UNIVERSITA' CA' FOSCARI

Facoltà di Filosofia e Beni Culturali

Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e conservazione dei Beni Artistici

Catalogo di oreficerie istriane.

Considerazioni a partire dalle fotografie dell'Archivio Morassi a Ca' Foscari.

Relatore:
Prof.ssa Michela Agazzi

Correlatore:
Prof.ssa Anna Maria Spiazzi

Candidata:
Beatrice Marangoni
matr. 835752

Anno Accademico 2012/2013

Indice

Introduzione pag.4

Cap.1 L'Archivio fotografico Antonio Morassi nel Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari pag.10

Cap.2 La formazione di Morassi: Gorizia e la politica culturale asburgica pag.21

Cap.3 Morassi alla Scuola di Vienna pag.30

Cap.4 L'ufficio Belle Arti e la Soprintendenza a Trieste pag.34

4.1. Fotografare per tutelare: il GFN e gli Archivi Fotografici delle Soprintendenze
4.2. Pietro Opiglia, fotografo del Museo Civico di Trieste
4.3. Le fotografie della Soprintendenza di Trieste e integrazioni presso l'Archivio Morassi

Cap.5 Antonio Morassi e la rivalutazione dell'oreficeria: la mostra di Antica Oreficeria (Triennale del 1936) pag.63

Cap.6 L'oreficeria in Istria pag.75

SCHEDE pag.84

S.1 oreficeria romanica
S.2 oreficeria gotica
S.3 oreficeria rinascimentale
S.4 oreficeria barocca

Tavole iconografche

Tavola topografica dell'Istria con segnalazione dei siti considerati

Appendice

Bibliografia

Archivi consultati

Sitografia

Referenze illustrazioni

Alla mia famiglia

Introduzione

Nel lavoro di tesi magistrale si propone una catalogazione di pezzi di oreficeria istriana. A questo scopo si seguono le tracce delle fotografie, scattate tra il 1920 e il 1925, conservate nella Fototeca “Antonio Morassi” presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari. Il fondo Morassi venne acquisito nel 1982 dall'allora Dipartimento di Storia e Critica delle Arti “Giuseppe Mazzariol”, e comprende la fototeca e la biblioteca dello storico dell'arte goriziano. L'archivio risulta molto interessante per la quantità e l'eclettismo del materiale che contiene. In esso non sono presenti solo documenti fotografici, ma anche cartacei, corrispondenze, dattiloscritti, *expertises,* che rispecchiano le diverse attività che impegnarono Morassi nella sua lunga carriera. Antonio Morassi (Gorizia 1893-Milano 1976) lavorò per diversi anni presso le Soprintendenze, a Trieste e a Trento, fu docente all'Università di Milano e di Pavia, direttore museale di Brera e delle Gallerie di Genova[1]. Il valore aggiunto della fototeca, inoltre, risiede nel fatto che essa mantiene i criteri di organizzazione che le impresse Morassi e perciò si offre come uno specchio del suo modo di operare e lavorare. Si coglie l’occasione di questa tesi per sottolineare l’importanza dell’archivio Morassi come strumento scientifico per il Dipartimento e non solo, ripercorrendo le operazioni di lavoro e studio che l’hanno coinvolto nel tempo.

Nella prima parte della tesi viene analizzata la figura di Antonio Morassi, il clima culturale che caratterizzò la sua formazione a Gorizia, allora provincia periferica dell'Impero asburgico, ma culturalmente molto viva per la presenza di personalità legate alla scena della Vienna *fin de siecle,* protagoniste della politica culturale promossa da Francesco Giuseppe. Morassi frequentò la Scuola di Vienna e le lezioni di Max Dvořák, se ne trova eco nel contributo di quegli anni sulle sculture barocche del Duomo di Gorizia nel quale egli definisce lo “Spirito artistico” friulano[2]. La formazione mitteleuropea fu fondamentale per delineare i futuri interessi del Morassi

1 Per un profilo biografico di Antonio Morassi, S. TAVANO, voce “Morassi Antonio”, *Nuovo Liruti, Dizionario Biografico dei Friuliani, vol. 3, l'età contemporanea*, Udine, 2011, pp. 2359-2363.

2 A. MORASSI, *Skulpturwerke der Barockzeit im Gorzer Dome*, in «Mitteillungen», 14, 1915, pp. 45-53.

che spaziarono dal Romanico al Settecento con diverse localizzazioni della ricerca a seconda delle sedi nelle quali si trovò ad operare per tutela.

Morassi nel 1920 iniziò la sua carriera presso la pubblica amministrazione nell'Ufficio Belle Arti della Soprintendenza di Trieste. Prendendo in prestito le parole di Mercedes Garberi, sua allieva e amica, *«Il profilo di Antonio Morassi non sarebbe completo […] se nella sua fisionomia di studioso non si associasse quella di 'combattente' nel campo dell'Amministrazione statale delle Belle Arti […] dove profuse una carica inesauribile nell'attività di ricerca, restauro, interventi tempestivi di salvataggio del nostro patrimonio artistico e nella promozione di mostre memorabili»*[3]. Egli fu impegnato a Trieste fino al 1925. L'Ufficio aveva allora giurisdizione sulle province della Venezia Giulia, dell'Istria e della Dalmazia, territori che erano appena stati annessi al Regno d'Italia, nei quali andavano affrontate le problematiche della definizione del patrimonio locale e delle modalità con cui questo potesse essere restaurato e valorizzato. Non vi è alcuno studio sull'attività di Morassi in Soprintendenza a Trieste, anche nel recente ciclo di conferenze incentrato sulla ricostruzione della figura umana e di studioso del Morassi questo aspetto non viene preso in considerazione[4]. Si propone pertanto una lettura incrociata tra il materiale iconografico contenuto in archivio e le pubblicazioni del Morassi di quegli anni.

La fotografia si imponeva allora come uno dei mezzo per tutelare il patrimonio culturale. In quel periodo venne istituito il Gabinetto Fotografico Nazionale, e si iniziarono a creare laboratori e archivi fotografici presso le Soprintendenze.

La fototeca "Antonio Morassi" conserva tre buste monografiche sulla Venezia Giulia (sez. "Varie", buste VIII, IX, X) che comprendono materiale scattato nel lustro in cui egli fu impiegato a Trieste. Le buste VIII e IX contengono i positivi delle fotografie realizzate negli ambiti della Soprintendenza triestina e ne presentano il timbro a secco. L'Ufficio promosse in quel periodo diverse ricognizioni fotografiche a tappeto

3 M. GARBERI, *Antonio Morassi*, in «Arte Veneta», 30, 1976, p. 280-282.

4 S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte,* Atti del Convegno internazionale tenuto a Gorizia nel 2008, Udine, 2012. Il convegno riunì studiosi di fama internazionale, provenienti da varie Università d'Italia (Milano, Pavia, Udine, Venezia) e che ebbero modo di conoscere e di collaborare col Morassi, oppure di studiarne l'attività, le testimonianze dei suoi familiari e dei suoi due grandi amici Ervinio Pocar e Pietro Zampetti. Inoltre nel catalogo vengono riprodotte le opere di un inedito e meno conosciuto Morassi pittore.

dei beni mobili e immobili dei territori istriani: il progetto assunse il valore di un vero e proprio censimento della cultura artistica e dell'identità di quei luoghi. Le fotografie offrono inoltre uno spaccato della situazione istriana nel periodo a cavallo tra le due guerre, raccontando i pochi anni in cui queste terre furono italiane.

Per quanto riguarda il fotografo nessun nome viene indicato né sul retro delle fotografie stesse né sui Registri di Entrata dei negativi, consultati personalmente, presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Trieste[5]. Tuttavia, alcuni indizi portano a ritenere che per i primi anni di vita dell'Ufficio Belle Arti i funzionari della Soprintendenza si servissero del lavoro del fotografo del Museo Civico di Trieste, tale Pietro Opiglia, assunto dal comune nel 1908 e impiegato presso il Museo fino al 1947.

La Mostra di *Antica Oreficeria Italiana* che Morassi organizzò a Milano in occasione della VI Triennale del 1936, fu l'occasione in cui egli mise a frutto l'esperienza che gli derivava dagli anni passati in Soprintendenza e il metodo scientifico acquisito dalla formazione viennese. La mostra servì per sottolineare l'importanza dell'arte orafa italiana. Questa era stata oggetto a partire dalla fine dell'Ottocento di un'attenzione nuova, che portò alla realizzazione di esposizioni monografiche molto complete come la mostra Eucaristica alla Scuola di San Rocco tenuta nel 1897 a Venezia[6]. L'esposizione di Milano presentava un *excursus* della storia dell'oreficeria italiana dal periodo Etrusco al Neoclassicismo, comprendendo testimonianze anche di oreficerie medievali e barocche, periodi considerati dalla critica come minori. Il motivo per il quale venne realizzata una mostra di oreficeria antica nell'ambito della Triennale era quello di educare il gusto del pubblico contemporaneo e di fornire dei modelli per gli artisti. Quelli erano gli anni del cosiddetto "ritorno all'ordine", movimento nato come risposta alle Avanguardie storiche che proponeva come propri valori la centralità della tradizione e della storia, del classicismo e della fedeltà figurativa, rifacendosi a modelli stilistici medievali[7].

5 Ringrazio il fotografo della Soprintendenza di Trieste Giorgio Nicotera per avermi fatto consultare il materiale dell'Archivio e per la sua gentilezza.

6 *Catalogo Mostra eucaristica nella Scuola Grande di San Rocco*, Venezia, 1897. Gli studi scientifici di quegli anni sull'arte orafa li tratto in seguito.

7 Per un approfondimento sul movimento del Ritorno all'ordine E. PONTIGGIA, *Il Ritorno all'ordine,* Milano, 2005*; Eadem, Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*,

La seconda parte del lavoro è dedicata al catalogo dei pezzi di oreficeria presenti nelle fotografie della fototeca Morassi. La sezione è strutturata in schede nelle quali sono fornite le letture storico-artistiche dei pezzi, corredate da bibliografia scientifica e tavole con materiale iconografico aggiornato. Le schede sono suddivise per stile e introdotte da un approfondimento sull'oreficeria istriana nel periodo romanico, gotico, rinascimentale e barocco. Negli approfondimenti si prendono in considerazione per avere una visione più completa anche opere non riprodotte nelle fotografie dell'archivio.

Le oreficerie prese in considerazione sono di differenti tipologie, ci sono vasi sacri per l'eucarestia: calici e ostensori, reliquiari di differenti fogge, un servizio per abluzioni completo e un acquamanile, un altarolo portatile e diverse croci processionali. Si annoverano nella trattazione due oggetti non propriamente di oreficeria, si tratta di un reliquiario bizantino in osso e di tre reliquiari barocchi in legno dorato. Il cofanetto appartiene a una famiglia di oggetti di lusso, sia per il materiale in sé, che per il fatto che essi venivano importati da Costantinopoli[8]. I tre reliquiari in legno sono invece del tipo barocco con mostra a “bandiera” e sono stati inseriti nella trattazione in quanto non si registrano differenze tipologiche tra questi oggetti e quelli in metallo, dei quali i tre costituiscono la variante economica nella quale il legno veniva appunto dorato per fingersi metallo.

Le oreficerie analizzate sono comprese cronologicamente tra il XII e il XVIII secolo, con una predominanza di oggetti gotici. Il Gotico, che si protrae in Istria fino al XV secolo, fu la stagione più fortunata, e più studiata, dell'arte istriana, per i contatti vitali con l'allora potentissima Venezia, dalla quale provengono quasi tutti i materiali. La stagione gotica fu particolarmente studiata dalla storiografia slovena degli anni Novanta, forse per ragioni politiche ci si voleva ricollegare alle radici veneziane dopo gli anni passati nella Jugoslavia di Tito.

I pezzi sono analizzati tramite confronti stilistici dal momento che non è ancora stato effettuato uno spoglio sistematico degli archivi parrocchiali istriani. Questi si trovano smembrati e conservati in differenti sedi, alcuni nuclei sono a Vienna, altri a Trieste,

8 C. MALTESE, *La scultura d*ell*'avorio*, in *Le Tecniche Artistiche,* Milano, 1973, pp. 29-32.

per questo motivo risulta arduo uno studio di tali materiali[9].

La rassegna effettuata sulle oreficerie istriane risulta molto interessante in quanto la maggior parte di questi lavori di oreficeria è oggi dispersa. Molti dei pezzi presi in considerazione non vengono più citati dalla critica dopo l'*Inventario* di Antonino Santangelo del 1935[10]. Alcune oreficerie con la Seconda Guerra Mondiale vennero portate in Italia, per motivi di sicurezza, e poi, con il passaggio dell'Istria alla Jugoslavia non fecero più ritorno nelle sedi originarie, finendo presumibilmente in qualche deposito dimenticato. Di un gruppo di oreficerie fa menzione Piero Pazzi[11]. Egli riporta che, per prevenzione dai furti, molti oggetti provenienti dalle varie chiese istriane confluirono negli anni Novanta presso il vescovado di Parenzo. In questa sede naturalmente risulta impossibile la loro visione. Questo lavoro ha pertanto cercato di perseguire lo scopo di illustrare la consistenza e lo spessore di quello che era il patrimonio dell'oreficeria in Istria, del quale le fotografie conservate in archivio Morassi sono delle testimoni insostituibili.

9 Per questo motivo non mi è stato possibile poter consultare l'archivio parrocchiale di Capodistria, quando mi sono recata in visita per visionare le oreficerie presentate nel catalogo.

10 A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: Provincia di Pola,* Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichita e Belle Arti, Roma, 1935.

11 P. PAZZI, *Itinerari attraverso l'oreficeria veneta in Istria e Dalmazia*, Treviso, 1994.

1 Zara, chiostro. Sulla sinistra Antonio Morassi.

1. L'Archivio fotografico Antonio Morassi nel Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari

Il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari dispone di un'apprezzabile raccolta di documenti iconografici a carattere storico-artistico la cui consistenza si deve all'acquisizione, nel tempo, di differenti insiemi di materiale confluito presso questa struttura per acquisto, donazione, o prodotto dalle attività didattiche e di ricerca svolte dai docenti presso lo stesso. Il fondo comprende una Fototeca e una Diateca.

La Fototeca è costituita da circa 45.000 stampe, per lo più in bianco e nero, alcuni negativi, diapositive, fotocolor[12]. Essa è composta principalmente da due fototeche storiche, acquistate dal Dipartimento di Storia e Critica delle Arti a pochi anni dalla sua nascita. Esse sono legate all'attività di due importanti storici dell'arte del Novecento le cui ricerche furono profondamente legate a Venezia. Nel 1982 venne acquisita la fototeca dell'illustre storico dell'arte goriziano Antonio Morassi, un'importante collezione già nota agli specialisti. E nel frattempo la vedova, Laura Morassi, donò all'Università anche la Biblioteca dello studioso. A questo primo nucleo si aggiunse nel 1987 la fototeca di studio di Sergio Bettini, acquistata insieme a diversi manoscritti e alla biblioteca personale dello studioso, ora conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica (BAUM)[13]. Sono inoltre presenti nella fototeca piccoli nuclei di materiale lasciati da docenti di Ca' Foscari. Nel 1989 il Professore Giuseppe Mazzariol donò al Dipartimento un insieme di fonti iconografiche legate ai suoi studi

12 La pagina del sito dell'Università di Ca' Foscari dedicata alla fototeca dipartimentale: http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=141723

13 W. DORIGO, *L'acquisizione della biblioteca di lavoro di Sergio Bettini*, in «Venezia Arti», 2, 1988, p. 224. La scheda descrittiva del fondo librario Bettini presso la BAUM: http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=96600 Per quanto riguarda la Fototeca di Sergio Bettini: M. AGAZZI, *La fototeca di Antonio Morassi e Sergio Bettini, Dipartimento di Storia e critica delle Arti "Giuseppe Mazzariol",* in *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche,* a cura di T. SERENA, "Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", IX, II, 1999, pp. 98-104; M. AGAZZI, C. ROMANELLI (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia, 2011; *Idem*, *S. Bettini, L'inquieta navigazione della critica. Scritti inediti 1936-197*7, Venezia, 2011; M. AGAZZI, *Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti: memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti*, in «Venezia Arti», 12/13, 2008/2009, pp.34-42. Sergio Bettini fu docente all'Università di Padova di Archeologia cristiana, Storia dell'Arte medievale, Estetica e Storia della critica d'arte.

di Arte contemporanea, in aggiunta alla sua biblioteca consultabile in BAUM[14]. A Terisio Pignatti, docente di Storia dell'Arte moderna, è infine legato un altro piccolo fondo composto da fotografie e alcuni fascicoli di corrispondenza, ancora da inventariare. Sono presenti inoltre le raccolte fotografiche realizzate al fine di ricerche catalografiche, come l'archivio fotografico dell'opera di Virgilio Guidi[15].
La diateca invece nacque come ausilio all'insegnamento e alla ricerca del Dipartimento e fu utilizzata per la didattica fino alla diffusione delle tecnologie digitali. Essa contiene complessivamente circa 75.000 immagini (acquisite dapprima tramite la collaborazione di fotografi professionisti esterni e dal 1995 prodotte dal Laboratorio Tecnico del Dipartimento su richiesta dei docenti) ed è strutturata in tre sezioni principali che rispecchiando gli interessi di studio, a volte molto specifici, e l'attività didattica svolta dei docenti afferenti a questo Dipartimento, Arte Medievale e Moderna, Arte Contemporanea e Topografia.

Il fondo Antonio Morassi pervenne al Dipartimento nel 1980, e venne formalmente acquistato nel 1982[16]. L'acquisizione di tali materiali dopo la scomparsa dello storico dell'arte fu possibile grazie all'interessamento presso gli eredi del Professore Terisio Pignatti. I due furono legati da una profonda sintonia umana e professionale, lavorarono insieme a diversi progetti a Venezia sui Tiepolo e sui Guardi, come testimonia la corrispondenza contenuta all'interno della stessa Fototeca[17].
Il fondo Morassi comprende la biblioteca dello studioso, una raccolta di manoscritti, i suoi appunti delle lezioni viennesi, oltre 30.000 stampe fotografiche, lastre e negativi

14 La collezione è descritta in schede inventariali depositate presso il Laboratorio dipartimentale.

15 L'archivio Guidi è stato costituito nell'ambito di una ricerca dipartimentale condotta da Giuseppe Mazzariol e conclusa da Franca Bizzotto che ha prodotto il catalogo completo dell'opera del pittore: F. BIZZOTTO, D. MARANGON, T. TONIATO, *Virgilio Guidi, l'opera completa*, Milano, 1998.

16 L'acquisizione è raccontata da B. TAGLIAPIETRE, *Dall'Istituto di discipline artistiche al Dipartimento di Storia e critica delle arti* (1970-1986), in «Venezia Arti», 1, 1987, pp. 157-158.

17 La corrispondenza è caratterizzata da un fitto scambio di informazioni e materiali (soprattutto fotografie), copre un periodo compreso tra il 1948 e il 1970 con particolare addensamento nel 1955 e nel 1965-75 in collegamento ai lavori comuni sui Tiepolo e i Guardi, alle mostre e ai convegni veneziani a questi collegati. M. AGAZZI, *Perizie: le "expertises" nella fototeca di Antonio Morassi*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di A. GENTILI, M. A. CHIARI MORETTO WIEL, Padova, 2008, p. 445.

fotografici. Il materiale una volta giunto a Ca' Foscari venne interamente ospitato presso il Dipartimento di Storia e Critica delle Arti, situato all'epoca a Ca' Bernardo. La biblioteca di Morassi entrò a far parte dell'allora biblioteca dipartimentale. I libri erano consultabili a scaffale aperto tramite catalogo cartaceo, in un secondo momento vennero schedati in TINLIB e i dati inseriti nel *database* della biblioteca[18]. Il Dipartimento si occupò inoltre di acquisire i titoli della bibliografia morassiana non presenti nel lascito e di recuperare i molti articoli scritti dal Morassi apparsi in diversi periodici, che ora altrimenti risulterebbero di difficile reperibilità, e di rilegarli insieme in diversi volumi miscellannei[19]. Tuttavia nel 2006 quando la biblioteca dipartimentale confluì nella neonata BAUM, il fondo librario di Antonio Morassi venne smembrato e i libri catalogati a seconda degli argomenti. Si venne così a perdere l'unità della biblioteca del Morassi. Oggi l'unico segno distintivo dell'origine di tali libri è un'etichetta che essi presentano all'interno della copertina con scritto *Biblioteca di Antonio Morassi*[20]. Purtroppo anche dall'OPAC di Ateneo non è possibile risalire ai titoli che componevano tale fondo. Sarebbe utile poter contare su un'indicizzazione digitale dei titoli che componevano la biblioteca Morassi per poter realizzare ricerche incrociate sempre più efficaci con il materiale iconografico conservato in fototeca.

