per Venezia – una grande diaspora da parte dei maestri vetrai altaresi. Recenti studi hanno ricostruito le migrazioni di altaresi prima solo in Italia settentrionale (sono documentati a Milano, Brescia, Bologna, Ferrara, Modena Padova e in tutto il Piemonte), poi in tutta Europa (Provenza, Lione, Borgogna con Nevers, Orléans, Bretagna, Liegi, Inghilterra). Tra queste, sono degne di nota le vicende di Bernardo Perrotto, emigrato a Orléans intorno al 1660, che avrebbe fondato la prima vetreria della città nel 1668; e quella dei maestri vetrai altaresi trasferitisi a Nevers alla fine del Cinquecento, a seguito del matrimonio di Henriette de

osmislili su proizvođači altarnog stakla nastanjeni u Neversu, a bile su vrlo raširene u Francuskoj tijekom osamnaestog stoljeća. Međutim, ukidanje statuta 1823. na inicijativu Carla Felicea, kralja Piemonta i Sardinije, te konkurencija manufakture iz Chiusa Pesia (Cuneo), iznimno aktivne na prijelazu osamnaestog na devetnaesto stoljeće, postupno je dovelo do krize radionica Altaresa.

### **Obrađivanje stakla u Muranu u sedamnaestom i osamnaestom stoljeću: nove tehnike i novi uspješni proizvodi, od lustera do ogledala**

Na Muranu su početkom 17. stoljeća osmišljene i razvijene i neke nove tehnike: posebno "filigransko staklo" i "retortoli staklo". Za onu prvu potrebno je načiniti staklenu cjevčicu, izvana u prozirnog staklu, a iznutra u bijelom mliječnom; cjevčica se potom razrezuje u male cilindre duge oko 20 cm, koji se postavljaju jedni uz druge na metalnu ploču prekrivenu vatrostalnom glinom, a na koncu se stavljaju u peć u kojoj se te razne staklene šipke, blago omekšane, spajaju. Nakon toga bi se cjevčicom za puhanje iz taljene mase preuzela određena količina prozirnog stakla i pripremila mokatura, puhana staklena pasta, otvorena na dnu, s kojom će se pokupiti cilindri raspoređeni na ploči. Na ovaj se način dobijao veliki cilindar s cjevčicama poredanima iznutra, koji se potom obrađivao i modelirao kako bi zadobio željeni oblik. Na taj način dobivalo se rafinirano staklo, koje je karakterizirala neprozirna bijela dekoracija s mrežastim ukrasom. "Retortoli staklo" nastaje pak razvojem filigranskog stakla, u kojem su bijele niti u unutrašnjosti cjevčica namotane u spiralu. Najpoznatiji servis filigranskog stakla onaj je koji je Venecija poklonila Frederiku IV. Danskom nakon njegovog posjeta gradu, a koji je bio namijenjen dvorcu Rosenbrog. U njemu je ovaj vladar dao izraditi "Glass Cabinet", prvi takav u Europi, s oslikanim svodom, zidovima prekrivenima svilenim tapiserijama, u kojem su njegove kolekcije stakla izložene na piramidalnim postoljima obloženim mramornim papirom i festonima od pozlaćenog kositra.

Vrlo je važna u osamnaestom stoljeću i proizvodnja lustera za aristokratske palače (među kojima je čuven višekraki luster, s polikromnim cvjetovima od kristala, koji je za Cà Rezzonico načinio Giuseppe Briati oko 1750.), kao i proizvodnja ogledala. Prva staklena ogledala proizvedena su krajem 16. stoljeća - kada su se muranski ogledari udružili u ceh - ali su bila osobito raširena u 18. stoljeću. Majstori koji su proizvodili zrcalne ploče nazivani su "maestri da quarì": dobivale su se od velikih puhanih cilindara koji su još vrući otvoreni rezom; cilindar, i dalje vreo, otvarao bi se kako bi formirao ploču koja se polagala na sloj pepela. To bi se staklo dalje glačalo, poliralo, i na pozadinu bi se nanosio amalgam kositra i žive. Venecijanska ogledala bila su potom ukrašena na četiri strane cvjetnim viticama, također u staklu (cvjetovi i listovi

Clèves, figlia del duca di Nevers, con Ludovico Gonzaga, signore del Monferrato: le cosiddette "figurines de verre" - realizzate scaldando piccoli tubi di vetro colorato cavi al lume di una lampada ad olio, poi tirati e assottigliati in modo da ottenere sottilissimi fili di vetro di diverso colore, che poi venivano modellati per prendere le forme di personaggi sacri o mitologici, alberi, fiori, animali - vennero ideate dai vetrai altaresi trapiantati a Nevers ed ebbero una grande diffusione in Francia nel corso del Settecento. Tuttavia, la soppressione degli Statuti altaresi nel 1823 su iniziativa di Carlo Felice, re di Piemonte e Sardegna, e la concorrenza della Regia Manifattura di Chiusa Pesio (Cuneo), molto attiva tra Sette e Ottocento e sostenuta dai sovrani, determinò gradualmente la crisi delle botteghe altaresi.

### **La lavorazione del vetro a Murano nel Sei e Settecento: nuove tecniche e nuove produzioni di successo, dai lampadari alle specchiere**

A Murano, all'inizio del XVII secolo, vennero ideate e sviluppate alcune nuove tecniche: in particolare vennero creati il "vetro a filigrana" e il "vetro a retortoli". Per il primo di questi procedimenti era necessario realizzare una canna in vetro, con camicia esterna in vetro trasparente e filo in vetro lattimo bianco all'interno; la canna veniva poi tagliata in piccoli cilindri lunghi circa 20 cm, poi accostati tra loro e allineati su una piastra metallica ricoperta di argilla refrattaria, infine introdotta in forno, in cui le varie bacchette di vetro, rammollendo leggermente, avrebbero aderito l'una all'altra. Intanto, dopo aver prelevato da un crogiolo, con la canna da soffio, una certa quantità di vetro trasparente, veniva preparata la *mocaura*, una pasta di vetro soffiato, aperta sulla base, con la quale erano raccolte le canne disposte sulla piastra. In questo modo si otteneva un cilindro con le canne accostate tra loro all'interno, che veniva poi lavorato e modellato per dargli la forma desiderata. Si ottenevano così vetri assai raffinati, caratterizzati da un decoro bianco opaco con disegno a rete. Il "vetro a retortoli" costituiva uno sviluppo del vetro a filigrana, in cui i fili vitrei bianchi all'interno delle canne erano avvolti a spirale. Il più noto servizio di vetri a filigrana è quello donato da Venezia a Federico IV di Danimarca nel 1709, dopo la sua visita della città, e destinato al castello di Rosenborg. Qui il sovrano fece realizzare una sorta di "Glass Cabinet", il primo in Europa, con affreschi sulla volta, pareti rivestite di tappezzerie in seta, e all'interno del quale i suoi vetri da collezione poggiavano su consolle piramidali rivestite da carta marmorizzata e festoni in stagno dorato.

Assai importante, nel corso del Settecento, tanto la produzione di lampadari per i palazzi dell'aristocrazia (tra cui il celebre lampadario a bracci, con fiori policromi in cristallo, realizzato per Cà Rezzonico da Giuseppe Briati intorno al 1750) e quella di specchiere. I primi specchi in vetro furono prodotti alla fine del XVI secolo - quando gli "spegeri" di Murano si costituirono in corporazione -, ma ebbero una grande diffusione soprattutto nel XVIII secolo. I maestri che producevano lastre da specchio venivano chiamati "maestri da quarì": queste erano ottenute da grossi cilindri soffiati e aperti a caldo mediante incisione; il cilindro, mantenuto caldo, veniva aperto per formare una lastra che si adagiava su uno strato di cenere. I

izrađeni u kalupima od obojene staklene paste), te umetnuta u metalne okvire u baroknom i rokoko stilu. Ova se tipologija ponekad upotrebljavala i za pojedine raskošne relikvijare velikog formata, poput relikvijara-škropionice s kristalnim cvijećem iz palače Madaama (54/VD), koji je za gradski muzej u Torinu kupio Emanuele d’Azeglio.

### **19. stoljeće: Antonio Salviati, Compagnia Venezia Murano i umjetničko staklo proizvedeno za velike svjetske izložbe**

U drugoj polovici devetnaestog stoljeća svjedočimo renesansi muranskog stakla, potpomognutoj interesom za historijske stilove koji je obilježio cjelokupnu umjetničku produkciju tog vremena. Na Muranu je 1854. osnovana tvornica braće Toso, u prvi mah usmjerena na proizvodnju običnog puhanog stakla, prozorskih roleta i lusteri, no koja se u narednim desetljećima, čemu svjedoče albumi dizajna sa skicama i modelima za stakla starog tipa, specijalizirala za izradu kaleža i čaša inspiriranih predmetima iz 16. i 17. stoljeća. Na Muranu je potom Antonio Salviati iz Venezie 1859. osnovao radionicu mozaika, u kojoj su se proizvodile tesere za mozaike od staklene prašine, koje su imitirale one od poludragog kamenja. Istih je godina osnovan i Muzej stakla Murana (1861.), čiji je prvi ravnatelj bio Vincenzo Zanetti, institucija u kojoj je ne samo sakupljen najveći broj staklenih predmeta proizveden na Muranu od 15. do 18. stoljeća, što je služilo i novim staklarskim majstorima kao način učenja starih tehnika, već je postojao i arhiv s dokumentima koji su ilustrirali povijest muranskih radionica, te, posebno značajno, škola crteža za staklare, prema istim principima kojima se nekoliko godina ranije vodio South Kensington Museum iz Londona, koji je uz muzej posvećen primijenjenoj umjetnosti svih prostora i epoha, imao i školu crteža. U ovom je kontekstu važna i Compagnia di Venezia Murano, koja je također razvila proizvodnju staklenih predmeta inspiriranih renesansom i barokom. Sva ova tri poduzeća sudjelovala su na nacionalnim i svjetskim izložbama koje su se tih godina nizale bez prestanka: od izložbi stakla koje su se organizirale na samom Muranu (prva 1864.), do Svjetske izložbe u Parizu 1867., i potom 1878., i mnogih drugih, te su često na njima dobivali medalje ili posebna priznanja za svoje radove. Uz staklo koje je dostiglo forme remek-djela šesnaestog i sedamnaestog stoljeća, muranski mastori pod utjecajem klasicističkog ukusa koji je tih godina među ostalim inspirirao rimskog zlatara Castellanija, izučavali su tehnike rimskog doba, te su počeli proizvoditi takozvano “rimsko mozaičko staklo” ili “murrine”, dobivene hladnim spajanjem tesera i/ili staklenih cjevčica različitih oblika i boja u svrhu dobijanja željenog dizajna, kasnije taljenog vrućim postupkom za efekt polikromnog mozaika (46/VE), no proizvedene su i čaše rimskom tehnikom pozlaćenog stakla. (44/VE), ili mali puhan predmeti, takozvani “Fenici”, inspirirani vrčevima i posudama za balzame s Bliskog Istoka (72/VE - 73/VE).

quari grezzi erano poi consegnati agli specchieri per la spianatura, la lucidatura e l’applicazione sul retro di un amalgama di stagno e mercurio. Le specchiere veneziane erano poi arricchite sui quattro lati da tralci floreali pure in vetro (costituiti da fiori e foglie in pasta vitrea colorata ottenuti a stampo) e quindi inserite entro cornici metalliche di gusto barocco o rocaille. Tale tipologia venne talvolta impiegata anche per alcuni reliquiari fastosi di grande formato, come il *Reliquiario-acquasantino* con fiori in cristallo di Palazzo Madama (54/VD), acquistato per il Museo Civico di Torino da Emanuele d’Azeglio.