Il fondo librario di Morassi consiste in più di 6070 unità bibliografiche. Sono presenti repertori di base come il Thieme-Becker, prime edizioni di opere della scuola viennese, saggi sull'arte veneta del Quattrocento e Cinquecento, un immenso *corpus* di cataloghi di mostre, opuscoli e estratti rari. L'insieme rappresenta una biblioteca di lavoro che rispecchia i tratti del suo studioso, del suo *background* scientifico e intellettuale. A cura del Dipartimento sono state pubblicate due dispense di studio ricavate dalle lezioni di storia dell'arte di Max Dvořák seguite dal giovane Morassi alla Scuola di Vienna[21].

La Fototeca di Morassi si trova presso il Palazzo Malcanton Marcorà, dove venne

18 A. DIANO, *Il recupero del Fondo librario Morassi,* in «Venezia Arti», 6, 1992, pp.173-174.

19 I volumi sono sei e sono contrassegnati dalla segnatura MOR FR x

20 Un differente criterio è invece stato attuato per la catalogazione del Fondo Storico Bettini nel quale è stato mantenuto il sistema di collocazione originale e dove ogni testo è contrassegnato dal prefisso "BETTINI". Per una descrizione dei lavori svolti sulla biblioteca di Sergio Bettini A. DIANO, *La biblioteca di lavoro di Sergio Bettini. Note preliminari*, in *L'opera di Sergio Bettini,* a cura di M. AGAZZI, C. ROMANELLI, Venezia, 2011, pp. 87-102.

spostato il Dipartimento di Storia e Critica d'Arte nel 2007. La raccolta è oggi collocata in un armadio nell'ufficio del tecnico di Laboratorio Barbara Lunazzi, dove si svolge anche la consultazione. Essa è costituita dai materiali raccolti e ordinati dal Morassi stesso in oltre sessant'anni di lavoro, dagli anni '10 agli anni '70 del Novecento, nel corso della sua articolata vicenda di studioso, di funzionario sovrintendente (Friuli Venezia Giulia 1920-1925, Trentino 1925-1928, Milano 1928-1939, Genova 1939-1949), di docente (Università di Milano e Pavia), e di direttore museale (Brera 1935-1939). Pertanto la Fototeca risulta una fonte molto importante per la quantità e la varietà dei materiali che contiene[22].

Complessivamente la fototeca comprende 35.495 stampe fotografiche, 393 fotocolor e 40 diapositive, suddivise in 313 unità organizzate per fascicoli intestati ad artisti oppure per località o tema. Il materiale è tutt'ora conservato in buste di carta all'interno di contenitori rigidi in cartone telato (36 x 28 cm). Alcune foto di grande formato (anche 52,5 x 38 cm), che al momento dell'acquisizione erano conservate in 5 scatole e in cartelle di cartoncino rigido, ora sono state spostate, per motivi di conservazione in 9 nuovi contenitori che tuttavia mantengono la precedente numerazione[23]. L'insieme è stato oggetto di un intervento completo e coordinato da parte di Morassi, che si fece realizzare appositamente i contenitori e intestò personalmente ogni cartella e busta. Questa organizzazione rivela l'approccio sistematico che lo studioso ebbe con tali documentazioni, rivelando la cura costante che egli ebbe nell'ordinare la propria fototeca, strumento di lavoro essenziale per lo storico dell'arte, nel quale lo hanno assistito negli anni diverse persone, Mercedes Precerutti Garberi per molto tempo e Cristina Janesich negli anni Settanta.

La fototeca Morassi non è una semplice raccolta di fotografie ma un organismo molto

21 W. DORIGO (a cura di), *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvorak. Per i Settant'anni di Terisio Pignatti,* Roma, 1942.

22 Per la fototeca Morassi: M. AGAZZI, *La fototeca di Antonio Morassi*, in «Venezia Arti», 10, 1996, p.187-188; *Eadem, La fototeca di Antonio Morassi e Sergio Bettini.. op. cit.,* pp. 98-104; *Eadem, Perizie: le "expertises".. op. cit.*, pp. 445-450; *Eadem*, *Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'università Cà Foscari di Venezia*, in *Antonio Morassi.. op. cit*., pp. 39-60; *Eadem*, *Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca.. op.cit.*

23 In seguito a problemi di conservazione legati alla natura acida della carta da pacchi pertanto non idonea alla conservazione di materiale fotografico si sta ora provvedendo alla sostituzione di tali materiali.

più complesso, in quanto comprende estratti bibliografici, ritagli di stampa, carteggi, appunti manoscritti, perizie ed *expertises* del Morassi e di altri studiosi. Le fotografie sono conservate nei fascicoli in corrispondenza diretta con i documenti cartacei. Inoltre le fotografie stesse sono parlanti in quanto sul retro portano annotate indicazioni tecniche relative alla fotografia stessa: dimensioni, anno di scatto, collezione d'appartenenza; al luogo dello scatto; e alle opere fotografate: attribuzione dell'opera, collocazione, caratteristiche materiali. Le didascalie sono talvolta scritte dal Morassi stesso, talvolta da suoi collaboratori. Sono presenti sia fotografie senza indicazione dell'autore, ad esempio quelle realizzate negli ambiti della Soprintendenza, nelle quali spesso compare solo la dicitura Collezione d'Ufficio, sia acquisite da gabinetti fotografici di Musei o da fotografi privati come Alinari, Böhm, Fiorentini, Giacomelli, dei quali presentano i timbri.

Il materiale è organizzato dal Morassi in tre principali settori tematici, "Artisti", "Collezioni" e "Varie". Ognuna di queste sezioni è a sua volta costituita da un numero variabile di buste all'interno delle quali si trovano diversi fascicoli.

Il settore dedicato agli artisti costituisce la parte più cospicua della raccolta, comprende le unità dalla 1 alla 253, alle quali si aggiungono le 5 unità di grande formato. Le fotografie si trovano suddivise in fascicoli ordinati alfabeticamente seguendo i nomi degli artisti. Quest'ordine è operativo fino dagli anni Cinquanta come si deduce dall'etichetta interna di una busta datata 18 giugno 1952, poi riutilizzata per le collezioni (C III), che conteneva in precedenza artisti con la lettera D[24]. L'archivio Morassi cresceva secondo differenti spinte. Morassi studiava e collezionava materiali finalizzati alle sue ricerche, ma era anche sollecitato da collezionisti o operatori del mercato dell'arte a esprimere giudizi e valutazioni su singole opere, infatti gli artisti, le cui opere sono documentate in fototeca, vanno ben oltre gli ambiti di ricerca testimoniati dalla bibliografia dello studioso. Il nucleo più fornito è quello legato ai lavori più complessi affrontati dallo studioso, si trovano in archivio 25 buste dedicate ai Tiepolo e 51 relative ai Guardi, per i quali Morassi ha prodotto catalogazioni e studi completi. Le buste contengono le foto ordinate e sistemate ai fini della definitiva pubblicazione ma anche fotografie di opere escluse e

24 AGAZZI, *Il deposito dei saperi*.. op. cit., p. 49

dall'attribuzione discutibile, la corrispondenza e gli appunti relativi a queste[25]. L'ordine all'interno di queste buste riflette un approccio di lavoro leggibile, emerge la sistematicità e perfetta organizzazione dello studioso che variava l' approccio e la strutturazione a seconda del problema, infatti per Tiepolo il Morassi ordina le opere topograficamente per Guardi sceglie una classificazione della sua opera pittorica per generi.

La sezione delle "Varie" comprende 33 unità con soggetti differenti. Si conservano in questa sezione i materiali legati agli anni che impegnarono Morassi in Soprintendenza (1924-1949). In particolare si tratta delle buste "Varie" I dedicata alla Lombardia, II-VI al Trentino, VIII-X alla Venezia Giulia. Tali buste comprendono sia le copie dei materiali fotografici realizzati negli ambiti delle Soprintendenze nelle quali Morassi operò, sia materiali, con altra provenienza ma sempre inerenti alle medesime regioni considerate, acquisiti dal Morassi per approfondimenti di studio e pubblicazioni. Le campagne fotografiche promosse dalla Soprintendenza, come si vedrà meglio in seguito, nascevano con l'esigenza pratica di documentare i beni sui quali essa esercitava giurisdizione, ma costituiscono in realtà una sorta di antologia per immagini delle province interessate. Tali materiali riproducono differenti tipologie di beni, dai beni mobili, agli architettonici a quelli che ora definiremmo etnoantropologici e paesaggistici, come si avrà modo di analizzare nel caso delle fotografie della "Venezia Giulia". Nella stessa sezione si trovano un insieme di buste organizzate per temi, una dedicata agli "affreschi medioevali", che Morassi studiò molto soprattutto nei primi anni della sua carriera; una busta sull'"architettura"; una sull' "arte industriale"; la busta "oreficeria" che contiene anche materiali sull'arte cinese alla quale Morassi dedicò una mostra negli anni milanesi; una dedicata alla scultura; agli affreschi del Settecento e alle ville venete. Sono presenti fotografie legate a singoli eventi espositivi, per esempio nella busta C VII troviamo testimonianza della mostra di *Antica Oreficeria Italian*a curata da Morassi per Triennale di Milano nel 1936.

La natura di archivio personale di questo insieme è resa con evidenza dalle ultime buste di fotografie intitolate *Dipinti da studiare* dove si trovano foto depositate e

25 A. MORASSI, *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers, wrongly attributed to him*, Londra, 1962; Idem*, Guardi: l'opera completa,* Venezia, 1973.

lasciate in sospeso appartenenti non solo agli ultimi anni della sua attività, “Varie”, buste XIX-XX.
Un terzo insieme è costituito dalle 20 buste relative alle collezioni che Morassi aveva integralmente studiato, inventariato e catalogato soprattutto dopo il 1949, anno in cui lasciò l’amministrazione pubblica per dedicarsi completamente agli studi[26]. In questa sezione ci sono anche riproduzioni di gruppi di opere occasionalmente sottoposte al giudizio dello storico dell’arte da privati. Il valore di queste testimonianze è molto alto in quanto si tratta di opere normalmente non accessibili al pubblico.
Vi sono infine 21 buste che contengono solo materiali cartacei di fondamentale interesse per la vicenda umana e di studioso di Morassi. Vi troviamo la tesi di laurea di Morassi su Sanmicheli, taccuini di appunti relativi a mostre, sopralluoghi, viaggi, e riuniti in un album di grandi dimensioni (sicuramente degli anni Settanta, una raccolta di articoli, che altrimenti risulterebbero irreperibili. Da questa raccolta predisposta negli ultimi anni possiamo avere conferma della volontà di Morassi di lasciare tutto il suo materiale scientifico a disposizione di altri studiosi.

L’insieme del materiale della fototeca “Antonio Morassi” si deve propriamente definire un archivio fotografico, rifacendosi alla definizione data da Benedetta Toso che identifica questa tipologia di raccolte con «quegli insiemi di immagini fotografiche internamente organizzati (talvolta anche sommariamente) prodotti e conservati in connessione con l’attività di un individuo o di un ente, di cui contribuiscono a documentare la produttività concreta, economica, artistica, sociale e culturale nelle sue evoluzioni: un insieme formatosi nel tempo e conservato dal produttore con l’archivio cartaceo, al quale risulta fisicamente e idealmente correlato»[27]. Infatti, a differenza delle fototeche il valore degli archivi fotografici consiste nel fatto che «i singoli pezzi non comunicano semplicemente se stessi ma sono legati in un altro racconto, tutto da individuare, inscritto nelle reciproche relazioni, nelle operatività e

26 Le collezioni private completamente inventariate dal Morassi sono le seguenti: Alemagna, Argentieri, Cicogna, Bonomi-Bolchini, Cook, Crespi, Gerini, Gerli, Giorgi, Gonzales, Harrach, Kisters, Lazzarelli, Lancelotti, Parisi, Soldern, Talleyrand, Wildi, Zust.

27 B. TOSO*, Gli interventi di riordino negli archivi fotografici, in Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche, “*Centro di ricerche informatiche per i beni culturali”, VIII, 1988, pp. 223-246.

nei modi in cui esse si sono stabilite»[28]. Ciò che differenzia una fototeca da un archivio fotografico, è che la prima è una semplice raccolta di materiale iconografico, mentre il secondo è un organismo complesso all'interno del quale i vari elementi sono legati tra di loro da nessi di senso. In tali legami risiede la forza dell'archivio. Tuttavia, «si tratta spesso -avverte la Toso- di legami fragili, a disperdere i quali si rischia la perdita di una parte importante di memoria storica e la conseguente impossibilità di corrispondere in modo intero ed adeguato alla domanda di informazione culturale»[29]. La linea scelta per la catalogazione dell'archivio Morassi fu quella di mantenere la struttura e i criteri di organizzazione individuati dallo stesso, per non disperdere i legami di senso delineati dal Morassi, nei quali risiede il potenziale di informazione dell'archivio stesso.

L'inventariazione della fototeca si strutturò in diversi progetti, una prima descrizione e stima del fondo, in vista dell'acquisto, venne intrapresa nel 1981 dal Dottore Moretti, dall'anno successivo i materiali furono resi consultabili e ne furono ammesse le riproduzioni. L'attività d'inventariazione del materiale fotografico prese corpo nel 1990, inizialmente nell'ambito di una ricerca dipartimentale diretta dal Professore Vincenzo Fontana il materiale venne catalogato e descritto[30]. Venne apposto il timbro della fototeca sul retro delle fotografie che vennero inoltre contrassegnate con il numero d'inventario. Per non perdere la dimensione di archivio la Dottoressa Michela Agazzi, ora Professoressa di Arte Medievale presso il Dipartimento, studiò una scheda per rilevare tutta la documentazione presente in ogni singola unità, busta e fascicolo differenziando il materiale fotografico, che veniva inventariato numerandolo progressivamente, da quello non fotografico, di cui si dava conto per tipologia e quantità. La scheda descrittiva delle unità venne strutturata in forma di tabella dove si riportavano in colonna tutti i titoli originali o redazionali delle sotto-unità (fascicoli, buste o altro che individui un gruppo di materiali aggregati da Morassi o da lui

28 *Ibid*, p. 226

29 *Ibid,* p. 228

30 Per la ricerca dipartimentale su Antonio Morassi: V. FONTANA, *Antonio Morassi storico dell'Arte mitteleuropeo*, in «Venezia Arti», 6, 1992, p. 168.

mantenuti così come gli sono pervenuti) e la quantità dei materiali fotografici (indicati con i numeri inventariali attribuiti nel corso dell'inventariazione) e non fotografici (indicati solo per quantità di pezzi). La scheda rispondeva alla necessità di esplicare il contenuto delle unità dando conto della quantità e tipologia dei materiali, distinguendo dov'era possibile la forma di questi (manoscritto, dattiloscritto, originale, fotocopia), e prevedeva, con la semplice indicazione del numero dei pezzi (materiale non fotografico) e dei numeri di inventario (materiale fotografico) nelle sotto-colonne relative, di informare anche sul tipo di documenti. Le schede descrittive furono realizzate in doppia copia cartacea: la prima è conservata con l'unità cui si riferiscono, la seconda è conservata insieme a tutte le altre costituendo l'inventario completo del fondo[31]. Venne avanzata l'idea di una schedatura di ogni singola fotografia per permettere ricerche a più livelli, oltre alle possibilità di ricerca per autore dell'opera, titolo e luogo di conservazione, vennero previsti campi informativi per le referenze fotografiche, per le proprietà, per le eventuali informazioni presenti sul verso e per la documentazione collegata. Successivamente sotto la responsabilità del Professore Ferdinando Mazzocca, allora docente di Storia della critica d'Arte presso il Dipartimento, nel 1994 si predispose una ricerca dipartimentale finanziata anche con fondi dell'Ateneo per la catalogazione informatizzata del materiale cartaceo presente nell'archivio. Si scelse di dare priorità al versante documentario dell'archivio rispetto alle fotografie con il proposito di indagare meglio il metodo di lavoro, le relazioni, gli intrecci dell'attività scientifica ed intellettuale del Morassi. La schedatura venne realizzata con il programma ACCESS secondo un tracciato di rilevamento e descrizione predisposto dalla Dottoressa Agazzi, si puntò con questa scheda a identificare la tipologia documentaria del materiale cartaceo classificandolo come manoscritto, dattiloscritto, corrispondenza o *expertises,* e successivamente si passò a una descrizione del contenuto, lasciando spazi a riferimenti al materiale fotografico ad esso correlato[32]. Il lavoro venne

31 AGAZZI, *Il deposito dei saperi.. op. cit.,* pp. 43-44.

32 Le schede presentano la seguente traccia: UNITA' (numero) / titolo / sottunità (titolo)/; TIPOLOGIA DOCUMENTARIA (Corrispondenza / *Expertises* / dattiloscritto / manoscritto /); data/ luogo / autore / destinatario / oggetto / forma (originale/fotocopia/copia) / numero di fogli / redazione (sigla redattore, data) / revisione (firma e data).

condotto dalla Dottoressa Roberta Lazzaro e dal Dottor Giovanni Bianchi, coordinati dalla Dottoressa Agazzi e completato da collaborazioni studentesche. Venne così creato un *database* all'interno del quale confluirono le schede di ogni singolo documento dando così la possibilità agli studiosi di effettuare ricerche incrociate sul fondo. A cura del tecnico di laboratorio Barbara Lunazzi vennero prodotte *query* (liste che strutturano i dati secondo un ordine specifico) e i rispettivi *report* (visualizzazione delle liste) che vennero estratti per ogni singola unità e convogliati in una scheda descrittiva inserita nell'unità archivistica. La Dottoressa Agazzi ha così potuto realizzare un elenco degli autori delle perizie conservate nell'archivio Morassi, che ammontano a 536[33]. Altre tipologie documentarie rilevate e descritte dalla base dati sono 1782 lettere di corrispondenza (di Morassi in copia e destinate a Morassi), 636 manoscritti e 576 dattiloscritti. Venne pensato un progetto di schedatura informatizzata delle singole fotografie, sempre in ACCESS, venne progettato dalla Dottoressa Agazzi e da Barbara Lunazzi il *database* con una scheda nella quale si teneva presente sia il contenuto dell'opera, artista/ titolo/ soggetto dell'opera/, sia la dimensione della fotografia stessa, autore ripresa/originale/derivato/numero d'inventario. Le schede vennero completate solo per la serie dei grandi formati, che comprende all'incirca 500 fotografie, con collaborazioni studentesche e attività di tirocinio, dal momento che un progetto di digitalizzazione di tutto il materiale fotografico risulterebbe oggi troppo oneroso per il Dipartimento. Alcuni gruppi di fotografie sono stati digitalizzati, per motivi di studio da parte di docenti o di singoli studenti, e si conservano nel computer del Laboratorio di Dipartimento. Nel 2009 il Dipartimento con la *partnership* dei Musei Provinciali di Gorizia, la Fondazione Giorgio Cini, il Museo di Tolmino, il Museo Regionale di Capodistria, presentò un progetto di ricerca europeo dal titolo, *Archivio Morassi: fonti per l'arte attraverso la frontiera.* Il progetto passò la selezione ma nonostante la buona posizione non ottenne il finanziamento per esaurimento fondi. L'archivio Morassi è oggi coinvolto in un progetto per la realizzazione di una rete che unisca gli archivi veneziani del Novecento, questo partito dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti prospetterebbe l'allargamento dell'attività di schedatura informatizzata degli archivi

33 AGAZZI, *Perizie..* op. cit., p. 447.

già in corso (IVSLA, Ateneo veneto, Archivio Dorigo presso la Biblioteca di Area Umanistica) agli archivi di Sergio Bettini e Antonio Morassi. Quest'anno la Regione Veneto ha riconosciuto l'interesse locale dell'archivio Morassi e ne ha inserito la scheda nel sito regionale[34]. Se da un lato l'eclettismo del materiale conservato nell'archivio Morassi costituisce la peculiarità e la forza di questo, dall'altro la schedatura del materiale fotografico risulta molto complessa in quanto servono letture di storici dell'arte specializzati in differenti campi, il fondo spazia dall'arte medievale all'arte del Settecento, dall'arte cinese alle esposizioni di arti applicate triestine.

Nel corrente anno è stata proposta in Dipartimento, a cura di Agazzi e Lunazzi, una mostra dal titolo *Antonio Morassi e i Guardi. Il lavoro del filologo.* Vennero così presentati per la prima volta al pubblico dei materiali contenuti nell'archivio. Questa mostra si propone come la prima di una serie di eventi che prevedano una riflessione sul metodo storico artistico di Antonio Morassi attraverso l'esposizione di documenti della fototeca, facendo riflettere così sull'importanza di tali materiali.

Un altro importante nucleo dell'archivio Morassi sul quale non si è ancora potuto procedere a causa di problemi conservativi è quello delle lastre fotografiche e dei negativi in pellicola che ci sono giunti nelle scatole originali con didascalia scritte dal Morassi, un altro indizio della sistematicità del lavoro dello storico dell'arte. Il tecnico di laboratorio Barbara Lunazzi sta lavorando su questi, infatti attraverso il trattamento digitale delle immagini è possibile "salvare" l'immagine e quindi permettere la consultazione mediata dai negativi. Inoltre con questo sistema è possibile restaurare le lastre, alcune delle quali risultano infatti fessurate, frammentate o corrose.

34 http://www.regione.veneto.it/web/cultura/archivio-antonio-morassi

2. La formazione di Morassi: Gorizia e la politica culturale asburgica

Antonio Morassi nacque nel 1893 a Gorizia in una famiglia di possidenti d'origine italiana. La città nonostante si trovasse alla periferia dell'Impero asburgico era caratterizzata in quel tempo da un'atmosfera culturalmente viva[35]. Tale fermento si doveva alla presenza, fin dalla metà dell'Ottocento, di personalità protagoniste della politica culturale promossa dagli Asburgo e legate agli ambienti più all'avanguardia della Commissione Centrale e dell'Università di Filosofia, la cosiddetta, Scuola di Vienna[36].

Nel 1850 Francesco Giuseppe fondò la *Zentral Kommission fur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Baudenkmale, la* Commissione Centrale per la ricerca e la conservazione dei Beni Storico-Artistici, il primo organismo nato appositamente per occuparsi della tutela e della valorizzazione del patrimonio culturale dell'Impero Asburgico. Il promotore di questa impresa fu il Ministro del Commercio Karl Ludwig von Bruck che in una relazione all'Imperatore presentò la necessità di tutelare i monumenti architettonici e di adottare delle «misure complessive […] perché la dignità e la reputazione dell'amministrazione austriaca rendono necessario non rimanere indietro rispetto alle istituzioni analoghe estere»[37]. Lo scopo della Commissione Centrale era quello di «decidere il valore del singolo monumento, nonché il denaro da destinargli in base alle sue necessità, redigere una statistica archeologica, pubblicare memorie, raccogliere i risultati delle ricerche al fine di stilare una storia dei monumenti, provvedere alle misurazioni, ai rilievi e alla

35 Gorizia passò sotto il dominio asburgico nel 1500, quando Leonardo l'ultimo conte di Lienz morì senza eredi e la città venne ereditata da Massimiliano I D'Asburgo. Interessante il catalogo della mostra storica tenuta a Lienz, Bressanone e Besello su questo periodo che ha segnato un passaggio storico importante, Gorizia infatti rimarrà asburgica fino alla fine della prima guerra mondiale. *1500 circa: Leonardo e Paola: una coppia diseguale; De ludo globi: il gioco del mondo, Alle soglie dell'impero,* Milano, 2000.

36 Al rapporto tra Gorizia, il Friuli e la politica culturale e di tutela asburgica sono stati dedicati due importanti cicli di conferenze: M. POZZETTO (a cura di), *La Scuola viennese di Storia dell'Arte,* Atti del XX convegno presso l'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, Gorizia, 1996; R. FABIANI, G. PERUSINI (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918),* Atti del convegno Internazionale di Studi, Università degli Studi di Udine, 30 novembre 2006, Vicenza, 2008.

37 K. L. VON BRUCK, *Über die Notwendigkeit einer Fürsorge zur Erhaltung der Baudenkmal im österreichischen Kaiserstaate*, «Jarbuch», 1, 1856, p. 3.

supervisione dei lavori di conservazione»[38]. La Commissione era un'istituzione strutturata su vari livelli, vi era un direttore con dei collaboratori che operavano da Vienna e una rete di conservatori e corrispondenti, *Mitglieder,* nelle varie province dell'Impero, che assicuravano così un legame dell'organismo centrale con il territorio[39]. Questi ultimi dovevano fornire alla Commissione le perizie tecniche e le letture storico-artistiche dei monumenti dell'Impero; nonché sollecitare l'impegno di associazioni private nei loro rispettivi territori di competenza, e sensibilizzare il clero alla manutenzione dei beni posti sotto la giurisdizione della Chiesa. Tutti gli incarichi erano onorifici, le personalità coinvolte appartenevano perlopiù all'aristocrazia locale e nella maggioranza dei casi essi facevano già parte dell'amministrazione dello Stato. Il finanziamento degli interventi di restauro avveniva attraverso i fondi del Ministero. La Commissione Centrale aveva propri canali di comunicazione in diversi periodici sui quali venivano pubblicati i risultati delle ricerche storico artistiche. Dal 1856 incominciò ad uscire il «Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission», l'Annuario della Commissione Imperiale Centrale, e il bollettino-notiziario, «Mitteilungen der K. K. Der Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst-und Historichen Denkmale»*,* Informazioni della Commissione Imperiale Centrale per lo studio e la conservazione dei monumenti artistici e storici. Walter Frodl, in un importante studio sulla genesi e il divenire storico della tutela in Austria, dimostrò come la Commissione Centrale non nacque da uno stato d'emergenza del patrimonio culturale, bisognerà infatti aspettare il 1923 affinché la nuova Repubblica d'Austria emani la prima legge di tutela, bensì la sua istituzione fu una diretta conseguenza della crisi politico-istituzionale del 1848, un momento che fece emergere tutte le spinte centrifughe e affiorare l'arretratezza di uno stato centrale troppo legato alla dottrina della sovranazionalità[40]. La Commissione Centrale, attraverso i suoi

38 *Ibidem*

39 Ad esempio nel 1876 il Litorale aveva cinque conservatori, due goriziani, Paolo Bizzarro e Francesco Coronini Cronberg, tre triestini, che Tavano riferisce che non collaboravano volentieri con Vienna, e un corrispondente di Pola. S. TAVANO, *Aquileia e Gorizia: scoperte, discussioni, personaggi 1870 – 1918*, Gorizia, 1997, p. 23.

40 W. FRODL, *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Osterreich*, Vienna-Graz-Colonia, 1988. Per un'esposizione sulla genesi della Commissione Centrale A. AUF DER HEYDE, *Gli inizi della Zentral Kommission di Vienna, un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-1870)*, in *Conservazione e tutela..op. Cit.,* pp. 49-75.

corrispondenti, si faceva carico di tutelare e valorizzare tutti i monumenti presenti nell'Impero e di andare così incontro ai sentimenti dei vari gruppi nazionali che lo componevano, riconoscendone il rispettivo passato storico. Così facendo si legittimava l'esistenza di un potere sovranazionale che si prendesse il compito di tutelare le varie identità nazionali. Il fine ultimo della Commissione Centrale era quindi un obiettivo politico: assicurare l'unità dell'Impero. La Commissione mirava, attraverso le pagine dello «Mittheilungen», della «Jahrbuch» e delle monografie sui monumenti medievali dell'Impero, alla genesi di una storia dell'arte asburgica tesa a giustificare l'esistenza dell'Impero. Bisogna registrare tuttavia che la Commissione con la sua struttura di corrispondenti e conservatori ramificata sul territorio, svolse un'azione benefica nelle varie province imperiali, in quanto risvegliò l'attenzione sulla ricchezza del patrimonio artistico locale, innescando iniziative che miravano alla riscoperta e valorizzazione del territorio, come si vedrà nel caso di Gorizia.

L'obiettivo della Commissione era quello di realizzare la catalogazione dei Beni artistici dell'intero Impero asburgico. Dallo sforzo di esplorare in tutta la sua complessità un patrimonio così esteso e stratificato, venne istituita all'Università di Filosofia di Vienna la prima cattedra di Archeologia medievale e Storia dell'Arte ricoperta a partire dal 9 novembre 1852 da Rudolf Eitelberger von Edelberger, che l'anno dopo entrò a far parte anche della Commissione Centrale[41]. Questa esperienza universitaria viene identificata, nella storiografia critica, come Scuola di Vienna, *Weiner Schule.* Il termine venne coniato da Julius von Schlosser, uno tra i più importanti allievi di Riegl e Wickhoff, e docente presso l'Università, in uno dei primi riassunti della storia dell'Arte viennese, che abbracciava il periodo dalla metà dell'Ottocento agli anni Venti del Novecento[42]. Eitelberger definisce, in un breve

41 Quella di Eitelberger è una personalità che continua ad essere considerata marginale negli studi, per il resto molto intensi, sull'attività della Scuola di Vienna. A questo proposito: A. NIERHAUS, *Who the hell is Eitelberger?,* in «Kunsthistoriker aktuell», 19, 2002, p.4-18; A. DOBSLAW, *Die Weiner "Quellenschriften" und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg*, Berlino Monaco, 2008.

42 J. VON SCHLOSSER, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, 1936. Oggi usiamo il termine "Scuola di Vienna" non tanto per distinguere un'istituzione accademica quanto per indicare una successione sorprendentemente ricca di personaggi eminenti che portando avanti, correggendo, o anche contraddicendo clamorosamente, le basi gettate dai loro maestri, hanno contribuito sostanzialmente allo sviluppo della storia dell'arte. Per un approfondimento sull'esperienza della Scuola di Vienna G. C. SCIOLLA, *Argomenti viennesi*, Torino, 1993; *Idem, La critica d'arte del Novecento,* Torino, 1995, pp. 3-35.

articolo programmatico, la missione sia divulgativa della Commissione Centrale, tesa a sensibilizzare l'opinione pubblica per combattere il crescente vandalismo, ma che aveva anche l'intento di maturare un esame dei monumenti secondo criteri scientifici paragonabili a quelli delle scienze naturali. Il compito dei conservatori era infatti quello di raccogliere materiali per una "ricognizione sistematica dei monumenti", che dovevano essere descritti in modo dettagliato e ragionato. Un importante paradigma scientifico è l'uso di terminologie tecniche derivate dal *Dizionario archeologico* di Heinrich Otte e dal *Manuale di Storia dell'Arte* di Kugler del 1842. Eitelberger nel 1864 fondò l' *Oesterreichisches Museum fur Kunst und Industrie* di Vienna, Museo austriaco per l'Arte e l'industria. Le sue opere principali sono le *Mittelalterliche Kunstdenmaler des oesterreichischen Kaiserstaates,* Monumenti artistici degli stati imperiali, del 1850-60 in due volumi, che rappresentano il primo esempio di analisi e schedatura topografica di monumenti medievali in Austria, e l'edizione diplomatica delle fonti letterarie per la Storia artistica, ideata e diretta insieme a Albert Ilg, *Quellenschriften fur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Fonti per la Storia dell'Arte e delle tecniche del Medioevo e del Rinascimento, 1871. Come si ricava da questi repertori la linea seguita dalla nuova *Kunstgeschichte*, Storia dell'Arte, inaugurata a Vienna da Eitelberger è quella di una disciplina positiva che spostava l'attenzione degli studi dalla ricostruzione dell'attività artistica connessa alle singole individualità, all'analisi delle opere intese come oggetti materiali e delle fonti documentarie. La caratteristica che accomuna molti degli studiosi della Scuola di Vienna, è che essi approdarono all'Università dopo un'esperienza museale, e questo si riflette sensibilmente sulla modalità di approccio ed analisi che essi ebbero con i manufatti artistici. Il contatto diretto con l'oggetto artistico, a cui i maestri sono abituati, li conduce a individuare storicamente, con l'ausilio delle fonti documentarie, in maniera filologica e oggettiva, i caratteri tecnici, iconografici, formali e stilistici delle opere, trascurando invece l'aspetto estetizzante e soggettivo del manufatto, dominante nella critica tardoromantica. In secondo luogo, l'esperienza museale, soprattutto nei diversi settori delle arti applicate, favorisce l'interesse e la considerazione paritaria per ogni forma artistica senza sorta di discriminazione tra le arti ritenute comunemente minori e quelle maggiori.

Dal 1886 è presente a Gorizia il Barone Carl Von Czoernig, il primo direttore della

Commissione Centrale[43]. L'interesse che da Vienna si aveva per la città isontina era dovuto al legame che questa aveva con Aquileia, che dal 1519 fu parte integrante della Contea di Gorizia, con la parentesi poco più che formale dell'appartenenza alla Contea di Gradisca. Il sito di Aquileia fu oggetto di molte ricerche storiche e archeologiche fra Ottocento e Novecento, venivano indagate le vestigia della metropoli romana e il complesso della basilica patriarcale, studiata nella sua fase paleocristiana e medievale[44]. Tutte le iniziative che investirono la città e i suoi monumenti fecero capo a Gorizia dal punto di vista politico e amministrativo, ma anche ecclesiastico e culturale[45]. Il Barone Czoernig, allontanatosi da Vienna per motivi di salute, si ritirò a Gorizia dove, in linea con i principi che animavano la Commissione Centrale, si adoperò molto per incitare i goriziani allo studio delle testimonianze monumentali e archivistiche del loro territorio. Egli continuò a tenere i contatti con il potere di Vienna e, essendo un personaggio politico di un certo spessore, poté farsi propulsore di iniziative importantissime per la città, tra le quali la fondazione del Museo Archeologico di Aquileia, realizzato nel 1882, e l'istituzione di un' Università a Gorizia. La sua viva curiosità lo animò nella pubblicazione di articoli di taglio divulgativo su Aquileia, su Gorizia e sull'Isonzo, ma anche sul Friuli in genere[46]. Czoernig scrisse due corposi volumi sulla storia della regione, il primo uscito a Vienna nel 1873, ricostruisce la storia del Patriarcato di Aquileia e della Contea di Gorizia; mentre l'altro, dell'anno seguente, riguarda Gorizia quale luogo climaticamente apprezzabile. Le due opere, unificate poi nella traduzione del germanista Ervinio Pocar, vennero edite in italiano nel 1916 con il titolo *Gorizia "la Nizza austriaca". Il territorio di Gorizia e Gradisca.* In questi contributi, e in maniera più esplicita in tre articoli scritti tra il 1872 e 1873 nella «Gorzer Zeitung», Czoernig

43 La biografia di Carl Czoernig si trova in S. TAVANO, voce *"Czornig Carl", Nuovo Liruti..op. Cit.*, pp. 1115-1119. La bibliografia del Barone fu predisposta da lui stesso in due edizioni C. CZOERNIG, *Biographische Notizen,* Vienna, 1876; *Idem, Anhang zu biographiscen Notizen fur Zeitraum von 1880-1887*, Vienna, 1879- riedizione 1888.

44 Per una bibliografia sugli studi e gli interventi archeologici svolti ad Aquileia: G. LORENZONI, *voce "Aquileia", Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma, 1991, pp. 202-211.

45 S. TAVANO, *Aquileia e Gorizia, scoperte.. op. cit.,* p. 45.

46 C. CZOERNIG, *Das romische Aquileia,* 1869, Gorz; *Idem, Stadt und Land,* 1866; *Idem*, *Sul Friuli, la sua storia, lingua ed antichità,* traduzione di B.B. Maccari, 1867.

volle rivendicare “l'austriacità” di fondo della storia e della cultura goriziana, soprattutto nell'Età medievale, e quindi ricondurre la specificità goriziana- insieme friulana, italiana, slovena e tedesca- in un'unità austriaca, secondo l'obiettivo della Commissione Centrale. Dal 1898 si fa ufficiale la presenza a Gorizia di un altro personaggio legato a Vienna, Monsignor Francesco Borgia Sedej, dapprima come canonico, docente al Seminario Teologico e parroco della Metropolitana, infine come arcivescovo dal 1906 al 1931. Egli era stato direttore dell’*Austineum-Frintaneum* di Vienna, ed aveva frequentato la corte, essendone stato cappellano[47]. A lui si deve la prima organica sintesi della storia della Contea, dove in una valutazione attenta e ampia viene presentata l’arcidiocesi di Gorizia con i suoi monumenti e con i centri principali, fra cui occupa il posto da protagonista Aquileia[48]. Il Sedej pone in evidenza anche monumenti detti “minori”, intesi però come documenti significativi di una cultura singolare, secondo un criterio che avrebbe guidato le ricerche di molti studiosi goriziani del quindicennio che precedette e accompagnò la Grande Guerra[49]. Egli fu molto attivo per la promozione dell’arte del territorio. Nel 1906 fu costituita per sua iniziativa a Gorizia la Società per la conservazione della Basilica di Aquileia, nel 1912 fu aperto, nei luoghi del nuovo Seminario minore di Gorizia, il Museo Diocesano d’Arte. Furono convogliati su Aquileia e sul goriziano interessamenti autorevoli: dapprima fu coinvolto, d’accordo con la Commissione Centrale, Alois Riegl, poi Max Dvořák e Heinrich Swoboda[50]. Sedej istituì nel 1908 un corso di Storia dell'Arte da tenersi al Seminario teologico goriziano, allora questo insegnamento non era impartito nemmeno nei ginnasi pubblici. Il programma prevedeva la conoscenza e il rispetto dei valori storici e culturali e delle esigenze liturgiche[51]. Per rispondere al suo programma di promozione culturale il Monsignore chiamo da Vienna l’agostiniano

47 F. SANTEUSANIO, voce “Sedej Francesco Borgia”, *Nuovo Liruti..op. Cit.*, pp. 3127-3129.

48 F. SEDEJ, *Die Katholische Kirche, unser Zeit und ihre Diener in Wort und Bild*, vol. II, Vienna, 1900, pp. 319-320, 321-330.

49 TAVANO, *Aquileia e Gorizia, scoperte.. op. cit.*, p. 29.

50 M. DVORAK, *Denkmaler der deutschen Kunst*, in «Jahrbuch», marzo 1909, pp. 76-84.

51 S. TAVANO, *La dimensione e le attività culturali dell’arcivescovo F.B. Sedej*, in *Sedej simpozij v Rimu*, Lubiana, 1988, pp. 135-158.

Karl Drexler, studioso di Storia dell'Arte[52]. Drexler, già corrispondente della Commissione Centrale, entrò con autorità e competenza nei programmi della Chiesa goriziana: aderì al Comitato della Società per la Conservazione della Basilica di Aquileia e diventò corrispondente della Commissione per la Contea di Gorizia. La sua attenzione maggiore fu rivolta alla comprensione dei mosaici dell'aula teodosiana della Basilica di Aquileia, scoperti nel 1909[53]. Egli fu animatore soprattutto per i giovani goriziani, tenne alcune conferenze pubbliche, tra cui una per gli studenti dello *Staatgymnasium* nel dicembre del 1909 su "l'Architettura della Grecia antica", con l'ausilio di diapositive. Poiché Morassi frequentò tale istituto e si diplomò nell'anno scolastico 1910-1911 è improbabile che a tale occasione non abbia partecipato. Alla fine del 1910 Drexler propose una grande mostra fotografica sull'arte del Goriziano, per la realizzazione della quale impegnò molti giovani nell'assunzione di centinaia di fotografie e di diapositive dei monumenti del territorio. In questo progetto ebbe al suo fianco Leo Planiscig, che allora studiava a Vienna[54]. Si sono scoperte nella Biblioteca del Seminario teologico centrale di Gorizia e sono state pubblicate nel 1988 le moltissime fotografie superstiti, affiancate anche da diapositive su vetro, che attorno al 1910 hanno fermato una serie di monumenti e di oggetti come cancellate o argenti[55]. Leo Planiscig scrisse sull'intenzione di realizzare una guida del Friuli orientale con il materiale raccolto per questa mostra[56]. Il giovane Morassi si inserì nella cerchia di studiosi che attorno a Karl Drexler partecipavano attivamente alla vita culturale goriziana, con l'assunzione e la raccolta di riproduzioni fotografiche di monumenti da studiare, con mostre di vario genere, con dibattiti pubblici. Partecipò a varie ricognizioni nella valle d'Isonzo per individuare architetture

52 S. TAVANO, voce *"Drexler Karl", Nuovo liruti.. op. cit.,* pp. 1339-1341.

53 K. DREXLER, *Le recenti scoperte di mosaici antichi ad Aquileia*, in «L'eco del Litorale», 18 ottobre 1909, p. 78-86; Idem, *Vorlesungen zur Einfuhrung in die Kunstgeschichte: fur die Studierenden an der theologischen Central-Anstalt in Gorz,* Udine, 1912.

54 Per un approfondimento su Leo Planiscig, S. TAVANO, voce *"Planiscig Leo", Nuovo Liruti.. op. cit*, pp. 2819-2822.

55 *Idem*, *I monumenti fra Aquileia e Gorizia: 1856-1918. La cura, gli studi e la fototeca del seminario teologico centrale*, ISSR, Udine, 1988, num. 76, 77, 118, 130, 132, 141, 174, 175, 199, 216, 117, 130, 232.