### **Il XIX secolo: Antonio Salviati, la Compagnia Venezia Murano e i vetri artistici prodotti per le grandi Esposizioni Universali**

Nella seconda metà dell’Ottocento, complice l’interesse per gli stili storici che condizionava tutta la produzione artigianale dell’epoca, si assiste a una rinascita dell’arte vetraria muranese. Nel 1854 venne fondata a Murano la fabbrica Fratelli Toso, che inizialmente si dedicò alla produzione di vetri soffiati comuni, rulli da finestre e lampadari, ma che nei decenni successivi, come documentano gli album di disegni della ditta – che contengono gli schizzi e i modelli per i vetri di tipo antico -, si specializzò anche nella creazione di calici e coppe che si ispiravano apertamente ai vetri del XVI e XVII secolo. Frattanto Antonio Salviati, vicentino, fondava nel 1859 sempre a Murano, un laboratorio d’arte musiva, in cui si producevano tessere per mosaici in polvere vitrea, che imitassero quelle ricavate da pietre dure. Negli stessi anni nasceva anche il Museo Vetrario di Murano (1861), che ebbe come primo direttore Vincenzo Zanetti; un’istituzione in cui si raccolsero non solo il maggior numero possibile di vetri realizzati a Murano del XV-XVIII secolo – che servivano ai nuovi maestri vetrai anche per apprendere e recuperare le tecniche antiche -, ma presso il quale venne costituito un archivio (con i documenti che illustravano la storia delle fornaci muranesi), e soprattutto una scuola di disegno per vetrai, seguendo quindi gli stessi principi che avevano ispirato il South Kensington Museum di Londra, pochi anni prima, il quale aveva affiancato al museo, dedicato com’è noto alle arti applicate di ogni epoca e luogo, una scuola di disegno. Altrettanto significativa, in questo contesto, la Compagnia di Venezia Murano, che avviò anch’essa una produzione di vetri ispirati a quelli muranesi del Rinascimento e Barocco. Tutte e tre queste ditte parteciparono alle Esposizioni nazionali e universali che in quegli anni si succedevano senza sosta: oltre alle Esposizioni Vetrarie organizzate a Murano stessa (la prima nel 1864), l’Esposizione Universale di Parigi del 1867 e poi del 1878 e tante altre, spesso vincendo medaglie o menzioni speciali per le loro creazioni. Accanto ai vetri che riprendevano le forme dei capolavori del Cinque e Seicento, gli artigiani muranesi, influenzati dal gusto per l’antico che informava negli stessi anni, per esempio, i gioielli dell’orafo romano Castellani, studiarono le tecniche di età romana e presero a produrre i cosiddetti “vetri romani a mosaico”, o “murrini”, che si ottenevano accostando a freddo tessere e/o sezioni di canne di vetro di forme e colori diversi per formare il disegno voluto, poi compattato a caldo con un effetto di mosaico policromo (46/VE); ma vennero prodotte anche coppe che riprendevano la tecnica romana del vetro a oro graffito (44/

### Pozlačeno i obojano staklo: od rimskog doba do kasne renesanse

Osim puhanog stakla u Italiji se razvila druga tehnika obrade stakla: takozvano staklo "églomisé". Radi se ustvari o helenističkoj tehnici, koja se proširila Rimom i zapadnom Europom između 2. i 4. stoljeća nove ere. Tada je ta tehnika služila za ukrašavanje dna šalice i čaša: portretima (pojedinačnih osoba, bračnih drugova, majki i djece); scenama lova, cirkusa, gladijatora, poganskih božanstava, mitoloških heroja; ali i motivima vezanima za židovsku (menora, Aron [sveti ormarić za Toru]) i kršćansku religiju (figure svetaca, ponekad popraćene natpisima, scene iz Starog zavjeta). Čaše bi se darivale prigodom proslava i obljetnica. Neki od tih predmeta sačuvani su sve do danas. Drugi su pak, i dalje u rimsko vrijeme, našli svoju upotrebu u pogrobnom kontekstu; često su se, primjerice, portretni medaljoni koristili u kršćanskim katakombama, pričvršćeni u žbuku zapečaćenih niša, gdje su služili za identifikaciju pokojnika. U rimskim radionicama postojala su dva tehnička postupka pozlate stakla: pozlata zaštićena između dva sloja stakla (*sandwich gold glasses*) i izložena pozlata. U prvom, zlatni listić nanosio bi se na pozadinu stakla, te bi se potom urezivao metalnim šiljkom (ili stilusom od kosti ili slonovače) kako bi se dobio željeni crtež, nakon čega bi se prekrilo slojem staklene prašine koja bi se u pečenju rastalila, uokvirujući zlato između dvije staklene plohe. U srednjem vijeku korišten je drugi, unekoliko jednostavniji postupak, posebice za prijenosne oltare u obojanom drvetu, koji su ponekad imali odjeljke za relikvije. U ovim djelima pozlačeno staklo služilo je za prikazivanje svetih prizora i figura svetaca (94/VD). Odabir pozlaćenog stakla tako je povećavao dragocjenost ovih predmeta, neizravno podsjećajući na zlatarstvo, s obzirom da su epizode iz Kristovog života ili Muke izvedene zlatnim listovima. Sva svjedočanstva koja su preživjela iz ovog umjetničkog perioda (14. - 15. st.) vezana su uz središnju Italiju - Umbriju, Toskanu, Marke, a Knjiga umjetnosti Cennina Cenninija (1370. - 1440.) posvetila je cijelo poglavlje prikazu ove kompleksne tehnike. Ponovo je oživljena u renesansi, posebice u Lombardiji, i dalje za privatne oltare, dakle medaljone, relikvijare-dragulje, krunice i ormariće raznih dimenzija. U narednim stoljećima takav je postupak postupno napušten, te zamijenjen različitim tehnikama s obzirom na lokalitet: neke venecijanske radionice krajem šesnaestog stoljeća specijalizirale su se za proizvodnju staklenih ploča hladno oslikanih na retru, obogaćenih jednostavnim pozlatama kistom, a potom zatvorenih u polikromne drvene okvire. Tako su dobivane male dragocjene svjetlučave slike, čije su teme - scene iz Starog i Novog zavjeta, epizode rimske povijesti - uglavnom preuzete iz grafika Rafaelove škole (posebice onih Marcantonio Raimondija); u nekim slučajevima grafika bi se direktno prenosila na staklo: iscrtavanjem tintom obrisa figura na otisku, njegovim prijanjanjem na staklo da bi se oni preslikali, a potom oslikavanjem ploče prema prenesenom crtežu (135/VD).

VE), o malim vetri soffiati cosiddetti "Fenici", che si ispiravano a balsamari e brocche del Medio Oriente (72/VE - 73/VE).

### Vetri a oro graffiti e vetri dipinti: dall'età romana al tardo Rinascimento

Accanto al vetro soffiato, in Italia ebbe modo di svilupparsi un'altra tecnica di lavorazione del vetro: quella del cosiddetto "vetro églomisé". Si tratta in realtà di una tecnica di origine ellenistica, che si diffuse poi a Roma e in Europa occidentale tra il II e il IV secolo d. C. Veniva allora impiegata per decorare i fondi di coppe e bicchieri: con ritratti (di personaggi singoli, coppie di sposi, madri e figli); scene di caccia, circensi, gladiatorie, divinità pagane, eroi mitologici; ma anche con motivi legati alla religione ebraica (la menorah, l'Aron/armadio sacro per la Torah) e alla religione cristiana (figure di santi, talvolta accompagnati da iscrizioni, scene dell'Antico Testamento). Le coppe venivano offerte come doni augurali, in occasione di feste e ricorrenze. Alcuni di questi recipienti si sono conservati integri fino a oggi. Altri invece hanno conosciuto, sempre in età romana, un riuso in ambito funerario; spesso, infatti, i medaglioni con ritratti erano reimpiegati nelle catacombe cristiane: fissati nella malta di chiusura dei loculi, avevano la funzione di identificare il defunto. Nelle officine romane i procedimenti tecnici per dorare il vetro erano due: la doratura protetta tra due strati di vetro (*sandwich gold glasses*) e la doratura esposta. Con il primo, la foglia d'oro si applicava sul retro del vetro e veniva poi incisa con una punta metallica (o con uno stilo in osso o avorio) per ottenere il disegno voluto, quindi ricoperta da uno strato di polvere vitrea, che - dopo cottura in forno - fondeva inglobando l'oro tra i due vetri. Nel Medioevo venne ripreso il secondo procedimento, leggermente più semplice, soprattutto per altari portatili in legno dipinto, talvolta con scomparti contenenti reliquie. In queste opere i vetri dorati erano impiegati per raffigurare scene sacre e figure di santi (94/VD). La scelta del vetro a oro graffito esaltava così la preziosità di questi oggetti, richiamando indirettamente l'oreficeria, dal momento che gli episodi della vita di Cristo e della Passione erano realizzati in foglia d'oro. Le testimonianze sopravvissute di questa stagione artistica (XIV-XV secolo), si possono ricondurre tutte all'Italia centrale - Umbria, Toscana, Marche -, e il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (1370-1440) dedica un intero capitolo all'illustrazione di questa complessa tecnica. Essa venne poi ripresa nel Rinascimento, soprattutto in area lombarda, ancora in altari per devozione privata e quindi per medaglioni, gioielli-reliquiario, rosari e stipi di varie dimensioni. Nei secoli successivi tale procedimento venne gradualmente abbandonato e sostituito da tecniche diverse a seconda delle aree geografiche: alcune botteghe di Venezia città, a fine Cinquecento, si specializzarono nella produzione di lastre di vetro dipinte a freddo sul retro, arricchite da semplici dorature a pennello, e poi racchiuse entro cornici lignee policrome. Il risultato era quindi quello di piccoli dipinti preziosi e rilucenti, i cui i soggetti - scene dell'Antico e Nuovo Testamento, episodi di storia romana -, erano per lo più derivati da incisioni di scuola raffaelliana (soprattutto quelle di Marcantonio Raimondi); in alcuni casi si trasferiva l'incisione sul vetro in maniera diretta: inchiostrando i contorni delle figure rappresentate sulla stampa, facendola aderire al vetro per lasciarne traccia, e poi procedendo a dipingere la lastra seguendo il disegno trasferito sul vetro (135/VD).