56 L. PLANISCIG, *Per una esposizione fotografica e ed una guida del Friuli Orientale*, in «Forum iulii», 1, 1910, pp. 197-202.

e pitture “minori”. Questo era il modo per superare gli schemi e prevenzioni di estrazione winckelamaniana e di scoprire i fenomeni di un'arte che si definiva “minore”, ma che nello spirito herderiano rappresentava i segni e i connotati particolari della cultura di un popolo attraverso i secoli. Accanto a queste indagini, che riguardavano la Valle d’Isonzo, il Collio, il Carso e la pianura friulana, negli stessi anni un manipolo di giovani guidati da Ugo Pellis, andarono raccogliendo i canti popolari friulani e più precisamente quelli del Friuli orientale o austriaco[57]. Un folto gruppo di studenti, ma anche di insegnanti, fu poi riunito da Drexler nella redazione del periodico “Forum Iulii” edito dal 1910 al 1914[58]. Morassi qui pubblicò il suo primo intervento edito, cioè il *Lessico biografico degli artisti friulani e di quelli che in Friuli operarono* nel 1914, soddisfacendo così le richieste di Sedej e Drexler di favorire gli studi dell’area locale[59]. Nella prefazione del primo numero di Forum Iulii infatti si legge «a malincuore dobbiamo dire che ora più che mai manca al nostro paese una rivista la quale illustri la nostra terra nella vita, nelle scienze, nelle arti, nelle lettere, ecco il programma che si prefigge “Forum Iulii”, rivista di scienze e di lettere, tenendo presente che ben misero e facile da essere sopraffatto, è quel popolo che non cura lo studio della scienza, delle arti, culto che presso ogni popolo è l’espressione delle virtù politiche e sociali»[60]. Sebbene non di lunga vita «Forum Iulii» si connota come espressione particolarmente riuscita della cultura friulana in senso italiano, per l’importanza dei temi affrontati e per il livello raggiunto. Trattò di poesia, letteratura, lingue, arte, storia e recensioni bibliografiche relative al Friuli. Tra i collaboratori si ricordano tra gli altri i nomi di Giovanni Lorenzoni, Bindo Chiurlo, Ugo Pellis, Carlo Favetti, Giorgio Pitacco e Leone Planiscig, che sin dal primo anno trattò la sezione

57 R. STAREC (a cura di), *Il canto popolare ladino nell’inchiesta Das Volkslied in Osterreich. III, Friuli orientale*, Brescia, 2007.

58 Forse per questi precedenti la provenienza dall'Austria non gli tolse autorità quando Gorizia divenne italiana: Drexler continuò ad intraprendere studi di interesse goriziano e nel 1921 tenne lezioni agli ufficiali italiani trattando della Storia dell'arte sacra e profana nel Goriziano.

59 Morassi continuò il censimento degli artisti friulani intrapreso da Planiscig, su modello di Thiem-Becker, trattò i nomi da *Daguro Jacop*o a *Floriani Antonio,* ma non andò oltre. Per ciascun artista egli fornisce notizie biografiche, artistiche e riferimenti bibliografici: A. MORASSI, *Lessico biografico degli artisti friulani e di quelli che nel Friuli operarono*, «Forum Iulii», 4, gennaio- febbraio, 1914, Gorizia, pp. 29- 34, 85- 88.

60 La direzione, *Invito alle forze più giovani*, in «Forum iulii» , 1, gennaio 1910, pp. 3-4.

destinata all’arte con numerosi interventi su Aquileia.

Conseguita la maturità classica nel 1911 Morassi si recò a Monaco per frequentare i corsi di pittura della prestigiosa Accademia di quella città, dalla quale, tuttavia, si ritirò abbastanza presto non sopportando l’aria poco seria dell’Istituto[61]. Morassi allora si iscrisse alla Facoltà di Filosofia di Vienna, dove si formò come storico dell'arte.

61 S. TAVANO, *Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia*, in *Morassi: tempi e luogh*i.. op. cit.,p. 201

3. Morassi alla Scuola di Vienna

Quando nel 1912 Morassi si iscrisse all'Università viennese i due più prestigiosi maestri della *Weiner Schule*, gli innovatori Alois Riegl e Franz Wichoff erano da poco scomparsi. I corsi di Storia dell'Arte venivano allora guidati da Max Dvořák, già assistente di Wickoff; mentre il giovane Julius von Schlosser, prima di succedergli alla cattedra, teneva lezioni "libere" ed esercitazioni nello *Hofmuseum*, di cui era direttore dal principio del secolo[62]. Dvořák lasciò un'impronta profonda nella scuola, soprattutto nella sua metodologia[63]. Fondamentalmente riegleliano, così Schlosser li descrive «erano entrambi vere e proprie nature di eruditi, storici genuini per provenienza ed educazione; però inclini più all'intellettuale che all'intuitivo»[64]. Dvořák successe a Riegl nel 1905 nella direzione della Commissione Centrale e, al pari di Riegl, ebbe vivissimo il senso del valore artistico e storico dei monumenti in quanto depositari privilegiati di una tradizione spirituale. Egli intendeva l'indagine artistica come essenzialmente storica, «si potrebbe tranquillamente rinunciare alla storia dell'arte, questa figlia prediletta del dilettantismo, se oltre al piacere estetico che suscitano le testimonianza dell'arte del passato non venisse immediatamente promossa la conoscenza di tutto il percorso dello sviluppo storico»[65]. Scienza storica, ma con una propria autonomia, in quanto il suo compito è «la ricerca e l'illustrazione di tutti i fatti che rendono comprensibile lo sviluppo del *Kunstwollen* umano nel suo nesso casuale»[66]. Per Dvořák la storia artistica è l'analisi della storia delle forme e dello stile[67], l'arte viene così considerata come espressione dello spirito del tempo,

62 Per le indicazioni sulla bibliografia di e su Max Dvorak rimando a G. SCIOLLA, *La Critica d'arte..op. cit.*, pp. 41-42.

63 S. BETTINI, *Per il settantacinquesimo compleanno di Antonio Morassi*, «Bollettino delle civiche istituzioni culturali», 1969-1972, Udine, 1973, pp. 5-11.

64 VON SCHLOSSER, *La storia dell'arte.. op. cit.,* p. 65.

65 M. DVORAK, *Spanische Bilder einer osterreichischen Ahnengalerie*, in «Jahrbuch», 1907, p. 56-78.

66 *Ibidem*

67 SCIOLLA, *La Critica*.. op. cit., p. 25

Zeitgeist, che coincide con il principio d'immanenza dello sviluppo storico. Nei dodici anni di insegnamento Dvořák compì un'enorme mole di lavoro e soprattutto diede una direzione all'interpretazione di interi "blocchi" della storia dell'arte. Questi anni coincisero con un periodo molto difficile per la storia dell'Austria che visse la prima guerra mondiale e il dopoguerra con lo sfaldamento dell'Impero asburgico. I corsi di Dvořák seguiti dal giovane Antonio Morassi si situano tra il 1912 e 1916, negli anni centrali dell'elaborazione scientifica che avrebbe portato di lì a poco alla luce i lavori cardine dello studioso *Idealismus und Naturalismus in der gothischen Skulptur und Malerei,* Idealismo e naturalismo nella scultura e pittura gotica, pubblicato nel 1918; *Uber Greco und de Manierismus,* Sul Greco e il manierismo, del 1924 e già esposto in una conferenza del 1920 *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitaler der Renaissance,* Storia dell'Arte italiana all'epoca del Rinascimento, uscito postumo nel 1927-28; testi nei quali Dvořák mette a punto la sua teoria sulla storia dell'arte. Sono conservati in fototeca a Ca' Foscari i quaderni con gli appunti presi dal giovane Morassi durante le lezioni viennesi di Max Dvořák. Gli scritti vennero pubblicati dal Dipartimento nel 1992, con l'edizione critica del testo curato e tradotto da Wladimiro Dorigo, allora Docente di Storia dell'Arte Medievale presso il Dipartimento[68]. Sono riportati in questa edizione gli appunti del corso tenuto da Dvořák nel semestre invernale del 1915-16, con la titolazione *Idealismus und Naturalismus in der Neuzeit,* Idealismo e Naturalismo nell'Arte Moderna, e gli appunti, più brevi, del corso estivo del precedente 1913-14, dedicato a Tiziano e Tintoretto. Possiamo assistere in queste lezioni alla fase dello sviluppo da parte di Dvořák dei concetti di Idealismo e Naturalismo. Ad esempio, quando egli parla di Leonardo, sottolinea, attraverso l'analisi minuziosa della struttura delle sue opere, il ruolo che egli ebbe come artista trasformatore che pur avendo le radici nel Naturalismo del XV secolo ne determina la fine; ma nello stesso tempo sottolinea come il passaggio all'Idealismo non si sia compiuto solo tramite la sua opera ma fu un movimento generalizzato che si diffuse in tutta l'Italia e anche a Nord delle Alpi[69]. Morassi partecipò all'Università come collaboratore attivo, già nel 1915 infatti pubblicò, di sua iniziativa, con il consenso di

68 S. VIANI, *Lezioni viennesi di Max Dvorak negli appunti di Antonio Morassi*, in «Venezia Arti», 2, 1988, pp. 111-114; W. DORIGO, *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvorak.. op.cit.,* p. 56.

69 *Ibidem*

Dvořák, due densi saggi su monumenti del territorio goriziano di grande importanza: le pitture tiepolesche di Crauglio, attribuite da lui al Chiaruttini, e le sculture barocche del Duomo di Gorizia[70]. Molto interessante quest'ultimo contributo nel quale Morassi affronta il carattere e lo sviluppo della storia dell'arte friulana, analizzandola secondo i termini della Scuola viennese. Per prima cosa il giovane studioso si preoccupa di individuare i diversi "spiriti artistici" che interessarono nel tempo la zona di Gorizia, riassumendoli in due correnti, una veneta e una nordica. La prima, proveniente dal Friuli, è di matrice italiana, la seconda giunge da Nord, passando dai territori sloveni e carinziani. Morassi analizza le influenze che queste correnti ebbero nei diversi periodi storici, per il Trecento e il Quattrocento egli riconosce nell'arte friulana l'influsso dell'arte nordica, anche per l'azione diretta di artisti tedeschi, per il Cinquecento rileva in regione alcune timide espressioni del Rinascimento «anche se sempre inibite dal Gotico che continuò a imperversare in Slovenia»[71], e infine alla fine del XVII secolo, «quando opere provenienti dal Friuli entrano in maggior misura nella regione»[72], si registra l'inversione di tendenza che portò alla realizzazione delle sculture del Duomo di Gorizia, espressione dello stile Barocco. Le sculture del Duomo vengono descritte analiticamente dal Morassi, che dimostra una grande dimestichezza con l'oggetto artistico, e la lettura viene accompagnata da una precisa analisi filologica delle fonti. Infatti alla Scuola di Vienna veniva data particolare attenzione allo studio delle discipline storiche ausiliarie, come la paleografia, la diplomatica, la cronologia comparata. Alla fine del testo emerge il legame più evidente del pensiero di Morassi con le tematiche portate avanti da Dvořák quando egli espone la sua teoria sull'arte, «in contrapposizione a una concezione meccanica della natura dell'opera d'arte, io ho -per primo a quanto mi risulta- sostituito un'ipotesi teologica, in quanto ho visto nell'opera d'arte il risultato di una determinata e consapevole volontà artistica, che si sostituisce, con dura lotta, al fine, alla materia e

70 A. MORASSI, *Die Malereien im Palazzo Steffaneo zu Crauglio*, in «Jahrbuch», 1915, pp. 61-82; *Idem, Skulpturwerke der Barockzeit im Gorzer Dome*, in «Mitteillungen», 14, 1915, pp. 193-198, quest'ultimo contributo è commentato e tradotto in italiano da D. CLINI, Sculture *barocche del Duomo di Gorizia, un articolo di Antonio Morassi del 1915*, in «Memorie storiche Forogiuliesi», 80, 2000, pp. 78- 116.

71 *ibidem*

72 *ibidem*

alla tecnica»[73]. Si trova in questa considerazione il richiamo al concetto di *Kunstwollen,* cioè all'idea di una volontà artistica che forma di sé tutte le espressioni d'arte di un determinato periodo storico. L'esistenza di questo spirito artistico giustifica i difetti formali che le opere d'arte possono presentare, nel caso specifico delle sculture barocche del Duomo di Gorizia, le imperfezioni dei rilievi dell'altare del Crocifisso e di san Pietro, perché «il perpetuarsi di vecchi temi formali e lo svolgimento grossolano non vanno letti come difetti ma come testimonianze della cultura e dell'arte di una zona e di un momento storico, che si manifesta in tutta la sua potenza e quasi autonomamente»[74]. Non si hanno altre notizie sugli anni viennesi del Morassi. Egli si laureò con una tesi sul Sanmicheli, conservata peraltro in Fototeca a Ca' Foscari[75]. Il timbro della severa formazione viennese Morassi lo conservò nella sua multiforme e lunga attività di storico dell'arte, come avrò modo di dimostrare presentando la mostra di *Antica Oreficeria Italiana* che curò per la Triennale del 1936, e sicuramente se ne coglie ampia traccia analizzando i suoi strumenti di lavoro pervenuti in Fototeca. La formazione scientifica dall'impronta mitteleuropea di Antonio Morassi si completò in ottica italiana nel primo dopo guerra con il perfezionamento conseguito presso l'Università di Roma. Morassi lì frequentò il corso di Storia dell'arte medievale e moderna tenuto da Adolfo Venturi, il primo insegnamento accademico di Storia dell'arte in Italia. Con Venturi Morassi prese una seconda Laurea con tesi sui disegni di Jacopo Bellini. Egli entrava in tal modo nel mondo della storia dell'arte veneta, a cui si sarebbe dedicato con grande autorità per tutta la vita. Purtroppo non è stato ancora studiato il rapporto che Morassi ebbe con Venturi e la cerchia di studiosi con cui entrò in contatto negli anni romani. Sono state solamente pubblicate delle *expertises* contenute in Fototeca Morassi che i due si scambiarono negli anni seguenti[76].

73 CLINI, *Sculture*.. op. cit, p. 115.

74 *Ibid*, p. 90.

75 Unità SN 26 a. Dattiloscritto della tesi di laurea consistente in 112 pagine, intitolata *Michele Sanmicheli.* Sul frontespizio è apposta una nota dattiloscritta approntata dallo stesso Morassi «NB la presente monografia sul Sanmicheli fu presentata quali tesi di laurea all'Università di Vienna. Tradotta in italiano, ampliata e corredata da nuovi documenti l'opera potrà essere pubblicata tra non molto poiché i relativi studi sono già condotti a termine».

4. L'ufficio Belle Arti e la Soprintendenza Unica per i Monumenti a Trieste, 1920-1925

All'indomani della conclusione della Prima Guerra Mondiale l'Istria e la Venezia Giulia furono unite all'Italia, anche se l'annessione formale avvenne solo due anni più tardi, tra il novembre 1920 e il gennaio 1921. Nel frattempo in queste regioni prese vita un governo militare retto dal generale Carlo Petitti Roreto che fu governatore di Trieste dal novembre 1918 all'agosto 1919. I primi anni del dopoguerra furono un periodo cruciale per queste terre a causa dei problemi strutturali da affrontare per rimediare all'arretramento dell'attività economica e all'annientamento di ogni forma di aggregazione sociale causato dalla guerra. Un ulteriore problema fu rappresentato dall'improvviso passaggio dalle consolidate strutture amministrative asburgiche alla nuova organizzazione data dal Regno d'Italia. Nello specifico, con l'annessione all'Italia i Beni mobili e immobili, quelli che noi oggi definiremmo i Beni culturali, di queste terre furono sottoposti alla giurisdizione della Soprintendenza di Venezia. All'interno della stessa Soprintendenza si trovavano così a convivere territori che erano stati oggetto di sistemi di tutela differenti: la Venezia Giulia e l'Istria, che erano state sottoposte a quello messo a punto dagli Asburgo che si esprimeva nelle politiche della Commissione Centrale, come si è visto precedentemente, e la provincia di Udine, che dal 1866 era italiana. Il Regno d'Italia adottava un sistema di tutela che tentava di combinare il controllo centrale dello Stato con le Commissioni provinciali, che si componevano di Commissioni Conservatrici e Ispettori Onorari, i primi organismi periferici del Ministero della Pubblica Istruzione. Essi avevano funzione consultiva e di vigilanza ed ebbero come compito fondamentale la compilazione del *Catalogo generale dei Monumenti*[77]. Per quanto riguarda in modo specifico il Friuli "italiano", dal 1892 la gestione dei Beni culturali venne dapprima condotta dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Veneto e dal

76 D. CLINI, *Antonio Morassi e Adolfo Venturi*, in «Studi goriziani», 8, 1988, pp. 219-247; per un approfondimento su Adolfo Venturi e la sua idea di storia dell'arte, M. D'ONOFRIO, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno tenuto alla Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, Modena, 2008.

77 Per un approfondimento A. GIOLI, *La tutela dopo l'Unità: dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1860-1902*, in *Conservazione e tutela dei beni Culturali in una terra di frontiera.. op. cit.*, pp. 95-108.

1907 dalla Soprintendenza ai monumenti di Venezia. Il Friuli si distinse subito per l'attenzione verso la tutela del patrimonio artistico: già nel 1869 Giovanni Battista Cavalcaselle, allora Ispettore della Divisione Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, venne incaricato di compilare un *Inventario degli oggetti d'arte del Friuli*[78]. I documenti relativi alla tutela e ai restauri attuati in Friuli sono conservati nell'Archivio della Soprintendenza per i Beni architettonici di Venezia e le fotografie che riguardano quel territorio si trovano dal 1966 presso l'Archivio fotografico di Udine e sono denominate "Fondo Venezia". Per la zona della Venezia Giulia e dell'Istria il materiale fotografico realizzato dalla Commissione Centrale è oggi conservato in parte presso l'*Heeresgeschichtliches Museum* e in parte presso il *Bildarchiv,* entrambi a Vienna, ma non è ancora stato studiato nell'ambito di una puntuale ricostruzione della storia di tutela dei monumenti[79].

Sui beni culturali della Venezia Giulia e dell'Istria pertanto si doveva introdurre il sistema italiano di tutela del patrimonio storico-artistico e provvedere all'adozione dei vincoli di notifica delle opere d'arte più significative. Andavano ricercate e recuperare le opere ricoverate durante il conflitto presso le maggiori istituzioni dell'Impero austroungarico o trafugate dalle truppe austriache in ritirata; non per ultimo bisognava avviare la catalogazione sistematica del patrimonio culturale del territorio e procedere con i restauri più urgenti ai molti edifici danneggiati dalla guerra. Per realizzare questo imponente programma nel 1918 venne creato a Trieste, come sede distaccata della Soprintendenza di Venezia, l'Ufficio "Belle Arti e Monumenti" dipendente dal governo militare. A capo dell'Ufficio, con sede in Via Trenta Ottobre n.7, c'era l'architetto Guido Cirilli, il maggiore dei Bersaglieri, insegnante all'Accademia di Belle Arti di Venezia[80]. Nell'agosto del 1919 l'Ufficio passò a far

78 D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, 1988.

79 R. FABIANI, G. NICOTERA, *L'Archivio fotografico della Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia*, in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e Storia. Territori veneti e limitrofi*, a cura di A. M. SPIAZZI, L. MAJOLI, C. GIUDICI, Atti della giornata di studio, Montello, 2010, p. 238.

80 ASTs, Prefettura Gen. B. 276 lettera di Cirilli al Prefetto nella quale lamenta l'insufficienza dello spazio, sei stanze, così da essere costretto ad usare alcune stanze della precedente sede in Via Trento num. 7; G. PAVAN, *Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia,* in «Archeografo Triestino», 79, 2009, pp. 167- 229. Per un approfondimento sulla figura di Cirilli, E. TRINCANATO, *Guido Cirilli: necrologio*, in «Ateneo Veneto», 10, 1954, p. 141.

parte del Commissariato Generale Civile della Venezia Giulia e venne ospitato nel Palazzo del Governo, in via del Teatro romano. Il punto della situazione sui lavori eseguiti nel primo anno di vita dell'Ufficio e sugli obiettivi sui quali si proponeva di lavorare negli anni a seguire sono esposti da Guido Cirilli nel rendiconto stilato nel 1919 in occasione del cambio di referenza dell'Ufficio medesimo[81]. Il rendiconto è steso sotto forma di lettera indirizzata da Cirilli al Commissario Civile. Cirilli informò il Commissario delle difficoltà che aveva trovato nell'agire nell'immediato dopoguerra dal momento che non aveva avuto l'appoggio del Segretario del Governo militare, e che, solo grazie alla collaborazione delle autorità militari, in particolare del *Comando della Piazza marittima* e del *Genio della Terza Armata* di Pola, era comunque riuscito a realizzare alcuni lavori d'emergenza in città, tra questi l'isolamento del Tempio d'Augusto e l'abbassamento del piano stradale dell'Arco dei Sergi[82]. Con l'avvento del Commissariato Civile, Cirilli si augurava che l'Ufficio assumesse «quell'assetto definitivo che nel regno avevano anche le regioni di minore importanza della Venezia Giulia»[83]. Nelle altre regioni d'Italia infatti operavano tre distinte Soprintendenze, quella per le Antichità, quella per i Monumenti e per gli Oggetti d'arte ed infine quella per le Gallerie. Con parole allarmate l'architetto descriveva la consistenza del patrimonio culturale dei territori sottoposti all'Ufficio di Trieste e i lavori imminenti di tutela di cui esso necessitava, «ovunque si percorra la regione della Venezia Giulia, si presentano vestigia importantissime delle antiche civiltà: preromana, romana – quasi ovunque- cristiana dei primi tempi e del medio evo, veneziana e non mancano, specie nella zona del Friuli Orientale, tracce non prive di interesse di civiltà nordiche. Vestigia o del tutto appariscenti o ancora nascoste. Nel primo caso, molto spesso reclamanti opere di consolidamento, di restauro e di migliore sistemazione; nel secondo caso, opera di scavo là dove questo viene giustificato dalla loro eccezionale

81 ASTs, Commisionariato Generale Civile- gabinetto, b. 55, la relazione è datata 20 agosto 1919. La copia integrale del documento viene pubblicata da PAVAN, *Guido Cirilli..* op. cit., p. 197-202.