*“Fenički” balzamarij (posuda za mirise)*  
Murano, 1881.  
Zeleno puhanostaklo s aplikacijom bijelih i žutih staklenih niti  
Inv.72/VE

*Balsamario “fenicio”*  
Murano, 1881  
Vetro soffiato verde con applicazione di filetti in vetro bianco e giallo  
Inv. 72/VE



*“Fenički” balzamarij (posuda za mirise)*  
Murano, 1875.-1899.  
Plavo puhanostaklo s aplikacijom žutih i zelenih staklenih niti  
Inv.73/VE

*Balsamario “fenicio”*  
Murano, 1875-1899  
Vetro soffiato blu con applicazione di filetti in vetro giallo e verde  
Inv. 73/VE



*Medalja sa ženskim portretom*  
Rim, sredina 3. stoljeća po. Kr.  
Staklo oslikano tehnikom chiaroscuro i zlatnim crtežima  
Inv.94/VD

*Medaglione con ritratto femminile*  
Roma, metà III secolo d. C.  
Vetro dipinto a chiaroscuro e a oro graffito  
Inv. 94/VD



*Diptih s prikazom Rođenja, Raspeća, stigmama svetog Franje i Uskrslog Krista*

Umbrija ili Emilija, oko 1350.g.  
Staklo sa zlatnim crtežima, s temperom u pozadini  
Inv.135/VD

*Dittico con Natività, Crocifissione, Stigmate di san Francesco e Cristo risorto*

Umbria o Emilia, 1350 circa  
Vetro a oro graffito e dipinto a tempera sul retro  
Inv. 135/VD

PALAZZO MADAMA -  
MUSEO CIVICO D'ARTE  
ANTICA

PALAZZO MADAMA  
-GRADSKI MUZEJ ANTIČKE  
UMJETNOSTI

Gradski muzej u Torinu svečano je otvoren 4. lipnja 1863. Bio je to jedan od prvih gradskih muzeja ustanovljenih nakon proglašenja Kraljevine Italije 1861., s prijestolnicom u Torinu. U periodu velikih promjena kao osnovna zadaća pokazalo se sakupljanje i čuvanje baštine i arheoloških nalaza kojih je bilo sve više na gradskom teritoriju. Na taj su način na jednom mjestu sakupljene raznorodne zbirke u rasponu od prapovijesti do moderne umjetnosti. U godinama koje su uslijedile, prevagnuo je fokus na sekciju "Povijesti rada", s ciljem da se, po uzoru na veliki londonski muzej South Kensington (danas Victoria and Albert Museum), prikaže povijest primijenjene umjetnosti, a za dobrobit umjetnika i obrtnika pozvanih da se inspiriraju povijesnim predmetima. S obzirom da je u Torinu postojao i Kraljevski talijanski industrijski muzej osnovan 1862., koji je preuzeo zadatak dokumentiranja industrijske povijesti, te je nudio ne samo uvid u strojeve i sirovine, već je obuhvaćao i radionice i učionice, Gradski je muzej mogao profilirati svoje zbirke u snažnom povijesno-umjetničkom ključu. Ta su se obilježja polako ocrtavala kako su se precizirale zbirke: arheološka i prapovijesna sekcija malo-pomalo su napuštane, i prepuštane drugim gradskim institucijama u zamjenu za djela dekorativne umjetnosti primjerenija karakteru muzeja. Presudna je bila razmjena s muzejom antike koja se dogodila pod vodstvom Bartolomea Gastaldija (1874.-1879.): grčka i rimska djela prepuštena su u zamjenu za dvjestotinjak predmeta srednjovjekovnog doba (bjelokosti, zlatarstva, brončanih i željeznih predmeta, mramornih skulptura).

Smrću Bartolomea Gastaldija, vodstvo je prešlo u ruke Emanuelea Taparellija d'Azeglia (1879.-1890.), sina Roberta, prvog ravnatelja Savojske umjetničke galerije i unuka poznatijeg Massima, slikara, pisca i političara. D'Azeglio je svoju diplomatsku karijeru ostvario u velikim europskim prijestolnicama (München, Beč, Haag, Bruxelles, St. Petersburg), nakon čega se 1848. preselio u London. Ovdje je svjedočio prvoj Svjetskoj izložbi koja je 1851. postavljena 1851. u Kristalnoj palači, kao i osnivanju National Gallery i Victoria and Albert Museuma. Njegova kolekcionarska strast oblikovala se u međunarodnom kontekstu londonskog tržišta umjetninama, što je dovelo do sakupljanja značajne zbirke majolike i porculana, kao i zbirke pozlaćenog i oslikanog stakla - prvu je muzeju donirao 1874., drugu pohranio 1877., a oporučno darovao 1890. Po povratku u Torino, nakon što je izabran za ravnatelja, poticao je rast zbirke primijenjene umjetnosti po uzoru na velike engleske muzeje, s posebnim naglaskom na keramiku i tekstil.

Godine 1890. vodstvo muzeja preuzeto je Vittorio Avondo (1836.-1910.), cijenjeni pejzažni slikar, kolekcionar i connoisseur, kojemu dugujemo razdvajanje zbirke u dvije različite sekcije: sekciju "Moderne umjetnosti", iz koje će se razviti Galerija moderne i suvremene umjetnosti (GAM) i sekciju "Stare umjetnosti", koja će se preseliti u prostorije veleborne palače Madama pod direkcijom Vittoria Vialea, 1934. godine.

Taj je prostor odabran zbog svoje središnje pozicije i značaja za povijest savojskoga grada: zgrada koja je u 1. st. nove ere nastala kao *porta urbica* rimske kolonije, a potom je proširena u srednjem vijeku, sve dok nije postala dvorac s četiri kule okružen jarkom, na koncu pretvoren u rezidenciju dvije "Madame Reali", Kristine

Il Museo Civico di Torino fu inaugurato il 4 giugno del 1863. Fu uno dei primi musei civici nati dopo la proclamazione del Regno d'Italia nel 1861, di cui Torino era la capitale. In un momento di forti mutamenti, l'esigenza primaria era di raccogliere e di tutelare le memorie patrie e i ritrovamenti archeologici che si andavano susseguendo sul territorio cittadino in costante espansione. Vennero così radunate in un'unica sede collezioni disperate che spaziavano dall'epoca preistorica all'arte moderna. Negli anni che seguirono si andò affermando la preminenza di una sezione particolare, quella della "Storia del lavoro", che sull'esempio di un grande museo come il South Kensington di Londra (ora Victoria and Albert Museum) intendeva illustrare la storia delle arti applicate a beneficio degli artisti e degli artigiani che erano invitati ad ispirarsi ai manufatti del passato. La presenza a Torino del Regio Museo Industriale Italiano fondato nel 1862, che assolveva al compito di documentare la storia dell'industria e forniva non solo approfondimenti su materie prime e macchinari, ma disponeva anche di laboratori e aule didattiche, fece sì che il Museo Civico potesse configurare le sue raccolte in senso marcatamente storico-artistico. Queste caratteristiche si accentuarono man mano che si andavano precisando gli ambiti delle collezioni: le sezioni archeologica e preistorica furono via via dismesse, cedute ad altre istituzioni cittadine in cambio di opere di arte decorativa più pertinenti al carattere del museo. Decisivo fu lo scambio con il Regio Museo di Antichità che avvenne sotto la direzione di Bartolomeo Gastaldi (1874-1879): opere greche e romane furono cedute in cambio di circa duecento oggetti di epoca medievale (avori, oreficerie, oggetti in ferro e in bronzo, sculture in marmo).

Con la morte di Bartolomeo Gastaldi, la direzione passò ad Emanuele Taparelli d'Azeglio (1879-1890), figlio di Roberto, primo direttore della Pinacoteca Sabauda e nipote del più celebre Massimo, pittore, scrittore e politico. D'Azeglio aveva svolto la carriera diplomatica nelle grandi capitali europee (Monaco, Vienna, l'Aja, Bruxelles, San Pietroburgo) e si era poi trasferito a Londra nel 1848. Qui era stato testimone, della prima esposizione universale allestita al Crystal Palace nel 1851 e della nascita della National Gallery e del Victoria and Albert Museum. È nel contesto internazionale del mercato d'arte londinese che aveva preso forma la sua passione collezionistica, di particolare rilevanza per la collezione di maioliche e porcellane italiane e per quella dei vetri dorati e dipinti, la prima donata al museo nel 1874, la seconda depositata nel 1877 e donata poi per lascito testamentario nel 1890. Rientrato a Torino ed eletto direttore, promosse la crescita delle raccolte di arte decorativa sull'esempio dei grandi musei inglesi, con particolare attenzione alle ceramiche e ai tessuti.

Nel 1890 assunse la direzione del Museo Vittorio Avondo (1836-1910), apprezzato pittore di paesaggio, collezionista e conoscitore, cui si deve la separazione delle collezioni in due distinte aree: la sezione "Arte Moderna", da cui avrà origine la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM) e la sezione "Arte Antica", che verrà trasferita nelle stanze dell'aulico Palazzo Madama sotto la direzione di Vittorio Viale, nel 1934.

La sede fu scelta per la sua centralità e importanza nella storia della città sabauda: un edificio nato come porta urbica della colonia

Francuske i Marije Giovanne Battiste Savoia Nemours, tijekom razdoblja njihova udovištva i regentstva. Potonja vojvotkinja učinila ju je jednim od simbola europskog baroka, pozvavši arhitekta Filippa Juvarra da vodi obnovu unutrašnjeg uređenja i da projektira veliko stubište na pročelju. Nije slučajno pjesnik Guido Gozzano palaču nazvao “kamenom sintezom cijele prošlosti Torina” (1918.).

U definiranju novog rasporeda zbirki unutar palače, Vialeu uz druge brojne stvari valja zahvaliti i na tome što je tamo po prvi put izložio zbirku pijemontskog renesansnog slikarstva, koje je do tada bilo čuvano u skladištu, smjestivši je u petnaestostoljetno prizemlje, kao i na tome što je preuredio zbirku primjenjene umjetnosti, dao joj novu važnost i smjestio je na osvjetljeni drugi kat palače, u vitrine inovativna oblika, funkcionalnosti i osvjetljenja. *Piano nobile*, sobe Marije Giovanne Battista Savoia Nemours, restaurirane i reinterpretirane intervencijom u neobaroknom stilu, obogaćene su namještajem i slikama preuzetih dijelom iz starih prostorija u ulici Gaudenzio Ferrari, a dijelom iz drugih rezidencija u Torinu.

Zahvaljujući Vialeu, koji je znao uspostaviti plodonosne odnose u svijetu antikvara, kolekcionara i connoisseura, muzejska baština značajno je porasla. Među najvažnije otkupe spadaju porculanski vrč Medici, tri velike životinje iz Meissena, te takozvano Blago Deasana, koje se sastoji od kasnoantičkog i ostrogotskog zlatarstva. Vialeu se 1934. ukazala prilika da otkupi zbirku kneževa Trivulzio iz Milana, jednu od najfascinantnijih i najvažnijih privatnih zbirki u Italiji, koju su činila djela arheologije, slikarstva, minijature, zlatarstva, te golema biblioteka. Mussolinijeva direktna intervencija u korist Milana poništila je već sklopljeni dogovor, pa je Torino kao kompenzaciju dobio dva remek-djela iz ove zbirke, Portret muškarca Antonella da Messine i manuskript *Très belles Heures* s minijaturama Jana Van Eycka.

romana nel I sec. d. C., ampliato nel medioevo fino a farne un castello dotato di quattro torri e circondato da un fossato, e infine trasformato in residenza dalle due “Madame Reali”, Cristina di Francia e Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, nel periodo della loro vedovanza e reggenza. Quest’ultima duchessa ne fece uno dei luoghi simbolo del barocco europeo, chiamando il grande architetto Filippo Juvarra a dirigere il cantiere di rinnovamento della decorazione degli ambienti interni e a progettare il grandioso scalone in facciata. Non a caso il palazzo fu definito dal poeta Guido Gozzano “la sintesi di pietra di tutto il passato torinese” (1918).

Nel definire il nuovo allestimento delle raccolte all’interno dell’edificio, Viale tra i tanti meriti ebbe anche quello di esporre per la prima volta la collezione di dipinti piemontesi del Rinascimento, fino ad allora rimasti nei depositi, allestendoli negli ambienti quattrocenteschi al piano terra, e di riordinare conferendo loro nuova importanza le collezioni di arti decorative, ospitate nel luminoso secondo piano del palazzo, in vetrine innovative per forma, funzionalità e illuminazione. Il piano nobile, le stanze dell’appartamento di Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, restaurate e reinterpretate da un intervento in stile neo-barocco, si arricchivano di arredi e dipinti in parte provenienti dalle vecchie sale di via Gaudenzio Ferrari e in parte recuperati da altre residenze torinesi.

Grazie a Viale, che seppe intrecciare rapporti proficui con il mondo antiquario, dei collezionisti e dei conoscitori, il patrimonio del museo si accrebbe notevolmente. Tra gli acquisti più importanti si segnalano la brocca in porcellana medicea, i tre grandi animali di Meissen e il cosiddetto Tesoro di Desana, composto da oreficerie tardo antiche e ostrogote. Nel 1934 a Viale si presentò l’occasione di acquistare la collezione dei principi Trivulzio di Milano, una delle più straordinarie e importanti raccolte private italiane, formata da opere di archeologia, di pittura, di miniatura, di oreficeria e da una immensa biblioteca. L’intervento diretto di Mussolini a favore della città di Milano fece saltare l’accordo già stipulato, e fu così che come risarcimento vennero donati alla città di Torino due capolavori della raccolta, il *Ritratto d’uomo* di Antonello da Messina e il manoscritto delle *Très belles Heures* con le miniature di Jan Van Eyck.

Osamdesetih godina dvadesetog stoljeća javila se prijemna potreba za renovacijom i pogonskom adaptacijom palače, koja je dovela do dugog zatvaranja zgrade (1988. - 2006.). Nakon što je 15. prosinca 2006. iznova otvoren za publiku, muzej se trenutno prostire na četiri kata: na razini šanca, nasuprot srednjovjekovnom botaničkom vrtu, nalazi se srednjovjekovni lapidarij u kojem su izložene mramorne skulpture sa stare katedrale, romanički mozaik iz katedrale Acqui Terme i Blago Desana. U prizemlju, u salama koje dokumentiraju petnaestostoljetnu fazu dvorca Acaia, itinerar prati figuralnu umjetnost Piemontea i Valle d'Aosta u gotičkom i romaničkom razdoblju, s korskim sjedalima iz opatije Staffarda, slikama burgundskog slikara Antoinea de Lonhyja i velikim poliptisima slikarskih škola šesnaestog stoljeća. Na prvom katu istaknute su barokne prostorije nekadašnje rezidencije vojvotkinja Kristine Francuske i Marije Giovanne Battiste Savoia Nemours, u kojima su smještene dragocjene remek-djela namještaja iz Pijemonte. Na drugom je katu sačuvan Vialeov postav iz tridesetih godina, zadržavajući kako prekrasne vitrine od orahovine, s velikim zakrivljenim staklom i unutarnjim osvjetljenjem, tako i artikulaciju zbirke po tipologiji (staklo, keramika, tekstil, bronca, željezo, uvezi).

Negli anni Ottanta del Novecento si fecero urgentemente sentire le esigenze di rinnovamento e di adeguamento impiantistico del palazzo, che portarono a un lungo periodo di chiusura dell'edificio (1988-2006). Riaperto al pubblico il 15 dicembre 2006, il museo si presenta oggi articolato su quattro piani: al livello del fossato, prospiciente il Giardino botanico medievale, si trova il Lapidario Medievale in cui sono esposti marmi provenienti dall'antica cattedrale torinese, un mosaico romanico già nel Duomo di Acqui Terme e il Tesoro di Desana. Al piano terra, nelle sale che documentano la fase quattrocentesca del Castello degli Acaia, il percorso prosegue illustrando le arti figurative del Piemonte e Valle d'Aosta per il periodo gotico e rinascimentale, con gli stalli del coro di Staffarda, le tavole del pittore borgognone Antoine de Lonhy e i grandi polittici delle scuole pittoriche cinquecentesche. Al piano nobile, sono messi in risalto gli ambienti della residenza barocca, già palazzo delle duchesse Cristina di Francia e Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, in cui sono collocati pregiati mobili capolavori dell'ebanisteria piemontese. Al secondo piano, è stato salvaguardato l'allestimento degli anni Trenta ideato da Viale, mantenendo sia le belle teche in noce rivestite di radica di noce, con ampi vetri curvi e illuminazione interna, sia l'articolazione delle raccolte per tipologia (vetri, ceramiche, tessuti, bronzetti, ferri, legature).

IL CATALOGO

KATALOG

**Posuda s poklopcem u obliku kutijice**

Torino, oko 1780. – 1790.  
Oznaka čistoće Bartolomea Bernardija (1778. – 1816.);  
Druga oznaka čistoće Giuseppa Vernonija (1778. - 1824.)  
Lijevano, iskucano i cizelirano srebro, v 15 x 29 x 8 cm  
Inv. 289/A

**Paiola (tazza da brodo)**

Torino, 1780 - 1790 circa  
Marchio di assaggio di Bartolomeo Bernardi (1778 - 1816);  
di contro assaggio di Giuseppe Vernoni (1778 - 1824)  
Argento fuso, sbalzato e cesellato, h 15 x 29 x 8 cm  
Inv. 289/A

**Posuda za šećer/ šećernica**

Torino, 1760.-1770.  
Oznaka čistoće Giovannija Battiste Carrona  
(1753. – 1778.)  
Lijevano, iskucano i cizelirano srebro, v 12 x 14 x 10,5 cm  
Inv. 284/A

**Zuccheriera**

Torino, 1760 – 1770  
Marchio di assaggio e di contro assaggio di Giovanni  
Battista Carron (1753 – 1778)  
Argento fuso, sbalzato e cesellato, h 12 x 14 x 10.5 cm  
Inv. 284/A

**Dvokraki svijećnjaci u paru**

Antonio Magrino, 1765. – 1775.  
Žig filigrana; oznaka čistoće Giovannija Battiste Carrona  
(1753. - 1778.) i Bartolomea Paglianija (1754. - 1775.)  
Iskucano, cizelirano i gravirano srebro, v 32 x 30 x 16 cm  
Inv. 306/A - 307/A

**Coppia di candelieri a due bracci**

Antonio Magrino, 1765 - 1775  
Punzone dell'argentiere; marchi di assaggio di Giovanni  
Battista Carron (1753 – 1778) e di Bartolomeo Pagliani  
(1754 - 1775)  
Argento sbalzato, cesellato e inciso, h 32 x 30 x 16 cm  
Inv. 306/A - 307/A

**Vrč za kavu**

Krug oko Giovannija Battiste Boucheron, oko 1790.  
Oznaka čistoće Giuseppa Vernonija (1778. - 1815.)  
Iskucano, cizelirano i gravirano srebro, rezbareno drvo,  
v 30 x 21 x 16 cm  
Inv. 323/A

**Caffettiera**

Ambito di Giovanni Battista Boucheron, 1790 circa  
Marchio di assaggio di Giuseppe Vernoni (1778 - 1815)  
Argento sbalzato, cesellato e inciso, legno intagliato,  
h 30 x 21 x 16 cm  
Inv. 323/A

**Kovčežić s arabeskama, figurama paunova i gazela**

Sicilija (Palermo?), 1150. - 1175.  
Oslíkana i pozlaćena bjelokost, pozlaćena bronca, 9 x 12  
x 7 cm  
Inv.183/AV

**Cofanetto con arabeschi, figure di pavoni e gazzelle**

Sicilia (Palermo?), 1150-1175  
Avorio dipinto e dorato, bronzo dorato, 9 x 12 x 7 cm  
Inv. 183/AV

**Kovčežić s profanim prizorima i putima**

Venecija, radionica Embriachi (?), 1425.-1450.  
Rezbarena i pozlaćena kost, rožina, zeleno i  
narančasto obojeno drvo, 14,5 x 19,5 cm  
Inv.68/AV

**Cofanetto con scene profane e putti alati**

Venezia, Bottega degli Embriachi (?), 1425-1450  
Osso intagliato e dorato, legno tinto di verde e  
arancio, corno, 14,5 x 19,5 cm  
Inv. 68/AV

**Pisaći stol stila mazaren**

Luigi Prinotto, oko 1730. – 1735.  
Drvo furnirano ebanovinom s umetcima od slonovače,  
90 x 190 x 66 cm  
Inv. 1412/L

**Scrivanja alla mazzarina**

Luigi Prinotto, 1730 – 1735 circa  
Legno impiallacciato in ebano con intarsi in avorio,  
90 x 190 x 66 cm  
Inv. 1412/L