82 A. MORASSI, *La chiesa di Santa Maria Formosa o del Canneto in Pola*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», luglio 1924, nota 1; G. PAVAN, *Il Tempio di Augusto di Pola,* Trieste-Gorizia, 2000, p. 171.

83 PAVAN, *Guido Cirilli.. op. cit*., p. 197.

importanza»[84]. Cirilli nella lettera fece un elenco dei programmi a cui l'Ufficio stava lavorando. Come primo progetto egli menziona la compilazione degli *Elenchi di tutti i monumenti e oggetti d'arte della regione,* inventari che diceva "saranno completati per l'autunno successivo"[85].

Cirilli indica i luoghi dove, con l'aiuto delle autorità militari, l'Ufficio aveva già potuto operare, ad Aquileia, nel goriziano e nell'isola di Arbe dove era stato cerchiato il campanile. Il programma degli interventi prossimi riguardava Grado e le sue chiese paleocristiane: Santa Eufemia, Santa Maria delle Grazie e la Basilica di Piazza della Vittoria, che doveva essere scavata; e il riordino del museo di Aquileia. Particolare attenzione veniva rivolta al patrimonio artistico del goriziano, specie gli edifici religiosi e civili danneggiati dalla guerra che si trovavano, lungo il corso del fiume Isonzo, tra Gorizia e Tolmino, fino a Plezzo. A Trieste si avviava l'acquisizione di immobili e fondi privati per iniziare le ricerche archeologiche sul Colle San Giusto. Nell'Istria, a Parenzo era in corso un intervento alla basilica Eufrasiana, a Capodistria si provvedeva all'allestimento di un Museo Civico, a Pisino al restauro del castello dei Monteccuoli e a San Vincenti si interveniva nel recupero della loggia e del centro antico. A Pola si voleva completare il restauro del tempio d'Augusto e provvedere al recupero del sacello bizantino di Santa Maria del Canneto. Si intervenne nel Duomo e nel lapidario di San Francesco, dietro al ginnasio, che venne destinato a Museo. Si volevano completare gli scavi del teatro romano, iniziati dagli austriaci. Le ricerche su Nesanzio venivano affidate alla Società Istriana di Archeologia e storia Patria, e per essa a Piero Sticotti, direttore del Civico Museo di Trieste. Le isole della Dalmazia sulle quali c'era intenzione di intervenire per tutelarne i monumenti erano Cherso, Lussino, Veglia e Arbe. Anche le biblioteche pubbliche di Trieste e di Gorizia rientravano nell'ambito della tutela e ci si apprestò a riparare ai danni che avevano subito con la guerra.

Per realizzare l'impegnativo e vasto programma tracciato da Guido Cirilli furono inviati dalla Direzione Generale delle Belle Arti diversi funzionari a Trieste. Per l'archeologia l'Ispettore Dottor Guido Calza, che ritornerà a Roma il 31 dicembre 1919, e l'Ispettore alle Gallerie Dottor Achille Bertini Calosso, che rimarrà a Trieste

84 *Ibidem*

85 *Ibidem*

fino al giugno del 1920. L'architetto Alberto Riccoboni risulta tra il personale "giornaliero" che Cirilli aveva assunto fin dal 1919. Egli si rivelerà un prezioso collaboratore per lui e per i suoi successori De Nicola e Forlati. Nel 1921 arriveranno alle Belle Arti il professore Alessandro Rimini, l'archeologa Bruna Tamaro e Antonio Morassi. Un ironico ritratto dei funzionari dell'Ufficio Belle Arti è offerto dal giornale satirico il «Veglionerissimo», stampato a Trieste nel febbraio 1924 in occasione del carnevale. Il giornaletto dedicato alle *Negrigure triestine* nella seconda pagine presentava *l'Ufizio de le bele robe*. Il pezzo è firmato LAMBER, anagramma dell'Architetto triestino Arduino Berlam, protagonista della vita culturale triestina di quel periodo[86].

Nel 1923 si darà finalmente vita a una soprintendenza indipendente da Venezia, la Soprintendenza Regionale Unica per i Monumenti, le Gallerie e le opere d'Antichità ed Arte, con giurisdizione sulle province di Trieste, Udine e Pola con sede formale ad Aquileia, anche se in realtà questa restò sempre a Trieste[87]. Nel novembre del 1924 il dottore Giacomo de Nicola sostituì l'architetto Cirilli alla guida di questa. Il Friuli occidentale continuerà invece ad essere retto da Venezia sino al 1926 quando entrerà a pieno regime una Soprintendenza con competenza in tutta la regione del Litorale, mentre la città di Zara passerà alla Soprintendenza di Ancona[88].

86 La pagina di giornale è pubblicata da PAVAN, *Guido Cirilli*.. op. cit., p. 179, alla fine del saggio Pavan propone un approfondimento sui singoli membri dell'Ufficio Belle Arti.

87 Istituita con R.D. 31 dicembre 1923 n. 3164.

88 R. FABIANI, *Appunti sulla storia della tutela e della conservazione*, in *Trieste anni cinquanta. La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, a cura di P. Di BIAGI, E. MARCHIGIANI, A. MARIN, Catalogo della Mostra tenuta a Trieste nel 2004-2005, Udine, 2004, p. 171.

4.1 Fotografare per tutelare: il GFN e gli archivi delle Soprintendenze

Fin dalla sua scoperta, nel 1839, la fotografia fu considerata e presentata come il mezzo più fedele e veritiero per "riprodurre il dato reale", e tra i suoi campi di applicabilità, quello della Storia dell'Arte, fu uno dei primi. Inizialmente il mercato delle fotografie di riproduzioni di opere d'arte era quello dei viaggiatori del *Grand Tour* che individuavano nella fotografia il *novo souvenir d'Italiae*, al posto delle meno fedeli stampe ad incisione[89]. In un secondo momento, grazie a un miglioramento delle tecniche di ripresa, dei procedimenti di stampa, in grado di produrre immagini più stabili e di buona qualità, e poi con l'introduzione di supporti negativi, in grado di catturare tutti i colori, e alla produzione di carte per stampe positive preparate industrialmente, il mercato della fotografia di opere d'arte si ampliò notevolmente includendo studiosi e critici d'arte, collezionisti e lo stesso Stato italiano. Essa prese il posto dell'incisione delle opere d'arte, che, in forma autonoma o nei testi storici e nei cataloghi, aveva avuto fin dal secolo XVI diffusione sempre maggiore. L'incisione non poteva riprodurre l'opera fedelmente, essendo in sostanza una copia moderna dell'originale che l'incisore inevitabilmente interpretava in modo soggettivo. Il Cavalcaselle ad esempio si serviva di appunti grafici come sollecitazione della propria memoria visiva, e le incisioni che illustrano la sua storia dell'arte vogliono avere lo stesso scopo di ricordare il soggetto e lo schema compositivo delle opere. La fotografia, pur traducendo l'immagine in un monocromo, che per lo più altera la realtà dei rapporti tonali e difficilmente rende il carattere della materia, offrì ben altra e più precisa documentazione per l'opera d'arte[90]. Nacquero così le prime ditte specializzate in riproduzioni fotografiche di opere d'arte. Fra i pionieri ci sono le ditte Alinari, fondata nel 1854, Anderson e Brogi in Italia. Queste formarono presto importanti archivi. Esse operarono secondo gli interessi dominanti negli studi e fornirono il materiale illustrativo delle grandi imprese editoriali del tempo.
Il ruolo istituzionale della fotografia di opere d'arte venne sancito quando nel 1892

89 E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica, l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930),* in *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. II, *L'artista e il pubblico*, Torino, 1977, p. 13.

90 G. DORFLES, voce *"Fotografia", Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. V, Novara, 1981, p. 435-442.

venne fondato a Roma il Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN) alle dipendenze della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti[91]. Il nuovo Gabinetto nacque per la riproduzione dei monumenti e delle opere d'arte con la moderna tecnica fotografica, esso si proponeva di eseguire riproduzioni fotografiche "del materiale artistico immobile e mobile esistente nel Regno e nelle colonie"[92] e di prendere in consegna "il materiale fotografico necessario al lavoro di catalogazione con criteri della massima estensione e completezza"[93]. Nel 1904 un provvedimento legislativo obbligava gli studi fotografici a cedere al GFN un negativo di tutte le fotografie scattate ad opere d'arte di proprietà pubblica[94]. Rispetto alle case fotografiche dell'epoca "il nuovo ufficio poteva lavorare con assoluto disinteresse. […] L'altro vantaggio era quello di essere dentro l'amministrazione stessa delle belle arti, cioè dentro il lavoro di inventario e catalogazione che era allora agli inizi"[95].

La "grande utilità per l'amministrazione e per gli studiosi"[96] riconosciuta nel 1923 all'Archivio Fotografico Nazionale, è valore proprio anche degli archivi territoriali delle Soprintendenze, che nacquero parallelamente ad esso ma, come sottolinea Giudici, stenteranno per la maggior parte dei casi a decollare fino al primo dopoguerra[97]. Di sicuro pesò sulla loro affermazione la definizione di organi *periferici* e la delega di

91 Per un approfondimento sull'attività del GFN: P. CALLEGARI, *L'archivio fotografico Nazionale*, in *Lo spazio il tempo le opere, il catalogo del patrimonio culturale*, a cura di A. STANZANI, Catalogo della Mostra tenuta alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, 2 dicembre- 17 marzo 2002, Milano, 2001, pp. 63-65. Nel 1975, con la costituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali da parte di Giovanni Spadolini il GFN venne trasformato nel laboratorio per la fotografia e il rilievo dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, tuttora attivo.

92 R.D. 26 agosto 1904, n. 707; R.D. 15 agosto 1913, n. 232; R.D. 31 gennaio 1923, n. 3164.

93 *Ibidem*

94 R.D. 26 agosto 1904, n. 707; SPALLETTI, *La documentazione*.. op. cit., pp. 465-468.

95 C. BERTELLI*, Il Gabinetto Fotografico Nazionale*, in «Musei e Gallerie d'Italia», 12, 1967, p. 39-49.

96 R.D. 798 del 28 marzo 1923.

97 C. GIUDICI, *Gabinetto e Archivio fotografico di una Soprintendenza*, in *Lo spazio il tempo le opere, il catalogo del patrimonio culturale*, catalogo della mostra tenuta alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, 2 dicembre- 17 marzo 2002, Milano, 2001, pp. 66-75.

tutto il materiale che esse producevano al GFN. Al punto che Carlo Bertelli avanzò a questo proposito qualche perplessità «sorge il dubbio se non sia la materia stessa che costituisce il loro oggetto a ribellarsi ad una concentrazione esclusiva in un solo luogo e presso un solo istituto. [..] si rende sempre più necessario che la formazione degli archivi fotografici avvenga in prossimità delle opere d'arte [..] a stretto contatto con l'opera quotidiana di ricognizione e tutela»[98].

Fin dal 1895 l'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto venne dotato su iniziativa del direttore, l'architetto Federico Berchet, di un Laboratorio fotografico, in seguito implementato dal suo successore, nel ruolo di direttore e poi Soprintendente, l'architetto Massimiliano Ongaro[99].

Per quanto riguarda la situazione a Trieste, Rossella Fabiani afferma che non c'è nessuna prova circa la nascita e l'organizzazione di un archivio o un laboratorio fotografico all'interno dell'Ufficio di Belle Arti, in quanto, ad oggi, l'archivio dei documenti della Soprintendenza è in fase di riordino e non è possibile accedere alla sua consultazione[100]. Al contrario si trova in una lettera di Achille Bertini Calosso, datata 5 giugno 1920 una testimonianza per comprovare la nascita di un archivio fotografico in quegli anni[101]. L'epistola è stata scritta da Bertini Calosso, a quel tempo funzionare presso l'Ufficio Belle Arti di Trieste, per denunciare Guido Cirilli, direttore di quell'Ufficio. Nella lettera Bertini Calosso enumera le opere che egli svolse presso l'Ufficio e tra queste nomina il suo impegno per la «costituzione di un archivio Fotografico della Regione, acquistando riproduzioni dal commercio ma più specialmente procurando la collaborazione di studiosi e collezionisti della regione nel duplice intento di dotare l'Ufficio di un materiale indispensabile per le indagini, i raffronti, la definitiva compilazione degli Elenchi, e di fornire all'Archivio Fotografico di codesta Direzione generale le riproduzioni di quanto, nella Venezia Giulia, presenti

98 C. BERTELLI, *Archivi fotografici di Archeologia e Storia dell'Arte*, in «Rassegna degli archivi di Stato», 30, 1970, p. 589

99 G. FUMO, *L'archivio fotografico della Soprintendenza*, in «Bollettino della Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici di Venezia», 2, 1995, pp. 112-120.

100 *Ibid*, p. 238

101 La lettera è stata pubblicata in PAVAN, *Guido Cirilli*.. op. cit., pp. 202-212.

un maggiore interesse d'arte. A questo scopo, presi accordi col Comando Supremo e con la Direzione del Museo Civico di Trieste, si ottenne per opera mia il concorso finanziario ed il consenso per far lavorare a disposizione dell'Ufficio l'ottimo operatore fotografico di quel Museo. All'atto delle consegne date dal sottoscritto, le fotografie già raccolte erano 1282, di cui 459 destinate a codesta Direzione Generale»[102]. Dalla testimonianza di Bertini Calosso si viene a conoscenza che non era ancora attivo nell'Ufficio un Laboratorio di fotografia, in quanto si prendeva a prestito il fotografo del Museo Civico; ma un archivio sì, e si viene appura che nell'arco di un anno Bertini Calosso era riuscito a collezionare parecchio materiale. Interessante è la considerazione che Bertini Calosso ha degli archivi fotografici che vengono intesi come strumenti scientifici d'ausilio al lavoro di ricerca e tutela svolto dalla Soprintendenza.

L'Archivio fotografico della Soprintendenza di Trieste è oggi situato a Palazzo Economo, in Piazza della Libertà, n. 7[103]. Nel 1975 con il trasferimento della Soprintendenza in questa sede, che offriva maggiore disponibilità di spazio rispetto alla precedente, si avviò la sistemazione dell'Archivio fotografico e l'inizio del suo riordino, subitamente interrotto dagli eventi sismici del 1976 in Friuli, che sconvolsero il normale funzionamento degli Uffici imponendo di affrontare l'emergenza del recupero dei monumenti. Bisognerà aspettare la fine degli anni Novanta per un'analisi dello stato e dei contenuti dell'archivio fotografico della allora Soprintendenza per i Beni Architettonici Archeologici e Storico artistici[104].
L'archivio fotografico della Soprintendenza di Trieste conserva i negativi, che sono lastre dalle quali con acidi si otteneva il positivo, le fotografie sviluppate, insieme al Registro cronologico di entrata dei negativi RCE e il registro cronologico di entrata dei positivi RCEP. Sui registri si annotava l'acquisizione delle fotografie e si

102 *Ibid*, p. 208.

103 La scheda dedicata all'Archivio fotografico di Trieste nel Portale della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia http://www.soprintendenzastoricoartistica-fvg.beniculturali.it/index.php?it/137/archivio-fotografico-di-trieste

104 Il resoconto dei lavori attuati sull'archivio in FABIANI, NICOTERA, *L'archivio fotografico*.. op. cit., pp. 240.

descrivevano i soggetti delle stesse con criteri generici. Contestualmente si assegnava allo scatto un numero progressivo che veniva riportato sui negativi e sul retro delle stampe.

Per il riordino della fototeca si creò un *database* in ACCESS per contenere i dati delle singole foto, esse si digitalizzarono interamente insieme ai cartoncini sui quali le fotografie e che risultano annotati e timbrati. Vennero interessati da tale processo anche i registri cartacei, RCE e RCEP. Tutti i dati confluirono in un *database* consultabile solamente in loco.

I soggetti rappresentati in archivio riguardano tutti i settori del Friuli Venezia Giulia, e sino al 1945 anche i territori dell'Istria, persi con la seconda guerra mondiale e ora sotto il governo della Slovenia e della Croazia. Nel 1966 vennero trasferite all'Archivio Fotografico di Udine le foto inerenti al territorio di sua competenza. Gran parte delle fotografie contenute in archivio sono stata realizzata da fotografi che hanno lavorato come dipendenti della pubblica amministrazione. Ma si possiedono anche nomi di fotografi privati[105].

Per quanto riguarda l'Istria, sono state indagate dalle campagne fotografiche più di un centinaio di località , comprese alcune isole. L' RCE che riporta le indicazioni di tutti i negativi entrati in Soprintendenza dal 1920 al 1930, è un quadernone intestato "negative dal n.1 al n.3700". All'interno riporta per ogni fotografia il numero dello scatto, la data, il luogo e il soggetto della fotografia. Da un'analisi si rileva che il Registro è stato redatto a posteriori, probabilmente nel 1930, in quanto i negativi che sono registrati in ordine cronologico spesso presentano delle disincronie. Sulla descrizione dei materiali pertinenti all'Istria realizzati negli ambiti della Soprintendenza si tornerà in seguito.

105 In ordine alfabetico riporto i nomi dei fotografi ricordati nei RCE della Soprintendenza dalla sua nascita ad oggi: Brisighelli di Udine, Ciol di Casarsa, Cortesia di Cervignano, De Rosa di Spilimbergo, Ferruzzi di Venezia, Giornalfoto di Trieste, Givellotti, Lakner di Trieste, Marocco di Grado, Mottola di Trieste, Pignat di Udine, Pozzar di Trieste. E i fotografi registrati sui RCEP: Alinari di Firenze, Brisighelli di Udine, Fornasieri di Pordenone, Giornalfoto di Trieste, Greatti di Cervignano, Penco di Trieste, Pignat di Udine, Lakner di Trieste.

4.2 Pietro Opiglia, il fotografo del Museo Civico di Trieste

2 Pietro Opiglia, Trieste.

L' «ottimo fotografo a disposizione dell'Ufficio»[106] citato nella lettera del 1920 da Achille Bertini Calosso, allora impiegato presso l'Ufficio Belle Arti di Trieste, è da identificarsi con Pietro Opiglia, che dal 1908 al 1947 svolse appunto questo ruolo preso il Museo Civico triestino. L' Opiglia nel 1908 fu assunto dal Comune di Trieste come custode «quale impiegato in pianta stabile nell'ottava classe di rango»[107]. Egli dal 1902 aveva prestato il suo servizio al Museo Civico di Antichità di Pola dove era stato poi notato e fatto assumere presso il Museo di Storia ed Arte di Trieste dall'allora direttore Alberto Puschi. Dagli Atti dei Musei Civici sul personale si legge che il dipendente doveva dimostrare la «conoscenza della lingua italiana, del disegno geometrico, e delle arti (cioè dello stipettaio, tornitore e gessaio) che più occorrono agli ordinari bisogni del Museo, e di possedere la pratica della fotografia. Nella scelta si darà la preferenza a chi dimostrerà di aver già prestato lodevolmente l'opera sua in un museo affine a questo di Trieste e preso parte a scavi ed altri lavori congeneri»[108]. Negli anni precedenti al suo arrivo a Trieste l'Opiglia collaborò, attraverso la redazione di numerose relazioni, ai lavori preparatori alla realizzazione della carta archeologica dell'Istria meridionale e curò anche alcune

106 PAVAN, *Guido Cirilli*.. op. cit., pp. 202-212.

107 "Atti riguardanti il personale 1874 - 1955" dei CMSA, Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste.