**Okvir za cartagloriju (tekst molitvi)**

Pietro Piffetti, 1745. – 1750.  
Drvo intarzirano sedefom i slonovačom, kornjačevina,  
25 x 42,5 cm  
Inv. 985/L

**Cornice per cartagloria**

Pietro Piffetti, 1745 – 1750  
Legno intarsiato in madreperla e avorio, tartaruga,  
25 x 42,5 cm  
Inv. 985/L

**Poklonstvo pastira**

Sicilija (Trapani), oko 1750.  
rezbarena bjelokost, 13 x 11 cm  
Inv. 8/AV

**Adorazione dei pastori**

Sicilia (Trapani), 1750 circa  
Avorio intagliato, 13 x 11 cm  
Inv. 8/AV

**Set nakita sastavljen od ogrlice, narukvice, naušnica i broša**

Francesco Tanadei, oko 1800. – 1810.  
Slonovača reljef, ebanovina, pozlaćeno srebro; 8,2 x 3,5  
cm (narukvica), 4 x 4,5 cm (broš), 4,5 x 0,9 cm (naušnice)  
Inv.74/AV – 77/AV

**Parure composta da collana, braccialetto, orecchini e spilla**

Francesco Tanadei, 1800 – 1810 circa  
Avorio intagliato, ebano, argento dorato; 8,2 x 3,5 cm  
(braccialetto), 4 x 4,5 cm (spilla), 4,5 x 0,9 cm (orecchini)  
Inv. 74/AV – 77/AV

**Kipić Atlasa koji drži globus**

Padova, 1500. – 1520.  
Lijevana bronca, 16 x 10 x 10 cm  
Inv. 1001/B

**Statuetta di Atlante che regge il globo terrestre**

Padova, 1500 - 1520  
Fusione in bronzo, 16 X 10 x 10 cm  
Inv. 1001/B

**Kipić s figurom akrobata**

Radionica Andree Briosco, 1500. – 1520.  
Lijevana bronca, 15 x 10 x 9 cm  
Inv. 1002/B

**Statuetta con figura di acrobata**

Bottega di Andrea Briosco, 1500 – 1520  
Fusione in bronzo, 15 x 10 x 9 cm  
Inv. 1002/B

**Kipić koze**

Radionica Andree Briosco, 1500. – 1520.  
Lijevana bronca, 20 x 16 x 8 cm  
Inv. 1004/B

**Statuetta con capra**

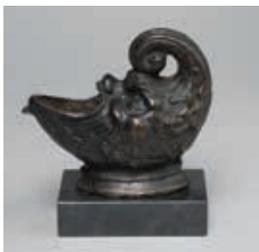
Bottega di Andrea Briosco, 1500 – 1520  
Fusione in bronzo, 20 x 16 x 8 cm  
Inv. 1004/B

**Kovčežić s mitološkim scenama**

Severo Calzetta iz Ravenna, 1520. – 1530.  
Lijevana bronca, 11 x 22 x 12,5 cm  
Inv. 1007/B

**Cofanetto con scene mitologiche**

Severo Calzetta da Ravenna, 1520 – 1530  
Fusione in bronzo, 11 x 22 x 12,5 cm  
Inv. 1007/B



**Svjetiljka u obliku maske s listovima**

Padova, 1500. – 1520.  
Liješana bronca, 9 x 5 x 11 cm  
Inv. 1009/B

**Lucerna in forma di mascherone fogliato**

Padova, 1500 – 1520  
Fusione in bronzo, 9 x 5 x 11 cm  
Inv. 1009/B



**Medalja s Domenicom Malatestom**

Antonio Pisano poznat kao Pisanello,  
1445.  
Liješano olovo, promjer 8,5 cm  
Inv. 1319/B

**Medaglia con Domenico Malatesta**

Antonio Pisano detto Pisanello, 1445  
Fusione in piombo, diametro 8,5 cm  
Inv. 1319/B



**Ploča kabinetskog ormarića s prikazom scene iz rimske povijesti**

Lombardija, 1565. – 1580.  
Željezo kovano, reljefno/iskucano, cizelirano, dijelom pozlaćeno i posrebreno, 32 x 43 cm  
Inv. 662/F

**Placca da stipo con episodio di storia romana**

Lombardia, 1565 – 1580  
Ferro forgiato, sbalzato, cesellato, ageminato in oro e argento, 32 x 43 cm  
Inv. 662/F



**Kameja s portretom ratnika**

Milano (?), XVI. st.; metalni okvir iz XIX. st.  
Mramor, umeci bojene bjelokosti; zlato, 36 x 27 x 5 mm  
Inv. 809/PM

**Cammeo con ritratto di guerriero**

Milano (?), XVI secolo; XIX per la montatura metallica  
Marmo avorio-bruno intagliato a scalpellino; oro,  
36 x 27 x 5 mm  
Inv. 809/PM



**Kameja s Trijumfom Arijadne**

Firenca ili Rim, XVI. stoljeće  
Kalcedon/ sardoniks izrezbaren skalpelom, glodalicom i kamenim šiljkom; zlato i oslikani emajl,  
24 x 33 x 7 mm  
Inv. 619/PM

**Cammeo con Trionfo di Ariadne**

Firenze o Roma, XVI secolo  
Calcedonio/sardonice intagliato con scalpellini, frese e punta litica; oro e smalto dipinto,  
24 x 33 x 7 mm  
Inv. 619/PM



**Kameja s poprsjem Lucia Vera (?)**

Firenca ili Rim, XVII. stoljeće (?); metalni okvir iz XIX. st.  
Kalcedon/narančasti karneol, obrađeno kuglicom i svrdlom na kotaču; zlato, 25 x 18 x 8 mm  
Inv. 645/PM

**Cammeo con busto di Lucio Vero (?)**

Firenze o Roma, XVII secolo (?); XIX per la montatura metallica  
Calcedonio/corniola arancione, lavorato con trapano a punta sferica e rotella; oro, 25 x 18 x 8 mm  
Inv. 645/PM



**Kameja s prikazom mitske životinje: četveronožac sa psećom glavom i tijelom gmaza**

Firenca ili Rim, XVI. - XVII. stoljeće  
Klesani crveni ahat/kalcedon, 23 x 28 x 8 mm  
Inv. 905/PM

**Cammeo con animale fantastico: quadrupede con testa di cane e corpo di rettile**

Firenze o Roma, XVI - XVII secolo  
Calcedonio/agata rosso intagliato a scalpellino,  
23 x 28 x 8 mm  
Inv. 905/PM



**Kameja s bukoličkim prizorom: Hermafrodit u sredini s dva satira, eros leti mašući listom vinove loze i kip Pana i Silena s lijeve strane**  
Firenca ili Rim, XVI. stoljeće  
Smeđe-bijeli kalcedon/sardoniks klesan i rezan,  
30 x 40 x 5 mm  
Inv.758/PM

**Cammeo con scena bucolica: al centro Ermafrodito con a fianco due satiri, un erote vola sventolando una foglia di vite e statua di Pan e sileno a sinistra**  
Firenze o Roma, XVI secolo  
Calcedonio/sardonice bruno-bianco intagliato a scalpellini e frese, 30 x 40 x 5 mm  
Inv. 758/PM



**Kameja s popršjem satira**  
Firenca ili Rim, XVI. stoljeće (?)  
Plavi lapis lazuli, klesan, bušen i svrdlan,  
24,5 x 18,2 x 6,5 mm  
Inv. 1000/PM

**Cammeo con busto di satiriskòs (satiro)**  
Firenze o Roma, XVI secolo (?)  
Lapislazzuli blu modellato a scalpellino, bulino e trapano,  
24,5 x 18,2 x 6,5 mm  
Inv. 1000/PM



**Kameja s prizorom žrtvovanja bika Dionizu**  
Firenca ili Rim, XVI. stoljeće  
Bijelo-smeđi kalcedon, klesan; zlato, 17 x 17 x 6 mm  
Inv.1004/PM

**Cammeo con scena di sacrificio di un toro a Dioniso**  
Firenze o Roma, XVI secolo  
Calcedonio bianco-bruno intagliato a scalpellino; oro,  
17 x 17 x 6 mm  
Inv. 1004/PM



**Kameja s Noinom arkom**  
Firenca ili Rim, XVI. stoljeće  
Kalcedon boje slonove kosti, obrada dlijetima i rezanjem,  
54 x 42 x 17 mm  
Inv.1069/PM

**Cammeo con Arca di Noé**  
Firenze o Roma, XVI secolo  
Calcedonio bianco-avorio lavorato con scalpellini e frese, 54 x 42 x 17 mm  
Inv. 1069/PM



**Kameja sa scenom kraj hrama: vitez Sabinjanin Mattius Curtius baca se u ponor kako bi pobjegao Rimljanima**  
Rim ili Firenca, XVIII. stoljeće  
Školjka boje slonove kosti izrezbarena dlijetom i ugravirana finim svrdlom; pozlaćeni metal,  
46 x 45 x 8 mm  
Inv.647/PM

**Cammeo con scena presso un tempio: il cavaliere sabino Mattius Curtius si getta in una voragine per sfuggire ai Romani**  
Roma o Firenze, XVIII secolo  
Conchiglia bianco-avorio intagliata con scalpellini e incisa con trapano a punta fine; metallo dorato,  
46 x 45 x 8 mm  
Inv. 647/PM



**Kameja s portretom Margarete od Francuske, vojvotkinje od Savoje**  
Autor (graver) aktivan na savojskom dvoru, oko 1570.  
Sedef, zlato, emajl, 68 x 41 mm  
Inv. 414

**Cammeo con il ritratto di Margherita di Francia, duchessa di Savoia**  
Intagliatore attivo alla corte sabauda, 1570 circa  
Madreperla, oro, smalto, 68 x 41 mm  
Inv. 414



**Koraljna grana s bičevanjem Krista**  
Sicilija (Trapani), oko 1620. – 1630.  
Reljef na koralju, 15 x 17 x 5 cm  
Inv.275/AV

**Ramo di corallo con la Flagellazione di Cristo**  
Sicilia (Trapani), 1620 – 1630 circa  
Corallo intagliato, 15 x 17 x 5 cm  
Inv. 275/AV



**Ukras nad krevetom s prikazom Bijega u Egipt**  
Sicilija (Trapani), oko 1725. – 1730.  
Bjelokost, koralj, drvo, sedef, staklo, poludrago kamenje, pozlaćeni bakar, kornjačevina, oniks i plavo staklo, kamenčići, mahovina, papir, 44 x 35,5 x 8 cm  
Inv.62/AV

**Capezzale con La fuga in Egitto**  
Sicilia (Trapani), 1725 – 1730 circa  
Avorio, corallo, legno, madreperla, vetro, pietre dure, rame dorato, tartaruga, onice e vetro blu, sassolini, muschio, carta, 44 x 35.5 x 8 cm  
Inv. 62/AV



**Ploča iz kora katedrale u Ivrei - prikaz čaplji ispod stabla kruške**  
Baldino da Surso, 1460.-1470.  
Rezbareno drvo, 64 x 42 cm  
Inv.1209/L

**Pannello con aironi sotto un albero di pero (dal coro della cattedrale di Ivrea)**  
Baldino da Surso, 1460-1470  
Legno intagliato, 64 x 42 cm  
Inv. 1209/L



**Kutija s relikvijarom sa svecima Benediktom, Bazilijem, Giovannijem Gualbertom i svetim biskupom**  
Slikar aktivan u Firenci (Buffalmacco?), 1310. – 1325.  
Tempera na drvu, bušeno željezo (brava), 31,5 x 53 x 30,5 cm  
Inv. 411

**Cassa reliquiario con i santi Benedetto, Basilio, Giovanni Gualberto e un santo vescovo**  
Pittore attivo a Firenze (Buffalmacco?), 1310-1325  
Tempera su legno, ferro lavorato a punzone (serratura), 31,5 x 53 x 30,5 cm  
Inv. 411



**Oltarna pala s Kalvarijom i oplakivanje mrtvog Krista**  
Lombardija, 1500. – 1510.  
Rezbareno i oslikano drvo, minijature ispod kristala, pozlaćeno grafitno staklo, 32 x 25,5 x 4,5 cm  
Inv.153/VD

**Altareolo con il Calvario e il Compianto sul Cristo morto**  
Lombardia, 1500-1510  
Legno intagliato e dipinto, miniature sotto cristallo, vetri dorati graffiti, 32 x 25,5 x 4,5 cm  
Inv. 153/VD



**Glazbeni instrument spinet (virginal) s oslikanom vanjskom zvučnom pločom**  
Fernando de Rossi, Milano, 1582.  
Rezbareno, profilirano i obojeno drvo, 152,2 x 52,6 x 26,2 cm  
Inv.51/SM

**Spinetta (virginale) con cassa armonica esterna dipinta**  
Fernando de Rossi, Milano 1582  
Legno intagliato, traforato e dipinto, 152,2 x 52,6 x 26,2 cm  
Inv. 51/SM



**Ormar s alegorijskim likovima**  
Lombardija, oko 1650. – 1670.  
Drvo smreke furnirano ebanovinom i intarzirano slonovačom, bronca  
51,5 x 42 x 33 cm  
Inv.759/L

**Stipo con figure allegoriche**  
Lombardia, 1650 – 1670 circa  
Legno di abete impiallacciato di ebano e intarsiato in avorio, bronzo  
51.5 x 42 x 33 cm  
Inv. 759/L



**Portret Vittorija Amedea III. od Savoje, kralja Sardinije**  
Giuseppe Maria Bonzanigo, 1785. – 1790.  
Rezbareno razno drvo, 22,8 x 18,5 cm  
Inv. 1071/L

**Ritratto di Vittorio Amedeo III di Savoia, re di Sardegna**  
Giuseppe Maria Bonzanigo, 1785 – 1790  
Legni vari intagliati, 22.8 x 18.5 cm  
Inv. 1071/L



**Madonna della seggiola (Bogorodica s Djetetom) prema slici Raffaella Sanzija**

Giuseppe Maria Bonzanigo, oko 1790.  
Bijeli mramor, rezbarija od raznovrsnog drva,  
50,5 x 33 cm  
Inv.351/PM

**La Madonna della seggiola (dal dipinto di Raffaello Sanzio)**

Giuseppe Maria Bonzanigo, 1790 circa  
Marmo bianco, intagli di legni vari, 50.5 x 33 cm  
Inv. 351/PM



**Minerva okružena umjetničkim simbolima**

Giuseppe Maria Bonzanigo, oko 1790. – 1800.  
Rezbareno razno drvo, 26 x 18,8 cm  
Inv.1070/L

**Minerva circondata dai simboli delle Arti**

Giuseppe Maria Bonzanigo, 1790 – 1800 circa  
Legni vari intagliati, 26 x 18.8 cm  
Inv. 1070/L



**Drvena ploča s intarzijama koja prikazuje antičku kolonadu**

Luigi Ravelli, oko 1810. – 1820.  
Drvo s intarzijama od posebno cijenjenih vrsta drva, 37,5 x 52 cm  
Inv.332/L

**Pannello ligneo intarsiato raffigurante rovine con un colonnato classico**

Luigi Ravelli, 1810 – 1820 circa  
Legno con intarsi di legni vari pregiati, 37.5 x 52 cm  
Inv. 332/L



**Duždev uvez s grbom grada Venecije i Luigija Contarinija gradonačelnika Bergama**

Venecija, 1600. – 1610.  
Koža na drvenim pločama s udubljenim dijelovima, pozlata kistom i reljefno oslikanim cvjetnim elementima, 24 x 16 cm  
Inv.257/LE

**Legatura dogale, con stemma della città di Venezia e di Luigi Contarini podestà di Bergamo**

Venezia, 1600-1610  
Pelle su piatti lignei a settori incassati, con doratura a pennello e elementi floreali a rilievo dipinti, 24 x 16 cm  
Inv. 257/LE



**Uvez s grbom Medicija**

Firenca, 1671.  
Koža s reljefnim i pozlaćenim cvjetnim ukrasima, 23,3 x 16,3 cm  
Rev. 231/LE

**Legatura alle armi medicce**

Firenze, 1671  
Pelle con decori floreali impressi e dorati, 23,3 x 16,3 cm  
Inv. 231/LE



**Židovski svadbeni uvez (s grbom obitelji De Paz)**

Rim, radionica Andreoli, 1675. – 1699.  
Maroken koža s utisnutim i pozlaćenim arhitekturnim ukrasom, 24,8 x 17,5 cm  
Inv. 190/LE

**Legatura nuziale ebraica (con arma famiglia De Paz)**

Roma, Bottega degli Andreoli, 1675-1699  
Marocchino con decoro architettonico impresso e dorato, 24,8 x 17,5 cm  
Inv. 190/LE



**Uvez s grbom Vittorija Amedea III od Savoje, kralja Sardinije**

Torino, 1773  
Smeđa koža s ukrasom od zelenog voska, oslikani emajli, utisnuti motivi, pozlata, 29,2 x 21,5 cm  
Inv. 173/LE

**Legatura alle armi di Vittorio Amedeo III di Savoia, re di Sardegna**

Torino, 1773  
Pelle marrone con decoro a cera verde, smalti dipinti, motivi impressi a piccoli ferri e dorati, 29,2 x 21,5 cm  
Inv. 173/LE



**Uvez s prikazom seoskog života**

Torino, 1786.  
Oslikana i pozlaćena bijela teleća koža, tinjac, paillettes,  
10,8 x 7 cm  
Inv. 149/LE

**Legatura con scena di genere campestre**

Torino, 1786  
Vitellino bianco dipinto e dorato, mica, paillettes,  
10,8 x 7 cm  
Inv. 149/LE



**Podne pločice**

Pesaro ili Fano, 1501.  
Majolika, 15,5 X 15,5 cm  
Inv. 3423/C

**Mattonelle da pavimento**

Pesaro o Fano, 1501  
Maiolica, ciascuna 15,5 X 15,5 cm  
Inv. 3423/C



**Tanjur s prikazom tri anđela koji se ukazuju Abrahamu**  
Urbino, radionica Guida di Merlini, oko 1530.  
Majolika, prom. 23,5 cm  
Inv. 2748/C

**Piatto raffigurante I tre angeli apparsi ad Abramo**  
Urbino, Bottega di Guido di Merlino, 1530 circa  
Maiolica, diam. 23,5 cm  
Inv. 2748/C



**Rupičasta zdjelica**

Faenza, oko 1560.  
Majolika, prom. 26,5 cm  
Inv. 2853/C

**Coppa traforata**

Faenza, 1560 circa  
Maiolica, diam. 26,5 cm  
Inv. 2853/C



**Ljekarnička posuda, La Temperanza**

Venecija, radionica Domenega da Venezia, 1560. – 1570.  
Majolika, v 34 cm  
Inv. 2746/C

**Vaso da farmacia, La Temperanza**

Venezia, Bottega di Domenego da Venezia, 1560 - 1570  
Maiolica, h 34 cm  
Inv. 2746/C



**Ljekarnička posuda**  
Savona, radionica Pescio, oko 1650.  
Majolika, 38,5 x 31,5 cm  
Inv. 3308/C

**Vaso da farmacia**  
Savona, Bottega dei Pescio, 1650 circa  
Maiolica, 38,5 x 31,5 cm  
Inv. 3308/C



**Pladanj**  
Pavia, Siro Antonio Afrika, 1680. – 1700.  
Majolika, 47,5x38,5 cm  
Inv. 3126/C

**Vassoio**  
Pavia, Siro Antonio Africa, 1680 – 1700  
Maiolica, 47,5x38,5 cm  
Inv. 3126/C



**Tanjur**  
Castelli, Carlo Antonio Grue, 1690. – 1710.  
Majolika, prom. 26,5 cm  
Inv. 2433/C

**Piatto**  
Castelli, Carlo Antonio Grue, 1690 – 1710  
Maiolica, diam. 26,5 cm  
Inv. 2433/C



**Pladanj**  
Torino, manufaktura Rossetti, oko 1740.  
Majolika, 35,3 x 45,3 cm  
Inv. 2343/C

**Vassoio**  
Torino, Manifattura Rossetti, 1740 circa  
Maiolica, 35,3 x 45,3 cm  
Inv. 2343/C



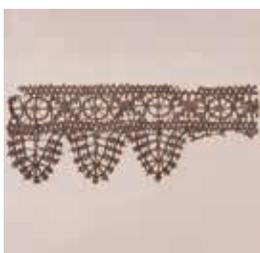
**Tanjur s glavom anđela**  
Firenca, manufaktura Cantagalli, 1884.  
Majolika, prom. 47,5 cm  
Inv. 1097/C

**Piatto con testa d'angelo**  
Firenze, manufattura Cantagalli, 1884  
Maiolica, diam. 47,5 cm  
Inv. 1097/C



**Jastučnica**  
Južna Italija, 1590. - 1610.  
Laneno platno izvezeno svilom i metaliziranom pređom,  
s umecima šivanog retićela,  
41 x 31 cm  
Inv. 1383/T

**Copricuscino**  
Italia meridionale, 1590-1610  
Tela di lino ricamata con filato di seta e metallico,  
con inserti ad ago a reticello, 41 x 31 cm  
Inv. 1383/T