108 *Ibidem*

pubblicazioni della Società istriana di Archeologia e Storia patria. Per quanto riguarda la sua carriera lavorativa presso i Musei di Trieste è interessante notare come, in qualità di fotografo, la sua attività si leghi a filo continuo con la nascita e la formazione dell'Archivio Fotografico Storico. Si legge nel 1911 dalle parole di Pietro Sticotti, che era allora conservatore del Museo e che in seguito ne divenne direttore, che i Musei si presero cura di fare assumere fotografie di luoghi o case che stavano per essere demolite per dare posto a nuove situazioni urbane e che «in queste fotografie meglio che agli edifici stessi si ebbe di mira il quadro complessivo e la fisionomia generale delle vie»[109]. Nel febbraio 1912 venne allestito un Laboratorio fotografico presso i Musei Civici, dove Opiglia poté lavorare, e venne stanziata una somma di denaro per comprare una macchina fotografica all'avanguardia, una "Royal Ruby", completa di treppiede e custodia da viaggio, fabbricata dalla ditta inglese *Thornton-Pickard* di Altrincham. I negativi e i positivi dei lavori che realizzò sono attualmente conservati nella Fototeca dei Civici Musei di Trieste, vennero tutti schedati, parzialmente digitalizzati e consultabili *online*[110]. L'attività del fotografo non è stata completamente studiata, si sa di alcune campagne che egli svolse per i Musei, ad esempio nell'inverno tra il 1925 e 1926 Opiglia fu incaricato di realizzare un reportage fotografico della "città vecchia". Fece un lavoro sull'edificio della Pescheria, documentandone le fasi della costruzione dallo scavo all'opera finita. Importante è la documentazione che realizzò attraverso la quale è possibile stilare una sorta di censimento iconografico dei luoghi di culto presenti a Trieste e di quelli non più esistenti e degli oggetti museali. Sempre attraverso la descrizione depositata nel suo fascicolo personale è possibile avere alcune informazioni sulla sua attività lavorativa, è il caso di un atto datato 20 maggio 1927 attraverso il quale si comunica che per i lavori fotografici eseguiti in occasione della stampa del *Libro sull'attività dell'Amministrazione comunale durante il 1922-26* gli venne corrisposta una somma di denaro extra; e ancora oltre ai consueti scatti di carriera, il 29 febbraio 1924 riceveva,con effetto retroattivo dal 2 luglio 1923, la nomina di Archivista. Opiglia

109 P. STICOTTI, *Recenti scoperte d'antichità a Trieste e territori*, in «Archeografo Triestino», 3, 1911, pp. 204-208.

110 Per maggiori informazioni sulla Fototeca Civica di Trieste, il materiale e i fondi di cui si compone, rimando alla pagina web nel Portale del Comune di Trieste http://www.fototecatrieste.it/

continuò a svolgere la sua attività presso i musei triestini fino al 1947. E' attualmente in corso una mostra collettiva alla Fototeca Civica di Trieste dal titolo *1913, Trieste in fotografia*, dove è esposto un gruppo consistente di fotografie dell'Opiglia.

Per quanto riguarda l'ipotesi che le fotografie presenti in Soprintendenza a Trieste, inerenti ai primi anni dell'esistenza dell'Ufficio Belle Arti, furono scattate da Opiglia, ho trovato un'altra prova nelle parole dell'Alisi. Lo studioso triestino nella prefazione del suo contributo del 1932 sul Duomo di Capodistria scriveva così «mi è caro poter qui ringraziare pubblicamente dell'aiuto portomi l'Amministrazione provinciale dell'Istria, la R. Sorpintendenza alle Antichità e Belle Arti della Venezia Giulia e specialmente il suo capo Comm. Ing. F. Forlati, che con benevola premura mi concesse la riproduzione delle belle fotografie assunte dall'ottimo Piero Opiglia»[111]. Scorrendo le didascalie delle fotografie attribuite all'Opiglia presenti nel *database online* della Fototeca Civica di Trieste si può notare che una gran parte di queste sono inerenti a Trieste, ma che ci sono anche delle fotografie scattate in Istria. La maggior pare delle fotografie istriane non presenta l'indicazione della data precisa, vi è solo un generico “dopo 1909”, ma

3_Pietro Opiglia, Trieste, Santa Maria Maggiore.

111 A. ALISI, *Il Duomo di Capodistria*, 1932, p. 2.

in alcune è presente, come ad esempio la fotografia scattata all'altare del Battistero di Pirano che è datata al luglio del 1921[112].

Un'altra testimonianza della famigliarità che il fotografo ebbe con l'Istria è data dalla realizzazione del corredo iconografico del fascicolo della collana *Le Cento Città d'Italia Illustrate*, dedicato all'*Istria, città, borgate, castelli*[113]. *G*li scatti che corredano questa guida dell'Istria presentano le stesse tipologie di soggetti e le medesime modalità esecutive che caratterizzano le fotografie delle buste dedicate alla Venezia Giulia dell'Archivio Morassi. Sono presenti riproduzioni di panorami, ritratti di strade cittadine abitate da presenze umane, e soprattutto ritroviamo in queste fotografie la medesima abilità del fotografo di cogliere la fisionomia generale e il carattere particolare dei luoghi ritratti. Il fatto che l'Opiglia non abbia firmato o timbrato le foto realizzate per la Soprintendenza è dovuto al fatto che egli era un impiegato statale, non un fotografo di professione che realizzava lavori su commissione e doveva curarsi della salvaguardia dei propri diritti d'autore.

112 CMSA F PC 5 – 218

113 *Istria, città, borgate, castelli, "Le Cento Città d'Italia Illustrate", LXXII, Milano,* 1925.

4 *Istria. Città, Borgate, Castelli.* Fotografie di Pietro Opiglia.

4.3 Le fotografie della Soprintendenza di Trieste e integrazioni presso l'Archivio Morassi

Nella sezione “Varie” della Fototeca Antonio Morassi di Ca' Foscari sono presenti tre unità dedicate alla Venezia Giulia, le buste VIII, IX e X. Le scatole, in cartone ricoperto da tessuto, mantengono l'intestazione originale voluta dal Morassi. Le tre buste contengono i materiali raccolti da Antonio Morassi nel lustro di anni in cui lavorò a Trieste, prima presso l’Ufficio Belle Arti, e poi presso la Soprintendenza, dal 1920 al 1925.

Le buste VIII e IX formano un insieme coerente di materiale. Le stampe comprendono le fotografie realizzate durante le campagne fotografiche promosse in tutta la regione di competenza dell'Ufficio di Trieste. Le stampe sono tutte contrassegnate dal timbro a secco "Ufficio Belle Arti Venezia Giulia" e annotate sul retro dal numero progressivo corrispondente al Registro Entrate negativi, attualmente conservato presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Trieste[114]. Nell'archivio triestino si conservano sia i negativi che i doppioni dei positivi di tali fotografie. Le fotografie sono ordinate nelle buste secondo l'ordine alfabetico delle località in cui vennero scattate. Nel retro delle stampe troviamo annotata a matita, talvolta con la calligrafia di Morassi, la didascalia della fotografia con indicati la località dello scatto, l’edificio dove è conservato il pezzo, il materiale e la datazione del pezzo. Talvolta è specificata la collezione a cui il pezzo apparteneva, ad esempio collezione Conti Paromini di Gorizia, collezione Garzolini di Trieste[115]. Sono annotati in seguito dati riferibili alla fotografia: la data dello scatto (stagione, anno), le dimensioni (quasi tutte 18 x 24), la collezione a cui la foto apparteneva, per la maggior parte Collezione d’Ufficio, ma troviamo su alcune la segnatura “collezione ex conservatore Gnirs”. Quando le fotografie vennero acquisite da Ca' Foscari in fondo sulla destra venne apposto il timbro con inchiostro blu “Fototeca A. Morassi” sopra al

114 Il Registro d'entrata dei negativi delle fotografie della Soprintendenza di Trieste scattate tra il 1920 e il 1930 è stato redatto a posteriori, probabilmente nel 1930, in quanto i negativi che sono registrati in ordine cronologico spesso presentano delle disincronie.

115 G. PAVAN (a cura di), *La collezione Garzolini a Trieste, primo catalogo, ceramica, arredi sacri, ferri battuti, scultura lignea, miniatura, orologeria*, *“Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali, archeologici, artistici e storici del Friuli-venezia Giulia”*, VI, Trieste, 1986.

quale è venne annotato il numero d'inventario attuale *Vxxxx*: dove V sta appunto per "Varie" seguita dal numero progressivo delle foto della sezione.

5 Voiscizza, chiesa distrutta dalla guerra.

Le località della Venezia Giulia interessate da campagne fotografiche sono 64, scorrendo l'elenco dei luoghi si può notare come si fece attenzione sia ai centri più importanti sia alle piccole frazioni[116]. Le fotografie non sono scattate nell'ambito di un'unica campagna ma appartengono a diversi momenti di ricognizione, anche in tempo ravvicinato. Alcune provengono dalla Collezione di Anton Gnirs, referente locale per la Commissione Centrale e quindi sono da ascrivere a un momento

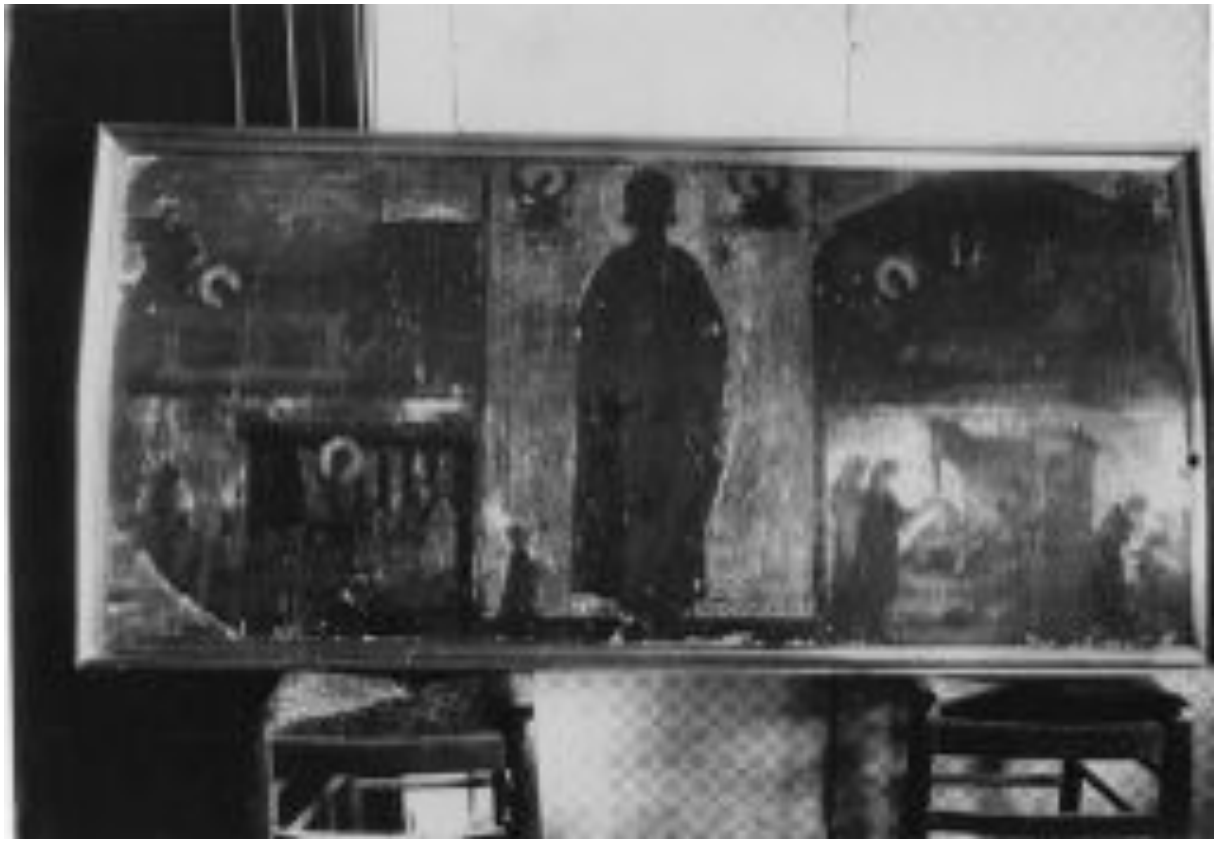
116 Le località nell'ordine in cui sono disposte nelle buste utilizzando i nomi in italiano presenti sul retro delle fotografie. Busta VIII: Albona, Aquileia, Auzza, Col Presso Prezza, Capodistria, Caporetto, Castel Nuovo, Cermidi, Cherso, Cormons, Dignano, Draguccio, Duino. Busta IX:Fiumicello, Fianona, Fogliano, Forzana, Gallignana,Gimino, Gorizia, Gradisca, Grado, Isola d'Istria, Lipsia, Lonche, Lucg, Lussingrande, Malborghello, Manhie, Monfalcone, Montona, Muggia, Obersetten, Parenzo, Pedena, Pirano, Pisino, Plezzo, Pola, Postiema, Prilesie, Ronchi, Rozzo, San Martino di Torco, San Michele di Ossegnao, San Pelagio, San Cuoce presso Aidussina, Sanvincenti, San Tito del Filippacco, Selo, Listioma, Stiassolo, Sveto, Susida, presso Caporetto, Tarvisio, Tolmino, Tornai, Trieste, Valle, Vermo, Valrona, Zorsa Zara, Zoisoizza.

precedente, ad esempio tutte le foto di Gimino sono da ricollegare a tale origine (da V2161 a V2172).

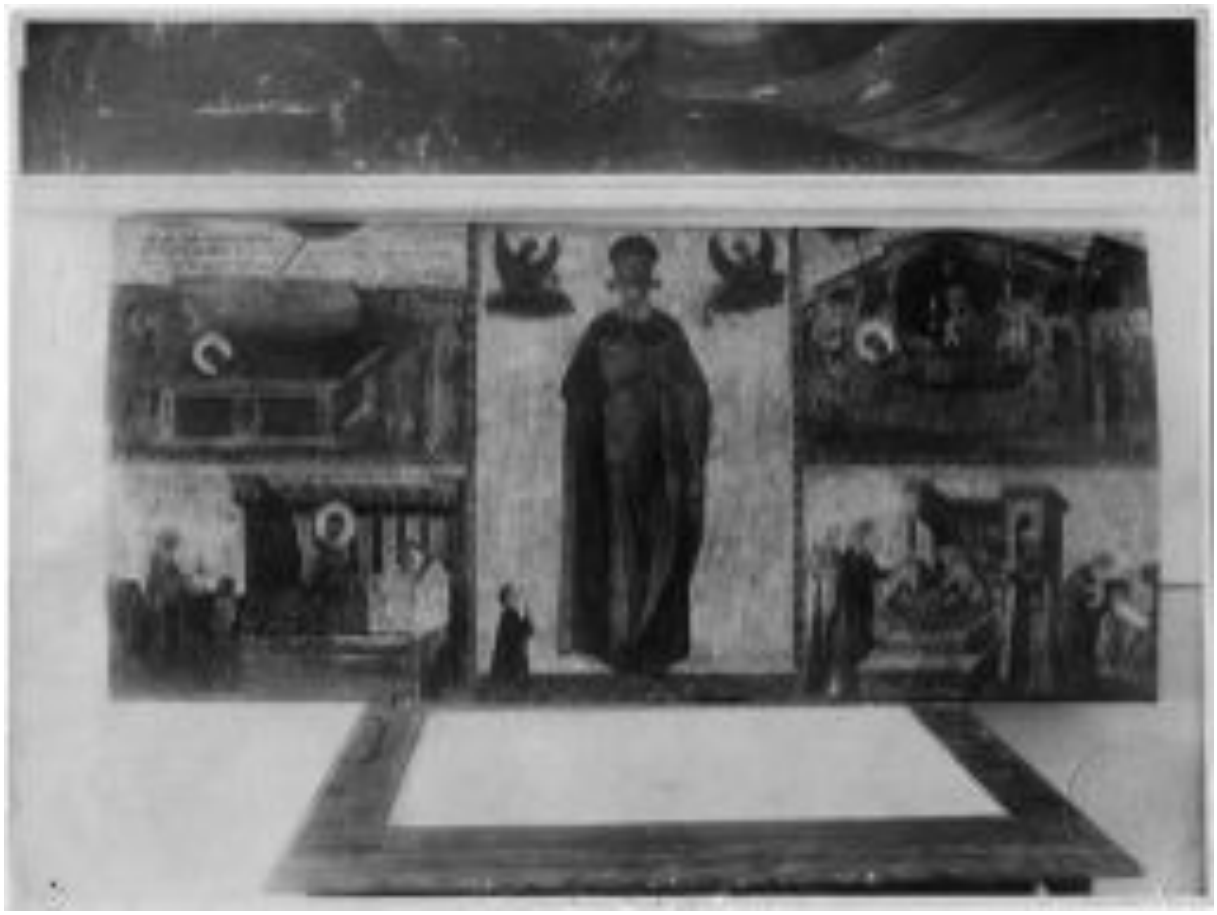
Le fotografie contenute nelle due buste VIII e IX della fototeca Morassi presentano lacune rispetto a quelle conservate nell'Archivio della Soprintendenza di Trieste. Ad esempio di alcuni reliquiari a busto possediamo a Ca' Foscari solamente la riproduzione del tergo, come il busto reliquiario di San Lorenzo di Gorizia e quello di San Nazario di Capodistria.

Le ricognizioni fotografiche progettate negli ambiti della Soprintendenza venivano realizzate per differenti motivazioni e finalità. Ogni singola immagine era determinata nella sua genesi, dall'azione di persone diverse, che a vario titolo erano coinvolte nell'azione di tutela, sarebbe un'errore pensare che le fotografie nascessero esclusivamente grazie agli operatori. L'immagine non rappresenta solo un soggetto ma nasconde dietro di sé una storia personale, della quale essa non è altro che il punto d'arrivo naturale[117]. Inoltre le singole immagini si legano ad altre in piccoli nuclei di senso, esse possono avere lo stesso soggetto e rappresentare più dettagli di una singola opera, oppure possono rappresentare il contesto a cui l'opera appartiene. Le fotografie sono concepite innanzi tutto con l'esigenza pratica di documentare i beni sui quali la Soprintendenza esercitava la sua giurisdizione, esse presentano differenti tipologie di beni da quelli mobili a quelli architettonici. Gli oggetti artistici venivano studiati con sistematicità, ritraendo dapprima il sito in cui il contenitore del bene era posto, poi era la volta del contenitore e infine dell'opera d'arte, a volte rappresentata sia con una veduta d'insieme che nei dettagli. Diversi gruppi di fotografie vennero realizzate in occasioni di restauri, queste venivano scattate prima che i lavori cominciassero, per immortalare la situazione di partenza, e a esecuzione completata; le testimonianze iconografiche danno conto anche delle scelte di restauro che l'Ufficio seguì, critico o di ripristino. Un esempio interessante sono le fotografiche che rappresentano gli affreschi della conca absidale della Basilica di Aquileia, si tratta di quattro scatti databili all'autunno del 1920 che raffigurano la situazione dei dipinti prima del restauro (da V1795 a V1799), seguite da testimonianze fotografiche risalenti alla primavera del 1921 che presentano gli

117 E. BERTAGLIA, *L'archivio fotografico della Soprintendenza per i beni storici, artistici, ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia- Ufficio di Udine*, in *Gli archivi delle Soprintendenze.. op. cit.*, pp. 243-253



6 Dignano, Pala del Beato Leone Bembo, prima del restauro.



7 Dignano, Pala del Beato Leone Bembo, dopo il restauro.

stessi affreschi dopo la fase dei lavori di restauro (da V1800 a V1801). Talvolta le fotografie venivano scattate anche durante la fase d'esecuzione dei lavori, come a Castel Nuovo dove è rappresentato l'interno della chiesa parrocchiale con assi e impalcature (V2028). Queste fotografie, al pari dei documenti di pagamento, hanno il valore di un documento in quanto testimoniano l'avanzamento e la conclusione dei lavori sovvenzionati dalla Soprintendenza. Ovviamente non venivano testimoniati solo i restauri architettonici ma anche quelli effettuati su beni mobili. Sono molto importanti, per l'alto valore del pezzo in questione, la serie di fotografie che riguardano il restauro della Pala del Beato Bembo di Paolo Veronese conservata nel Duomo di Dignano, esse ritraggono il pezzo prima del restauro nell'estate del 1923 (V2044-V2045), e dopo i lavori nell'estate del 1924 (V2053-V2054). Fotografie potevano documentare l'azione di calamità, come ad esempio la fotografia di Pola dopo un incendio (V2410).

8 Capodistria, Museo, "la cucina istriana"

Nella scelta dei soggetti da fotografare viene posta molta attenzione alla riproduzione

di oggetti d'arte applicata, come i paramenti e gli indumenti liturgici, agli arredi e i vasi sacri. Tra questi si annoverano importanti pezzi di oreficerie affianco a più semplici arredi in legno. Molto interessanti sono le testimonianze iconografiche di un gruppo barocco di fanò e insegne processionali con statue di santi o le rappresentazioni dei Misteri liturgici, conservati principalmente presso Capodistria e Lussingrande.

In Archivio troviamo testimonianze fotografiche di pezzi provenienti da collezioni private, o di interni di Palazzi. Interessante il nucleo di materiali appartenenti alla collezione del Museo civico di Capodistria, che raccoglieva pezzi archeologici, sculture medievali e dipinti di arte moderna; e dei locali di Palazzo Tacco, dove venne spostato il Museo per l'intervento dell'Ufficio (ad esempio V1978)[118]. Possiamo percepire da queste immagini gli orientamenti museografici allora in auge, interessante a questo proposito la riproduzione di un ambiente del museo che riproduce, citando la didascalia, “la cucina istriana” (V2025).