**Obrub**  
Italija, 1590. – 1610.  
Čipka na špulu s neprekinutim nitima od zlatnog konca,  
8 x 22 cm  
Inv. 2364/T

**Bordo**  
Italia, 1590-1610  
Merletto a fuselli a fili continui in filo dorato,  
8 x 22 cm  
Inv. 2364/T



**Žensko pokrivalo za glavu**

Južna Italija, 1590. – 1650.  
Lanena čipka, čipka na špulu, kukičana i vezena reticello iglom, 32 x 37 cm  
Inv. 1792/T

**Cuffia femminile**

Italia meridionale, 1590-1650  
Merletto in lino lavorato ad ago a reticello, ricamato, merletto a fuselli, 32 x 37 cm  
Inv. 1792/T



**Manšeta**

Venecija, 1600. – 1625.  
Lanena čipka na iglu i špulicu od lana, 27x70 cm  
Inv. 1869/T

**Polsino**

Venezia, 1600 – 1625  
Merletto in lino lavorato ad ago e a fuselli, 27x70 cm  
Inv. 1869/T



**Obrub za rukave**

Venecija, 1660. – 1670.  
Lanena čipka, tehnika venecijanskog boda, 10 x 70 cm  
Inv. 1646

**Bordo per maniche**

Venezia, 1660-1670  
Merletto in lino lavorato ad ago gros point de Venise, 10 x 70 cm  
Inv. 1646



**Muška kravata**

Italija ili Francuska, 1700. – 1710.  
Laneno platno, lanena čipka izrađena bodom de Paris, 57 x 162 cm  
Inv. 1698

**Cravatta maschile**

Italia o Francia, 1700-1710  
Tela di lino, merletto in lino lavorato ad ago tipo point de Paris, 57 x 162 cm  
Inv. 1698



**Setovi obruba**

Burano (Venecija), 1725. – 1750.  
Lanena čipka tipa Alençon, 10 x 70 cm; 10x68cm, 4,5x86cm  
Inv. 1860/T, 1939/T, 1942/T

**Parure di bordi**

Burano (Venezia), 1725-1750  
Merletto in lino lavorato ad ago tipo Alençon, 10 x 70 cm; 10 x 68 cm, 4,5 x 86 cm  
Inv. 1860/T, 1939/T, 1942/T



**Čajnik**

Venecija, manufaktura Vezzi, 1720. – 1727.  
Porculan, v 19 cm  
Inv. 2267/C

**Teiera**

Venezia, Manifattura Vezzi, 1720-1727  
Porcellana, h 19 cm  
Inv. 2267/C



**Čajnik**

Venecija, manufaktura Cozzi, oko 1770.  
Porculan, v 9 x 14,5 cm  
Inv. 2634/C

**Teiera**

Venezia, Manifattura Cozzi, 1770 circa  
Porcellana, h 9 x 14,5 cm  
Inv. 2634/C



**Vaza za cvijeće**

Nove, manufaktura Antonibona, 1770. – 1780.  
Porculan, v 25 x 22,5 x 15,5 cm  
Inv. 2993/C

**Vaso da fiori**

Nove, Manifattura Antonibon, 1770-1780  
Porcellana, h 25 x 22,5 x 15,5 cm  
Inv. 2993/C



**Vaza**

Doccia (Sesto Fiorentino, Firenca), manufaktura Ginori,  
oko 1750.  
Porculan, v 18; promjer 23,3 cm  
Inv. 1676/C

**Vaso**

Doccia (Sesto Fiorentino, Firenze), manufattura Ginori,  
1750 circa  
Porcellana, h 18; diam. 23,3 cm  
Inv. 1676/C



**Pladanj s reljefnim grozdom**

Capodimonte, Real Fabbrica (Kraljevska radionica koja  
proizvodi porculan), oko 1750.  
Porculan, 31 x 22,4 cm  
Inv. 3008/C

**Vassoio con grappolo d'uva in rilievo**

Capodimonte, Real Fabbrica, 1750 circa  
Porcellana, 31 x 22,4 cm  
Inv. 3008/C



**Pladanj (marescialla)**

Doccia (Sesto Fiorentino, Firenca), oko 1760.  
Porculan, 31 x 21,4 cm  
Inv. 3043/C

**Vassoio (marescialla)**

Doccia (Sesto Fiorentino, Firenze), 1760 circa  
Porcellana, 31 x 21,4 cm  
Inv. 3043/C



**Tanjur**

Doccia (Sesto Fiorentino, Firenca), manufaktura Ginori,  
1790. – 1800.  
Porculan, prom. 24 cm  
Inv. 1528/C

**Piatto**

Doccia (Sesto Fiorentino, Firenze), manufattura Ginori,  
1790-1800  
Porcellana, diam. 24 cm  
Inv. 1528/C



**Tanjur s vedutom Pozzuolija**

Napulj, Kraljevska tvornica Ferdinandea, oko 1795. –  
1805.  
Porculan, prom. 23 cm  
Inv. 2476/C

**Piatto con veduta di Pozzuoli**

Napoli, Real Fabbrica Ferdinandea, 1795-1805 circa  
Porcellana, diam. 23 cm  
Inv. 2476/C



**Posuda za rashlađivanje**

Napulj, Kraljevska tvornica Ferdinandea, oko 1800. –  
1806.  
Porculan, v 17 cm  
Inv. 1486/C

**Rinfrescatoio**

Napoli, Real Fabbrica Ferdinandea, 1800-1806 circa  
Porcellana, h 17 cm  
Inv. 1486/C



**Kapuljača pluvijala (dio liturgijske odjeće)**  
Srednja Italija, 1290. – 1320.  
Svilom izvezeno laneno platno, 46 x 47 cm  
Inv. 1826/T

**Cappuccio di piviale**  
Italia centrale, 1290-1320  
Tela di lino ricamata in seta, 46 x 47 cm  
Inv. 1826/T



**Fragment štrole s prikazom svetog Cosma**  
Firenca, 1480. – 1490.  
Vezeno platno od svile i zlatne niti izrađene tehnikom or nué, 41 x 22 cm  
Inv. 1825/T

**Frammento di stolone raffigurante san Cosma**  
Firenze, 1480-1490  
Tela ricamata in seta e filato dorato ad or nué, 41 x 22 cm  
Inv. 1825/T



**Torba**  
Italija, 1550. – 1600.  
Ravnomjerno krojeni svileni baršun, vezeni, 19x20 cm  
Inv. 1272/T

**Borsa**  
Italia, 1550-1600  
Velluto di seta tagliato unito, ricamato, 19 x 20 cm  
Inv. 1272/T



**Obrub za namještaj**  
Genova, 1590. – 1610.  
Aplicirani svileni vezeni saten, 42,5 x 74,5 cm  
Inv. 2295/T

**Bordo da arredo**  
Genova, 1590 – 1610  
Raso di seta ricamato ad applicazione, 42,5 x 74,5 cm  
Inv. 2295/T



**Dio tekstila s dalmatike (svećeničko ruho)**  
Italija, 1600. – 1650.  
Aplicirani i vezeni baršun, 58 x 58 cm  
Inv. 1559/T

**Brusta di dalmatica**  
Italia, 1600-1650  
Velluto ricamato ad applicazione, 58 x 58 cm  
Inv. 1559/T



**Torba/ Platnena vrećica za korporal/tjelesnik s gorskim kristalom na kojem je prikazan sv. Petar**  
Sjeverna Italija, 1630. – 1660.  
Slikani i pozlaćeni kristal: Lombardija 1550. – 1600.  
Svileni saten izvezen svilenim i metalnim nitima, 28,5 x 28,5 cm  
Inv. 2577/T

**Borsa da corporale con cristallo di rocca raffigurante san Pietro**  
Italia settentrionale, 1630-1660  
Cristallo dipinto e dorato: Lombardia 1550-1600  
Raso di seta ricamato in seta e filati metallici, 28,5 x 28,5 cm  
Inv. 2577/T



**Platno za suknje**  
Italija, 1725. – 1740.  
Taft izvezen satenom i svilenim končanim ubodom, 78 x 56 cm  
Inv. 614/T

**Pannello per gonna**  
Italia, 1725 - 1740  
Taffetas ricamato con filo di seta a punto raso e spaccato, 78 x 56 cm  
Inv. 614/T



**Prednjica ženske haljine koja pokriva grudi**

Italija, 1735. – 1745.  
Taft izvezen u svili satenskim bodom, bodom trava, bodom rascjep, francuski čvorovi; u zlatnim nitima s položenim bodom  
33,5 x 26 cm  
Inv. 2329/T

**Pettorina per abito femminile**

Italia, 1735-1745  
Taffetas ricamato in seta a punto raso, erba, spaccato, nodi francesi; in filati dorati a punto posato,  
33,5 x 26 cm  
Inv. 2329/T



**Prednjica ženske haljine koja pokriva grudi**

Italija, 1740. – 1750.  
Taft izvezen svilom satenskim bodom, bodom trava, bodom raskol, rupica, zlatnim nitima fiksnim bodom,  
37 x 31 cm  
Inv. 2328/T

**Pettorina per abito femminile**

Italia, 1740-1750  
Taffetas ricamato in seta a punto raso, erba, spaccato, asola, in filati dorati a punto posato,  
37 x 31 cm  
Inv. 2328/T



**Relikvijar u obliku Pokaznice ili Monstrance**

Maestro del Pastorale di San Galgano (autor) (Siena, dokumentirano od 1300. do 1350.), 1320. – 1330.  
Pozlaćeni bakar, gorski kristal, ispuščeni emajl,  
24 x 15 x 10,2 cm  
Inv. 413

**Reliquiario a ostensorio**

Maestro del Pastorale di San Galgano (Siena, documentato dal 1300 al 1350), 1320 - 1330  
Rame dorato, cristallo di rocca, smalto champlevé,  
24 x 15 x 10,2 cm  
Inv. 413



**Zdjela na prstenastoj nozi**

Venecija, 1475. – 1500.  
Bakar i oslikani emajl, v 5,5, prom. 29 cm  
Inv.47/S

**Coppa su piede ad anello**

Venezia, 1475-1500  
Rame e smalto dipinto, h 5,5, diam. 29 cm  
Inv. 47/S



**Pokrivalo za kalež**

Firenza, 1475. – 1500.  
Tkani svileni baršun, lancé, brokat, prošiven zlatnim koncem, 55 x 63 cm  
Inv. 2248/T

**Velo da calice**

Firenze, 1475 - 1500  
Velluto di seta operato, lanciato, broccato, alluciolato con oro filato, 55 x 63 cm  
Inv. 2248/T