Un corposo gruppo di fotografie rappresenta gli oggetti esposti alla *prima Esposizione di Arte Popolare di Trieste* del 1922 organizzata e curata da Antonio Morassi. Queste fotografie risultano utili in quanto il catalogo dell'esposizione non è corredato da materiale iconografico ma presenta solo la descrizione dei pezzi[119]. Esse ci danno la dimensione di quello che dovevano essere queste esposizioni regionali dove convivevano oggetti moderni d'artigianato, come campioni di seta goriziana del XIX secolo (V2509) con pezzi di arte moderna rilevanti, ad esempio una testa di Cristo in legno scolpito del 1500 (V2510), seguendo quell'idea che l'arte del passato potesse servire per modello all'arte contemporanea.

Nella selezione dei soggetti da fotografare, costante attenzione era posta al contesto in cui i monumenti erano inseriti, dichiarata dalle didascalie, “panorama”, “veduta dalle mura”, “vecchie case”. Talvolta il paesaggio diventava il protagonista assoluto dello scatto. Spesso nelle fotografie troviamo inserite delle presenze umane; queste non sono casuali. Includendo gli abitanti del luogo si scelse di dare una completa testimonianza di un determinato spaccato sociale e temporale. Esse ci suggeriscono che in qualche modo queste ricognizioni fotografiche si propongono di essere il

118 MORASSI, *Il museo di Capodistria*, in «L'Era Nuova», 31 gennaio 1992, p. 7.

119 *Catalogo della mostra di arte popolare italiana*, Trieste, 1922

censimento dell'identità di queste popolazioni[120]. Interessante la fotografia coi bambini che giocano per le strade di Capodistria (V2031), o del frate ritratto nel chiostro del convento dei Padri Cappuccini (V1828).

9 Capodistria, veduta della città.

Spesso troviamo rappresentati in queste fotografie i membri più illustri di una comunità, le istituzioni civili e laiche, le associazioni che ne fanno parte. Interessante a questo proposito è la fotografia V2233 scattata dentro il Castello di Gorizia nella quale sono ritratti i membri della Commissione dell'Opera di Soccorso per le chiese rovinate dalla guerra, tra i quali è presente lo stesso Morassi.

Le fotografie di queste due buste si offrono almeno a quattro livelli di lettura, uno storico permette di analizzarle come documento per recuperare la situazione in cui i territori della Venezia Giulia si trovavano dopo la guerra, e la memoria dell'attività svolta in essi dalla Soprintendenza di Trieste. Un secondo livello consente di recuperare il valore propriamente fotografico di interpretazione della realtà, che si

120 BERTAGLIA*, L'archivio.. op. cit.,* p. 253.

esprime nelle scelte dei beni da rappresentare, beni come abbiamo visto non solamente artistici ma anche antropologici, e di come farlo. Un terzo fa emergere aspetti socio antropologici legati ai territori indagati, questi si possono leggere nei ritratti delle persone del luogo ad esempio. Un quarto infine garantisce di considerare questi lavori come opere d'arte, esse stesse.

10 Gorizia, Castello, Commissione dell'Opera di soccorso per le chiese rovinate dalla guerra. Il secondo da destra è Antonio Morassi.

Inoltre un valore aggiunto di questo nucleo di materiale iconografico è che esso si inserisce tra la produzione fotografica che testimonia la prima guerra mondiale[121]. Come si è visto, queste fotografie servono anche per documentati i danni prodotti dalla guerra, per essere testimonianza visiva dell'opera di risarcimento e restauro realizzato negli anni seguenti la fine del conflitto. Esse rappresentano pertanto

121 Il tema della fotografia come testimonianza di guerra e strumento di tutela viene affrontato in L. MAJOLI, *Fotografie della Grande Guerra: fonte storica, oggetto di tutela, strumento per la tutela,* in *La memoria della prima Guerra Mondiale, il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, a cura di A. M. SPIAZZI, C. RIGONI, M. PREGNOLATO, Crocetta del Montello, 2008, pp. 345-361.

documenti di primaria importanza per la vicenda di tutela in Italia e sono immagini fondamentali per la messa in prospettiva storica della complessa e imponente attività svolta dall'Ufficio in quegli anni cruciali[122].

La busta X presenta invece un gruppo di materiali non omogenei, sono qui comprese fotografie di vario formato e di diversa origine, cartoline, ritagli di giornale e una epistola; tali materiali non presentano il timbro a secco dell'Ufficio Belle Arti a differenza di quelle contenute nelle altre due buste. Un'insieme consistente di fotografie sono inerenti ad Aquileia, un gruppo di queste presentano sul retro il timbro dell'Istituto Nazionale Luce (ad esempio la V2628), altre sono acquistate da fotografi privati come il Fotografo Pignat di Udine (V2639), dagli Alinari (da V2642 a V2644). Alcune fotografie presentano il timbro del Museo Archeologico di Aquileia, a dimostrazione dell'esistenza di un archivio fotografico presso quell'Ente (da V2645 a V2649). Inoltre alcune stampe fotografiche presentano il timbro dell'Archivio Fotografico Nazionale (da V2668 a V2670, V2676, V2684, V2689). Tali materiali furono acquisiti dal Morassi durante gli anni triestini e gli servirono per approfondimenti legati a studi specialistici e come corredo alle pubblicazioni di quegli anni. Le fotografie di Aquileia

11 Capodistria, casa gotica.

122 Queste fotografie sono state oggetto di un'indagine in tal senso, E. BERTAGLIA, *La documentazione fotografica dei monumenti e delle opere d'arte del Friuli danneggiate durante il primo conflitto mondiale*, in *Conservazione e tutela.*. op. cit., p. 263-278.

contenute nella Busta VIII e dell'interno della Basilica scattate dagli Alinari della Busta X, sono utilizzate da Morassi come corredo iconografico dell'articolo sul restauro dell'abside della Basilica di Aquileia[123]. Sono inoltre presenti delle stampe su carta color seppia che hanno per soggetto la Danza Macabra della chiesa di Santa Maria delle Lastre a Vermo, in Istria. Le stampe sono applicate a cartoncini e recano sul retro il timbro *Emporium* (da V2691 a V2698), queste sono identificabili con il materiale iconografico dell'intervento di Morassi su tale argomento sul quel periodico[124]. Un altro gruppo di stampe su carta applicate a cartoncini ha invece come soggetto le pitture di Crauglio (da V2699 a V2720) e sono da riferirsi al corredo iconografico dello contributo di Morassi del 1915 su tali affreschi barocchi; questi sono pertanto materiali che egli raccolse in precedenza compresi nella busta per il soggetto friulano[125].

E' possibile ricostruire gli interessi del Morassi negli anni triestini tramite una lettura incrociata dei materiali della fototeca, della bibliografia che produsse in quel periodo e di un articolo del 1922 nel quale si parlava del programma e degli intenti dell'Ufficio Belle Arti[126]. L'articolo venne ritagliato e incollato dallo stesso Morassi su un album di grandi dimensioni, che si conserva in Fototeca a Ca' Foscari. Per la bibliografia Morassiana mi rifaccio al recente contributo di Viviana Vuerich[127].
Nel primo dopoguerra lo studio del Morassi si incanalò principalmente in due poli di ricerca. Egli continuò a muoversi nell'ambito goriziano e regionale studiando attentamente l'architettura medievale e la pittura tardomedievale delle chiese della Valle d'Isonzo[128]. Il valore di questi monumenti era già entrato, come si è visto, nella

123 A. MORASSI, *Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia*, in «Bollettino d'Arte del Ministero per la Pubblica Istruzione», Agosto 1923, pp. 75-94.

124*Idem*, *Cronache: gli affreschi di santa Maria delle Lastre a Vermo*, in «Emporium», 63, 1926, pp.204-208.

125 *Idem, Die Malereien im Palazzo Steffaneo zu Crauglio,* in «Jahrbuch», 4, 1915, pp. 61-82.

126 *Idem, Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia*, in «L'Era Nuova», 4 gennaio 1992. Allego la scansione dell'articolo nell'appendice della tesi.

127 V. VUERICH, *Bibliografia aggiornata di Antonio Morassi*, in *Anotnio Morassi..* op.cit., pp. 313-331

128 A. MORASSI, *Monumenti d'arte in Val d'Isonzo,* in Atti della XI riunione della Società Italiana per il Progresso delle Scienze, Trieste 9-13 settembre 1921, Roma, 1922, pp. 660-661; *Idem*, *Chiese gotiche in Val d'Isonzo*, in «Architettura e Arti Decorative», 6, febbraio 1922-23, pp. 177-189; *Idem, Scoperte e restauri di pitture*

coscienza collettiva attraverso la mostra organizzata a Gorizia da Karl Drexler. Ma l'approccio di Morassi fu tuttavia diverso, era quello di uno studioso. Egli fu il primo a occuparsi di queste manifestazioni artistiche scientificamente, Morassi studiò sia l'architettura delle chiese della regione che gli affreschi che contenevano in diversi saggi dal taglio specialistico, e in testi divulgativi. La fototeca Morassi contiene riproduzioni di tali materiali e ciò fa ritenere che anche in Soprintendenza contemporaneamente ce ne si stava occupando. Possiamo a ben ragione credere che una forte iniziativa in tal senso venisse dallo stesso Morassi che, nell'articolo sul programma dell'Ufficio, scrive “elencare quanto ancora è da restaurare in Friuli, è ardua impresa, specie in fatto di pitture”[129], e menziona quelle della chiesetta di San Martino di Terzo, “dove sono stati messi in luce dipinti del trecento e del cinquecento di un'importanza più che regionale”[130]. L'interesse da parte dello studioso per queste manifestazioni era reso possibile dal metodo e dai criteri storico-formali che Morassi aveva acquisito alla scuola di Vienna. Questi gli permisero di affrontare ogni momento della storia dell'arte con la stessa padronanza e con lo stesso interesse, senza troppi restringimenti d'orizzonte nelle marginalità provinciali, mantenendo un obiettivo senso delle proporzioni.

L'altro polo di interesse del Morassi negli anni del dopoguerra fu il restauro. Un tema particolarmente scottante in quegli anni di ricostruzione. Morassi si occupò in diversi contributi di tale problema e si trovò a dover confrontare le teorie che si andavano definendo in quegli anni nei dibattiti critici sul tema, con la pratica. Ne trattò riferendosi ai lavori svolti sul Castello di Gorizia[131]. Tale intervento architettonico poneva la problematica su quale tipo di intervento architettonico attuare, il che portò il Morassi a considerazioni più vaste sul tema del restauro, «Il problema, come quello

compiuti dall'Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 8, 1922-1923, pp. 374-283; *Idem, Antica pittura popolare in Val d'Isonzo,* in «La Vie d'Italia», 12, dicembre 1923, pp. 1335-1342.

129 MORASSI, *Il Programma*.. op. cit.

130 *Ibidem*

131 A. MORASSI, *Il Castello di Gorizia*, «Le Vie d'Italia», V (maggio 1923), p. 494-498; *Idem, IL restauro del castello di Gorizia*, «Architettura e Arti decorative», II (luglio 1922-1923), p. 458-462; *Idem, Il restauro del Castello di Gorizia*, «La voce d'Isonzo», (13 ottobre 1923).

dei restauri in genere offre due possibilità di soluzione. La prima è di puramente conservare e di mettere in evidenza i ritrovamenti antichi; la seconda, di ricostruire l'antico complesso su la scorta positiva degli elementi architettonici»[132]. Morassi si doveva confrontare con la realtà, pure essendo un convinto assertore del primo principio, optò nel caso specifico del Castello di Gorizia per un intervento di ricostruzione, così specificando «Qui, a contatto con la realtà, bisogna arrendersi alla tesi della ricostruzione, intendendo per ricostruzione soltanto il parziale completamento delle fabbriche mancanti, non il tentativo di ripristinare il complesso secondo l'aspetto ipotetico di un dato periodo, ed eliminando costruzioni più tarde»[133]. Il restauro del castello di Gorizia è testimoniato da parecchio materiale iconografico dell'archivio. Il castello è stato oggetto di diverse campagne fotografiche che lo indagavano da differenti punti di vista. Sono presenti delle riproduzioni della situazione precedente ai lavori, come la fotografia V220 con la didascalia “Gorizia, Piazza santo Spirito con la chiesetta e il Castello nello sfacelo”, della primavera del 1923. E' compreso in archivio il progetto di ricostruzione dell'edificio (V2213). E sono naturalmente presenti delle riproduzioni del Castello restaurato (V2214).

Interessante il gruppo di fotografie, dalla V2215 alla V2221, con la didascalia “Castello, stato subito dopo la redenzione. Negative fatte dietro copie del Museo Provinciale di Gorizia, primavera 1919” che testimonia l'acquisto da parte dell'Ufficio di materiale iconografico prodotto precedente per meglio documentarsi a riguardo. L'intervento nei lavori di restauro del castello della “Commissione dell'opera di Soccorso per le chiese rovinate dalla guerra” è testimoniato dalla fotografia che si è vista in precedenza. Le Opere di Soccorso erano associazioni che si formarono dopo la Prima Guerra Mondiale in molte città coinvolte dagli eventi bellici. Esse svolsero l'azione di protagoniste nella ricostruzione architettonica postbellica e ne orientarono le scelte critiche[134]. Nelle Commissioni erano presenti eruditi e membri della chiesa locale.

132 *Idem, Il restauro del Castello di Gorizia,* «Architettura e Arti decorative».. op. cit.

133 *Ibidem*

134 Per un confronto con quanto accadeva in veneto, F. ZANELLA, *Luigi Coletti e la Commissione artistica per la ricostruzione delle pale e delle statue nelle chiese del veneto,* in *Luigi Coletti*, Atti del convegno di studi, 29-

Dalla fotografia conservata in archivio si trova testimonianza della partecipazione in quegli anni del giovane Morassi a tale organizzazione goriziana.

Un altro importante intervento di restauro promosso dalla Soprintendenza in quegli anni fu quello che coinvolse gli affreschi dell'abside della basilica di Aquileia. In linea coi principi che animarono l'intervento al Castello di Gorizia, il Morassi sottoscrisse anche qui il progetto di un restauro di ripristino, dando vita a soluzioni che integrarono le parti mancanti degli affreschi per offrire allo spettatore una lettura completa dei brani pittorici. Morassi, d'accordo con l'architetto Civiletto, fu favorevole al ripristino che spiega «non ha né svisato ne guastato niente: ha messo in luce quel che era nascosto, ha tolto quel che nascondeva: ed ha ridato insomma all'architettura absidale il suo primitivo significato estetico»[135].

Per quanto riguarda l'arte in l'Istria, Morassi denuncia come essa era al tempo «un campo inesplorato, o se mai, esplorato solo dagli antiquari rapinatori»[136], aggiungendo «quanti tesori sconosciuti di pittura!»[137]. Egli si concentrò soprattutto sullo studio delle pitture medievali della regione, approfondì in particolar modo gli affreschi di Santa Maria di Vermo, e presentò una panoramica degli affreschi della regione nella collana *Le Vie d'Italia*[138]. Morassi realizzò le analisi di diversi monumenti istriani in parallelo agli interventi promossi dalla Soprintendenza. Si occupò del Tiepolo di Pirano, della chiesa bizantina di Santa Maria Formosa o del Canneto di

135 *Idem*, *Il restauro*.. op. cit., p. 78

136 MORASSI, *Il programma dell'Ufficio*..op. Cit.

137 *Ibidem*

138 A.MORASSI*, Scoperte e restauri di pitture compiuti dall'Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», serie III, 18, febbraio 1922-23; *Idem, Restauri e scoperte di pitture nella Venezia Giulia*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», serie II, 9, marzo 1923-24; *Idem, Antica pittura popolare nell'Istria,* «Le Vie d'Italia», 10, ottobre 1924, pp. 1064-1072; *Idem*, *Cronache: gli affreschi di santa Maria delle Lastre.. op. cit.*

Pola al termine dei lavori di restauro, della predella bellignana di Dignano[139]. Tutte queste opere sono testimoniate da riproduzioni fotografiche presenti in Fototeca.
A dimostrazione dell'utilizzo di tali materiali anche dopo il lustro triestino da parte del Morassi e di altri studiosi si citano alcune note apposte sul retro di due fotografie che riproducono la Pala del Beato Bembo di Dignano, dove è annotato, con la calligrafia del Morassi, “Preghiera: restituire questa foto al Dottor Morassi, R. Pinacoteca di Brera” (V2053- V2054).

139 *Idem, Il Tiepolo di Pirano*, «L'Era Nuova», 31 gennaio 1922, pp. 65-67; *Idem*, *Il fondo ora trecentesco della predella bellignana di Dignano,* «Il popolo di Trieste», 8 settembre 1923, pp. 87-98; *Idem, La chiesa di Santa Maria Formosa o del Canneto in Pola*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», luglio 1924, pp. 11-25; *Idem, il “fondo oro” trecentesco e la predella bellignana di Dignano*, «Rivista mensile della città di Venezia», settembre 1924, pp. 259-266; *Idem, Le sei tavole di Vittore Carpaccio a Zara*, «Emporium», (settembre 1924), pp. 537-544.

5. Antonio Morassi e la rivalutazione dell'oreficeria: la mostra di Antica Oreficeria Italiana (Triennale 1936)

Il declassamento delle arti minore è frutto di un pregiudizio Cinquecentesco che si impone attraverso il crescere delle istanze neoplatoniche, sulla scia del famoso dibattito sulla gerarchia delle arti, e venne a creare la discriminazione tra gli uomini di cultura e la classe dei "tecnici"[140]. La riscoperta e la nascita di studi sulle arti minori si colloca a metà Ottocento in area germanica come diretta conseguenza del metodo positivista, che si fonda su uno spirito classificatore analogo a quello che presiede alle scienze naturali. Il maggior esponente di questo tipo di approccio è Gotfrid Semper che nella sua opera *Der Stil in den technischen und tektonischen Kunsten* (1860-1863) riprende l'idea settecentesca di unità operativa tra creazione architettonica e "tutte le arti applicate". Egli, attraverso una minuziosa indagine sulla evoluzione tipologica delle arti tessili e delle ceramiche, arriva a rovesciare, la tradizionale gerarchia tra arti minori e maggiori, affermando che queste hanno bisogno di un codice di regole estetiche elaborate attraverso i processi di sviluppo delle forme più semplici. Il principio di sistematizzazione si ritrova nella *Weiner Genesis* di Wickohoff, uno dei padri fondatori della Scuola di Vienna, e nel suo catalogo dei manoscritti miniati delle biblioteche austriache. Come conseguenza di questo tipo di interesse per le arti minori nel 1881 venne fondato a Vienna *l'Osterreischiches Museum fur Kunst und Industrie*, di cui Wichoff fu il primo direttore. Un altro personaggio viennese fondamentale è Alois Riegl, ritenuto colui che definitivamente reintegra le arti minori nel contesto della storia generale dell'arte. La sua prima opera *Stilfragen,* problemi di stile, del 1893 tratta dello sviluppo del tralcio ornamentale e degli ornati vegetali in termini di classificazione tipologica. Riegl introduce il concetto di *Kunstwollen,* di una "volontà artistica" che impronta di sé tutte le opere d'arte e che presiede all'ininterrotto processo di trasformazione storica dello stile. Per quanto Riegl opponesse agli schemi storico tipologici quelli cosiddetti della "pura visibilità" degli storici tedeschi, risulta comunque legato al metodo positivistico, egli era succeduto al Wickhoff nel reparto tessuti dell'*Osterreischiches Museum,* e la

140 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Le arti minori nel Medioevo*, Milano, 1994, p. 11

sua più famosa opera deve la sua origine, come il Riegl stesso sottolinea nell'introduzione, all'invito rivoltogli dal Ministero della cultura di pubblicare gli esempi d'arte industriale esistenti nell'Impero austroungarico, relativi al periodo post costantiniano e a quello delle invasioni barbariche. Nasce di qui il principio fortemente affermato della reale uguaglianza di valore estetico di tutte le manifestazioni dell'arte: la storia dell'arte industriale romana si configura come storia di tutta l'arte tardo romana. Per quanto riguarda la situazione italiana, si lega agli studi filologici tedeschi della fine del XIX secolo il lavoro di Pietro Toesca, in particolare con la sua opera fondamentale *La pittura e la miniatura nella Lombardia* del 1912 e in *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo* del 1927 dove il Toesca affronta, tra i primi, il tema dell'oreficeria italiana medievale. In questi anni vennero realizzati tentativi di studio di ampio respiro sulla storia dell'oreficeria italiana, uno di questi è il testo dell'inglese Cyril George Edward Bunt *The Goldsmith of Italy*, pubblicato a Londra nel 1926, che raccoglieva notizie su orafi e opere di oreficeria nelle varie regioni d'Italia per i secoli dal XIII al XVI; mentre la prima sintesi globale di quest'arte si deve a Maria Accascina con il volume *L'oreficeria in Italia*, uscito a Firenze nel 1934, con un sintetico testo ricco di illustrazioni che ripercorre in maniera essenziale ma completa la storia dell'oreficeria italiana dall'età barbarica sino alla contemporaneità. Esso non solo delinea i caratteri principali delle varie scuole regionali, indicando per ciascuna le personalità più importanti e i pezzi più significativi, ma analizza anche le tecniche legate all'arte orafa e le varie tipologie di manufatti, sia sacre che profane.