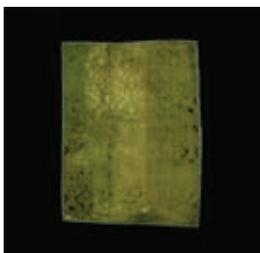


**Fragment s prikazom Poklonstva Djetetu**

Toscana, 1475. – 1500.  
Lampas od svile lancé, 37 x 48 cm  
Inv. 1814/T

**Frammento raffigurante l'Adorazione del Bambino**

Toscana, 1475 – 1500  
Lampasso di seta lanciato, 37 x 48 cm  
Inv. 1814/T



**Tkanina**

Italija, 1550. – 1600.  
Baršun svileni cizelirani, 86,5 x 65,5 cm  
Inv. 1583/T

**Telo**

Italia, 1550 – 1600  
Velluto di seta cesellato, 86,5 x 65,5 cm  
Inv. 1583/T



**Torba ili Platnena vrećica za korporal**  
Venecija (?), 1600. – 1610.  
Baršun svileni cizelirani, 25,5 x 25,5 cm  
Inv. 2338/T

**Borsa da corporale**  
Venezia (?), 1600 – 1610  
Velluto di seta cesellato, 25,5 x 25,5 cm  
Inv. 2338/T



**Tkanina**  
Italija, 1600. – 1625.  
Baršun svileni cizelirani, 113 x 68 cm  
Inv. 1626/T

**Telo**  
Italia, 1600-1625  
Velluto di seta cesellato, 113 x 68 cm  
Inv. 1626/T



**Dekoratívni obrub**  
Genova, 1600. – 1625.  
Baršun svileni cizelirani, 33,5 x 19 cm  
Inv. 626/T

**Bordo da arredamento**  
Genova, 1600 - 1625  
Velluto di seta cesellato, 33,5 x 19 cm  
Inv. 626/T



**Dekoratívni obrub**  
Genova, 1640. – 1660.  
Svileni baršun, 27 x 75 cm  
Inv. 600/T

**Bordo da arredamento**  
Genova, 1640 – 1660  
Velluto di seta cesellato, 27 x 75 cm  
Inv. 600/T



**Presvlaka za namještaj**  
Torino, manufaktura Guglielma Ghidinija, 1884.  
(tkanina se proizvodila do sredine XX. stoljeća)  
Fino rezani svileni baršun, 110,5 x 61 cm  
Inv. 746

**Telo da arredamento**  
Torino, Manifattura Guglielmo Ghidini, 1884  
(tessuto riproposto fino alla metà del XX secolo)  
Velluto di seta tagliato operato, 110,5 x 61 cm  
Inv. 746



**Čaša s prikazom trijumfa amora**  
Murano, 1475. – 1500.  
Plavo staklo s polikromnim emajliranim ukrasom,  
15,5 x 11 cm  
Inv. 135/VE

**Bicchieri con Trionfo di amorini**  
Murano, 1475 - 1500  
Vetro blu con decoro a smalti policromi,  
15,5 x 11 cm  
Inv. 135/VE



**Zdjelica**  
Murano, 1475. – 1500.  
Plavo staklo s polikromnim emajliranim ukrasom, v. 6,  
prom. otvora 14,1 cm  
Inv. 134/VE

**Coppetta**  
Murano, 1475 - 1500  
Vetro blu con decoro a smalti policromi, h. 6, diam orlo.  
14,1 cm  
Inv. 134/VE



**Zdjela s profilom žene**

Murano, 1550. – 1599.  
Uvijeno staklo, v. 8, promjer 27 cm  
Inv.316/VD

**Coppa con ritratto femminile di profilo**

Murano, 1550-1599  
Vetro a retortoli, h. 8, diam 27 cm  
Inv. 316/VD



**Veliki tanjur za izlaganje**

Antonio Salviati (Murano), 1871.  
Bijelo puhano staklo s pozlatom, rezbareno pozlačeno  
drvo, v. 39,5; promjer 52,5 cm  
Inv.15/VE

**Grande piatto da esposizione**

Antonio Salviati (Murano), 1871  
Vetro soffiato bianco con dorature, legno dorato  
intagliato, h. 39,5; diam. 52,5 cm  
Inv. 15/VE



**Kalež**

Tvrtka Venecija Murano (Murano), 1875. – 1899.  
Puhano i pozlačeno staklo s tirkiznim staklenim  
aplikacijama  
V 20, promjer. 16,5 cm  
Inv.25/VE

**Calice**

Compagnia di Venezia Murano (Murano), 1875-1899  
Vetro soffiato e dorato con applicazioni di vetro turchese  
H 20, diam. 16,5 cm  
Inv. 25/VE



**Kalež s likom molitelja i portretnim poprsjima rimskih  
ličnosti**

Murano, 1878.  
Puhano staklo s aplikacijom plavih staklenih krugova sa  
zlatnim crtežima, v 3,7; promjer 21 cm  
Inv.44/VE

**Coppa con figura orante e ritratti a mezzo busto di  
personaggi romani**

Murano, 1878  
Vetro soffiato con applicazione di tondi in vetro blu a oro  
graffito, h 3,7; diam. 21 cm  
Inv. 44/VE



**“Fenički” balzamarij (posuda za mirise)**

Murano, 1881.  
Zeleno puhano staklo s aplikacijom bijelih i žutih  
staklenih niti, h 14 cm  
Inv.72/VE

**Balsamario “fenicio”**

Murano, 1881  
Vetro soffiato verde con applicazione di filetti in vetro  
bianco e giallo, h 14 cm  
Inv. 72/VE



**“Fenički” balzamarij**

Murano, 1875. – 1899.  
Plavo puhano staklo s aplikacijom žutih i zelenih  
staklenih niti, v 12,3 cm  
Inv.73/VE

**Balsamario “fenicio”**

Murano, 1875-1899  
Vetro soffiato blu con applicazione di filetti in vetro giallo  
e verde, h 12,3 cm  
Inv. 73/VE



**Staklena ploča s Poklonstvom mudraca**

Venecija, 1550. – 1599.  
Oslikano i pozlačeno staklo, 26,5 x 19 cm  
Inv.155/VD

**Lastra in vetro con Adorazione dei Magi**

Venezia, 1550-1599  
Vetro dipinto e dorato, 26,5 x 19 cm  
Inv. 155/VD



**Astrolab**  
Italija, oko 1340. – 1360.  
Gravirani mesing, promjer 22 cm  
Inv. 922/B

**Astrolabio**  
Italia, 1340 – 1360 circa  
Ottone inciso, diam 22 cm  
Inv. 922/B



**Tri ploče s putima na cvjetnim granama**  
Pijemontski modelar, 1480. – 1490.  
Profilirana i lijepljena terakota, 52 x 21 x 10; 23x34x10; 21x39x10 cm  
Inv. 1854/C; 1858/C; 1859/C

**Tre formelle con putti su tralci fioriti**  
Plasticatore piemontese, 1480 – 1490  
Terracotta lavorata a stampo e a stecca, 52 x 21 x 10; 23 x 34 x 10; 21 x 39 x 10 cm  
Inv. 1854/C; 1858/C; 1859/C



**Ploča s profilom cara**  
Pijemontski modelar, 1490. – 1510.  
Terakota, promjer 40 cm  
Inv. 1878/C

**Formella con profilo di imperatore**  
Plasticatore piemontese, 1490 – 1510  
Terracotta, diametro 40 cm  
Inv. 1878/C



**Pločica s prikazom roga izobilja**  
Pijemontski modelar, 1490. – 1510.  
Terakota, 35 x 34,5 x 8,5 cm  
Inv. 1918/C

**Formella con girali e cornucopia**  
Plasticatore piemontese, 1490 – 1510  
Terracotta, 35 x 34,5 x 8,5 cm  
Inv. 1918/C



**Grb plemkinje u rodu s obiteljima Scotti i Piosasco**  
Pijemontski kipar, početak XVI. stoljeća  
Klesani mramor, 34 x 25 x 5 cm  
Inv.422/PM

**Stemma di nobildonna imparentata con le famiglie Scotti e Piosasco**  
Scultore piemontese, inizio del XVI secolo  
Marmo scolpito, 34 x 25 x 5 cm  
Inv. 422/PM



**Novčić: 10 škuda s Carlom Emanueleom I. vojvodom od Savoje**  
Torino, 1623.  
Zlato, prom. 4 cm  
Inv.11202/N

**Moneta: 10 scudi con Carlo Emanuele I duca di Savoia**  
Torino 1623  
Oro, diam. 4 cm  
Inv. 11202/N



**Novčić: Tzv. Ducatone s Carlom Emanueleom I. vojvodom od Savoje**  
Torino, 1630.  
Zlato, prom. 4 cm  
Inv.10979/N

**Moneta: Ducatone con Carlo Emanuele I duca di Savoia**  
Torino, 1630  
Oro, diam. 4 cm  
Inv. 10979/N



**Novčič: 10 škuda s Vittorion Amedeom I. vojvodom od Savoje**  
Torino, 1635.  
Zlato, prom. 4,6 cm  
Inv.11407/N

**Moneta: 10 scudi con Vittorio Amedeo I duca di Savoia**  
Torino 1635  
Oro, diam. 4,6 cm  
Inv. 11407/N



**Novčič: 10 zlatnih škuda s Kristinom od Francuske regenticom za Carla Emanuelea II**  
Torino, 1641.  
Zlato, prom. 4,6 cm  
Inv.11452/N

**Moneta: 10 scudi d'oro con Cristina di Francia reggente per Carlo Emanuele II**  
Torino, 1641  
Oro, diam. 4,6 cm  
Inv.11452/N



**Novčič: 10 škuda s Carlom Emanueleom II., vojvodom od Savoje**  
Torino, 1660.  
Zlato, prom. 4 cm  
Inv.11551/N

**Moneta: 10 scudi con Carlo Emanuele II duca di Savoia**  
Torino 1660  
Oro, diam. 4 cm  
Inv. 11551/N



**Novčič: 10 škuda s Carlom Emanueleom II., vojvodom od Savoje**  
Torino, 1663.  
Zlato, prom. 4 cm  
Inv.11555/N

**Moneta: 10 scudi con Carlo Emanuele II duca di Savoia**  
Torino 1663  
Oro, diam. 4 cm  
Inv. 11555/N



**Novčič: 5 škuda s Carlom Emanueleom III., kraljem Sardinije, Cipra i Jeruzalema**  
Torino, 1755.  
Zlato, prom. 4 cm  
Inv.12039/N

**Moneta: Carlino da 5 doppie con Carlo Emanuele III, re di Sardegna, Cipro e Gerusalemme**  
Torino 1755  
Oro, diam. 4 cm  
Inv. 12039/N



POD POKROVITELJSTVOM



Ambasciata d'Italia  
Zagabria



SPONZOR



HPALACE 3  
HPALACES