Morassi seguì il modello scientifico viennese quando gli fu chiesto nel 1936 di organizzare, nell'Ambito della IV Triennale milanese, una mostra monografica sull'oreficeria[141]. Lo studioso strutturò l'esposizione con l'obiettivo di rappresentare la

141 L'incarico gli venne affidato dall'allora Ministro dell'Educazione Nazionale Cesare Maria de Vecchi, come si legge nell'introduzione al Catalogo redatta dal presidente della VI Triennale Giulio Barella. Tra il 1928 e il 1939 Antonio Morassi lavorò per la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde a Milano, divenendo nel 1935 Direttore *pro tempore* della Pinacoteca di Brera. Per la mostra alla Triennale: MORASSI A., *Antica oreficeria italiana,* «Quaderni della Triennale», (1936), Milano; Idem, *Mostra dell'antica oreficeria italiana alla sesta Triennale di Milano,* «Le vie d'Italia e del Mondo», (1936), Milano; Idem, *Antica oreficeria italiana, catalogo della mostra organizzata nell'ambito della Triennale di Milano,* Milano, 1936. Per un approfondimento sulla mostra di Antica Oreficeria Italiana rimando alla tesi F. ALLOGGIO, *La mostra dell'Antica Oreficeria Italiana alla VI Triennale di Milano 1936*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2008-2009, relatore prof. Giovanni Agosti, correlatore prof. Paolo Rusconi, dalla quale venne tratto il contributo *Eadem*, *Morassi a Milano: la Mostra dell'"Antica oreficeria italiana",* in *Morassi: tempi e luoghi*.. op. cit, pp.

storia e lo sviluppo dell'oreficeria italiana nel suo complesso, dall'Antichità sino all'Età Neoclassica, attraverso una selezione di pezzi che andavano dal VII secolo a.C. al XVIII secolo. L'ambizioso progetto fu reso possibile dalla notevole quantità di pezzi esposti, tra cui figuravano alcuni capisaldi dell'arte orafa italiana. Fu la prima occasione in cui venne radunato un simile *corpus* di opere di oreficeria, differenti per varietà, qualità e ampiezza dei termini cronologici e geografici considerati. La mostra presentava caratteri innovativi, innanzi tutto i termini cronologici del materiale presentato, che non era limitato all'Antichità, ma che vennero estesi nel tentativo di rappresentare tutte le epoche, fino alle più recenti. Dall'altra parte ci si ponevano dei limiti geografici più stretti, concentrandosi sull'oreficeria di produzione italiana; allo scopo di fornire una rappresentazione il più possibile completa di questa. Si cercarono materiali da esporre non solo nei Musei pubblici ed Enti ecclesiastici di tutta Italia; ma ci si rivolse anche a collezioni private, ad esempio quella dei Prinicipi di Savoia, e per la prima volta anche a musei esteri, dal *Louvre*, dalla *Bibliotheque Nationale* di Parigi e dal *Kunsthistorisches* di Vienna, riuscendo persino a far giungere da Vienna la *Saliera* di Benvento Cellini.

Morassi non era uno studioso specializzato in oreficeria, egli se ne occupò sporadicamente, in particolare scrisse un articolo nel 1923 sull'altarolo portatile conservato a Montona, che secondo la tradizione era stato di proprietà di Bartolomeo Colleoni; nel 1932 realizzò il catalogo delle opere del Poldi Pezzoli per la collana "Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia", trattando anche delle oreficerie conservate presso il Museo[142]. Di sicuro influì sulla buona riuscita della mostra il fatto che Morassi sin da giovane si era impegnato in prima persona nell'organizzato di mostre che trattavano branche dell'arte considerati minori, come la mostra d'Arte popolare a Trieste nel 1922, dove vennero esposti anche oggetti d'oreficeria, tra l'altro questa mostra è documentata da un gruppo di fotografie presenti in Fototeca Morassi; la

271-290.

142 MORASSI A., *L'altarolo portatile del Colleoni a Montona*, «Dedalo», IV (1923), pp. 200-207; Idem, *Il museo Poldi Pezzoli in Milano*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, Milano, 1932. successivamente il Morassi si occupò di oreficeria nel volume dedicato al Tesoro dei Medici, Idem, *Il tesoro dei Medici : oreficerie, argenterie, pietre dure* , Milano, 1963.

mostra d'arte Antica a Trieste e la mostra d'Arte contemporanea a Gorizia nel 1924[143]. Fondamentali risultarono gli anni passati in Soprintendenza e la formazione viennese. Durante gli anni in Soprintendenza egli ebbe modo di sperimentare un rapporto diretto con le opere e di fare pratica con tutte le varie tipologie di oggetti d'arte. In quegli anni collaborò con Angelino Santangelo per la compilazione *dell'Inventario degli Oggetti d'Arte Italiani della Provincia di Pola*, dove un gran numero di schede erano dedicate a pezzi d' oreficeria, molti di questi pezzi li ritroveremo in mostra a Milano. Un altra esperienza importante fu la partecipazione nel 1930, come assistente, a fianco di Fernanda Witgens, dell'allora Soprintendente Ettore Modigliani, alla realizzazione della mostra *The Great Exibition of Italian Art* tenutasi alla *Burlighton house* di Londra del 1930[144]. In questa grande retrospettiva sull'Arte italiana a fianco delle sezione dedicata alla pittura, alla scultura e alla grafica ce ne erano alcune dedicate alle arti decorative, nelle quali figuravano diversi pezzi presenti poi a Milano. In particolare, oltre ad alcune oreficerie sacre e gioielli, era presente la Cassetta Farnese del Museo di Capodimonte, opera che godeva in quegli anni di particolare fortuna[145]. Dalla formazione avuta alla scuola di Vienna gli derivava il metodo scientifico solido, che gli permise di occuparsi di differenti ambiti di ricerca, e un atteggiamento di profonda equità di giudizio verso tutte le epoche e tutte le arti che gli permise di affrontare con massima serietà questa retrospettiva di oreficeria. Nell'introduzione del Catalogo della mostra Morassi esprime le sue considerazioni sull'oreficeria, che viene esaltata, *in primis* in ragione della preziosità della materia in sé, "per la nobiltà della materia in cui si esprime, l'arte dell'oreficeria esige dall'artefice la massima potenzialità di rendimento." in quanto "la materia stessa, valorizzata esteticamente nella sua preziosità intrinseca, è un elemento di

143 *Catalogo della mostra d'arte popolare italiana,* Trieste, 1922; MORASSI A., *Catalogo illustrato della prima esposizione di Arte Antica a Trieste*, 1924; *Catalogo della prima esposizione goriziana di Belle arti,* Gorizia, 1924.

144 Per l'impegno di Morassi nell'organizzazione della mostra di Londra: L. ARRIGONI, *Antonio Morassi alla direzione della Pinacoteca di Brera. Allestimenti e acquisizioni (1935-1939)*, in *Antonio Morassi (1893-1976): tempi e luoghi di una passione per l'arte,* atti del convegno tenuto a Gorizia 18-19 settembre 2008, Udine, 2013, pp. 123-134.

145 ALLOGGIO, *Antonio Morassi..* op. cit. p. 275.

bellezza a sé stante che gravita col suo peso sul complesso dell'arte finita"[146]. E poi in virtù dell'abilità che l'orafo dimostra nel lavorare in un campo molto ristretto e tuttavia riuscendo a seguire le norme stilistiche proprie delle arti maggiori, "anche nelle epoche in cui l'arte figurativa tende a grandiosità monumentale, l'oreficeria è costretta all'esplicazione delle sue forme in complessi minuti: in questi però l'aderenza alle norme stilistiche delle arti maggiori appare tuttavia perfetta"[147]. L'uguaglianza dell'oreficeria con le altre arti è provata dal fatto che essa, come quelle, nella sua storia partecipa della distinzione, teorizzata da Max Dvorak, tra Naturalismo e Idealismo, "quali termini antitetici per differenziare le diversità dei concetti informativi dell'opera d'arte stessa"[148]. Infatti quando la pittura e la scultura seguono concetti d'imitazione naturalistica, anche l'oreficeria li segue. E altrettanto, quando le arti plastiche tendono all'espressione pura di idealità astratte". Il legame più forte dell'oreficeria è con l'architettura, infatti il Morassi sottolinea come "talvolta nasce da questa"[149]. Morassi fa una distinzione tra i differenti oggetti di oreficeria, tra i quali ci sono i monili, che possono "essere costruzione ornamentale a sé, avulsi da concetti di pura architettonicità" e "un reliquiario, una "pace", un ostensorio, un cofano, sono invece "costruiti"; sono minuscole architetture che seguono, a loro modo, le tendenze dell'architettura maggiore e "infatti si possono paragonare alcuni ostensori a tempietti, certi cofani a casette o castelli liberamente interpretati dalla fantasia dell'orafo?"[150]. Per questo Morassi in mostra volle rappresentare la più ampia gamma di campi d'applicazione, forme e tecniche che caratterizzano i prodotti di oreficeria, e che rendono questi oggetti tanto differenti tra loro. Accanto alle tante tipologie di arredi ad uso liturgico, ci sono pezzi dalla funzione pratica (fibule etrusche, romane e barbariche, ma anche vasellame e suppellettili da mensa sia antichi che rinascimentali), o puramente decorativi (monili antichi e un gruppo di gioielli rinascimentali), o celebrativa (un gruppo di medaglie rinascimentali

146 MORASSI, *Antica..* op. cit., p.

147 *Ibidem*

148 DVORAK M., *Idealismo..* op. cit., p. 46

149 *Ibidem*

150 *Loc. cit.*

provenienti dal Castello Sforzesco). I contenuti della mostra furono assai ampi, Morassi cercò di affiancare a riconosciuti capolavori e ad opere di sicuro effetto scenografico, altri oggetti meno noti e meno appariscenti, ma rappresentativi di una certa tipologia di manufatto in una determinata epoca. Uno dei principi che lo guidarono nell'organizzazione fu la rappresentatività della produzione di ogni periodo storico: egli volle ripercorrere la storia dell'oreficeria italiana, puntando a una rappresentazione il più possibile completa delle varie epoche e scuole.

12 Triennale di Milano, Mostra Antica Oreficeria Italiana, Giovanni Francesco delle Croci, Croce processionale

Morassi non trascurò alcuna epoca, in quanto tutte in egual misura documentano l'arte del passato, ogni epoca era caratterizzata da un suo *Kunstwollen*. Sono così presenti in mostra tutti i periodi dell'oreficeria italiana: dall'etrusca alla neoclassica. Per realizzare la mostra Morassi fu aiutato dall'archeologa Alda Levi, all'epoca ispettrice della Soprintendenza alle Antichità della Lombardia, che si occupò di portare in mostra le numerose oreficerie etrusche, romane e barbariche, dal

momento che Morassi, studioso di arte medievale e moderna, non possedeva conoscenze approfondite per questo tipo di opere di oreficerie[151]. La mostra presenta un *excursus* della storia dell'oreficeria includendo all'interno del percorso espositivo anche manufatti di epoca altomedievale e barocca, espressioni artistiche considerate fino a poco prima corrotte e inferiori e comunque ancora "poco popolari"[152]. Questo concetto guida si trova espresso da Morassi nell'introduzione al catalogo "La Mostra si vuol quindi presentare senza soluzioni di continuità. Questo programma corrisponde, non ad un'ideologia preconcetta, ma ad una realtà storica, dall'Antichità al Medioevo, da questo al Rinascimento, sino quasi ai tempi nostri, non esistono cesure nette ma soltanto graduali sviluppi, logici mutamenti d'indirizzi stilistici. Seguendo tale criterio, si sono voluti rappresentare tutti i periodi, anche quelli che a torto furono detti della decadenza: come il "barbarico per il Medioevo e il "Barocco" per l'età moderna."[153]

Questo passaggio è molto interessante in quanto sottolinea come Morassi intendesse la storia dell'arte come uno sviluppo continuo, prescindendo da nette periodizzazioni storiografiche. Questa concezione ebbe un riflesso visibile nell'impostazione spaziale della mostra che presentava tutti gli oggetti in un'unica grande sala senza l'inserimento di pareti divisorie, ma solo attraverso la sequenza delle vetrine[154]. L'obiettivo della mostra era infatti quello di educare il gusto del pubblico e proporsi come spunto di riflessione

13 Triennale di Milano, Mostra di Antica oreficeria, Croce di Desiderio.

151 ALLOGGIO, *Morassi..* op. cit., p 275.

152 *Ibidem,* p. 278.

153 MORASSI, *Antica.. o*p. cit., p. 9.

154 ALLOGGIO, *Morassi..* op. cit., p. 279

ed ispirazione per gli artisti contemporanei, sollevando attraverso la valorizzazione di alcune opere il problema tra l'arte del passato e il gusto figurativo contemporaneo. Il concetto viene espresso dal Morassi nell'introduzione al Catalogo dove egli sottolinea come lo scopo della mostra non era quello di rappresentare l'evoluzione storica di questa branca dell'arte, ma di esemplificarne i momenti salienti attraverso "opere altamente significative, scelte con speciale riguardo alla sensibilità artistica moderna"[155]. Sempre in un articolo di presentazione alla mostra, pubblicato ad un mese dall'apertura, Morassi propose una riflessione culturale e metodologica che dice molto del modo con cui egli lavorò "e' chiaro che non tutte le epoche possono trovare ugual favore presso di noi […] la vera comprensione dell'arte antica nasce soltanto quando si stabilisce un'intima rispondenza tra le sue creazioni ed il nostro sentimento […] e' perciò che nelle scelte delle opere si è cercato – senza pregiudizio della visione storicamente esatta che si è inteso offrire- di dare particolare rilievo a talune espressioni stilistiche più affini alla sensibilità moderna"[156]. A livello formale i caratteri ai quali si tendeva nell'arte di quegli anni erano incarnati dal cosiddetto "ritorno all'ordine", corrente artistica che proponeva un'idea di arte che tendesse ai valori di essenzialità, severità, chiarezza, tendenza all'elementare e al sintetico. Questi principi trovano una certa affinità da un lato con alcuni caratteri stilistici dell'arte della tarda antichità e dell'età barbarica: l'annullamento della prospettiva, la semplificazione bidimensionale, un'accentuata ricerca di espressività e una marcata tendenza all'astrazione che producevano effetti spesso antinaturalistici, ma di grande efficacia figurativa, e dall'altro nella forza plastica di certi pezzi romanici. Morassi sempre nell'introduzione ribadisce questo concetto, "all'arte dei primi secoli del Medioevo s'è inteso dare anzi particolare rilievo, sia perché essa è ancora troppo poco conosciuta e spesso misconosciuta, sia perché offre rapporti singolarmente interessanti con le tendenze d'oggi"[157]. Interessante rilevare, a riprova del gradimento che suscitarono queste opere, quanto scritto da Gian Alberto dell'Acqua in un articolo dedicato alla rassegna, "la schietta elementarità plastica di talune oreficerie

155 *Ibidem*

156 MORASSI, *Tesori..* op. cit., p. 683.

157 *Ibidem,* p. 12

romaniche e perfino il disfacimento formale di opere dell'alto Medioevo sono ormai avviate anche presso i profani a conquistare quei favori di cui sino ad ieri beneficiavano i cristalli incisi di Giovanni Bernardi o di Valerio Belli, le pietre dure e gli scrigni preziosissimi lavorati del Rinascimento"[158], in questo intervento si vede un mutamento del gusto che si va elaborando sugli esempi dell'architettura e pittura, di una nuova "coscienza formale"[159] nella quale trova spazio la predilezione per i cosiddetti Primitivi. Ciò costituì il senso stesso della presenza di una mostra d'arte antica all'interno della Triennale di Milano, manifestazione dedicata alle arti decorative e all'architettura moderna. Essa si inseriva in uno specifico filone di rassegne retrospettive realizzate alla Triennale a partire dalla IV edizione del 1930, che avevano l'obiettivo di collegare le sezioni delle arti decorative e industriali contemporanee alla tradizione di un artigianato italiano di un alto livello, con i suoi modelli. La prima di queste mostre fu dedicata al vetro antico, di cui si presentarono esemplari che andavano dal 1500 a C (vetri egizi) a IV secolo d. C. (paleocristiani e barbarici)[160]. Alla successiva Triennale del 1933 fu proposta la "Mostra dei piccoli bronzi antichi", compresi tra il VI secolo a.C. e il I secolo d.C[161]. Alla VI Triennale troviamo la nostra: nel programma della manifestazione si legge "come nelle triennali precedenti, sarà allestita una mostra retrospettiva, che presenti i risultati tecnici e artistici più cospicui raggiunti nel passato in un'arte definita"[162]. La tradizione delle mostre retrospettive alla Triennale durò fino al 1960, il Morassi collaborerà in qualità di ordinatore anche alla anche alla "Mostra del pizzo antico" nell'ambito della Triennale del 1940[163].

Uno degli altri aspetti interessanti della mostra fu il modo in cui fu organizzato dal

158 G. A. DELL'ACQUA, *Con quali occhi vediamo le oreficerie antiche esposte alla Triennale?,* in «Domus», settembre 1936, pp. 2-3.

159 *Ibidem*

160 *Catalogo ufficiale della IV esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne*, Milano, 1930, pp. 48-61.

161 *V Triennale di Milano: catalogo ufficiale*, Milano, 1933, pp. 357-370.

162 Il programma della VI Triennale è pubblicato da A. PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, 1978, p. 611-612.

163 *VII Triennale di Milano. Guida,* Milano, 1940, pp. 123-126.

Morassi il percorso di visita, le opere furono organizzate secondo un generale criterio cronologico che consentiva però una certa elasticità nel loro collocamento, dando luogo ad alcune importanti eccezioni. Gli oggetti risultano infatti "raggruppati più per simpatia stilistica, che per severo ordine cronologico"[164], nella disposizione dei pezzi voluta da Morassi si rispecchia il concetto che egli aveva maturato della storia dell'oreficeria, quella che doveva essere la sua interpretazione di questi pezzi e che voleva trasmettere a chi vi si recava a visitare la mostra[165].

I14 Triennale di Milano, Mostra di Antica oreficeria, veduta d'insieme della sala.

Sui gradini all'ingresso della sala era posto in una vetrina *l'Albero di Lucignano,* uno spettacolare reliquiario di 2,6 metri d'altezza, dalla particolare forma ad albero, con rami in corallo e rame dorato, questo era l'unico oggetto della mostra visibile dall'esterno, aveva la funzione di richiamare il pubblico e introdurre il visitatore alle

164 MORASSI, *Antica..* op. cit., p. 7

165 ALLOGGIO, *Morassi..* op. cit., p. 282.

meraviglie dell'arte orafa. All'ingresso della sala si trovava una lunga vetrina che raccoglieva diciassette "opere scelte di oreficeria sacra"[166] tutti di epoche diverse, fra queste apparivano alcune delle opere più significative, famose e appariscenti, accostate l'una all'altra: la *Chioccia con i sette pulcini* del Tesoro del Duomo di Monza, *la Croce di Desiderio* del Museo civico di Brescia, la *Pace* di Chiavenna, il *Palliotto* del Museo della città di Castello, la fantasiosa *Croce dei Pisani* del Museo della cattedrale di Lucca, il celebre busto reliquiario di San Rossore di Donatello, proveniente dalla chiesa dei Cavalieri di Pisa e oggi conservato al Museo di San Matteo. Nella stessa vetrina erano poi esposti la coperta d'Evangeliario del Duomo di Cividale, una pisside cinquecentesca del Tesoro del duomo di Monza, una croce duecentesca di una collezione privata triestina, il busto di sant'Ermagora del Duomo di Gorizia, *l'altarolo da campo del Colleoni, questi pezzi erano* assai meno conosciuti ma evidentemente molto stimati dal Morassi per essersi conquistati tale posizione. La vetrina costituiva il punto focale della mostra, le opere lì contenute erano estrapolate dal loro contesto storico-temporale e accostate tra loro liberamente, privilegiando una visione propriamente estetica, sintetica e assolutamente personale. Su questa peculiarità della mostra si era espresso anche Giulio Barella, che sottolineava come i pezzi "più importanti ed insieme più attuali, sono accostati per affinità e contrasto, in liberi ritmi spaziali, secondo un criterio esclusivamente estetico, da cui le opere stesse emergono nella massima risultanza artistica, che a sua volta permette i più interessanti confronti anche allo studioso dell'arte antica"[167].
Attorno a questa si disponevano in successione cronologica le altre vetrine; un'altra peculiarità era la presenza di vetrinette più piccole per l'esposizione di una sola opera.
La mostra fu allestita in un salone al piano terra del Palazzo dell'Arte: un unico grande spazio rettangolare. L'allestimento della mostra fu curato da Franco Albini e Giovanni Romano. I due architetti ispirandosi ad alcune realizzazioni precedenti di Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, prima fra tutte la *sala delle medaglie d'Oro* alla mostra dell'Aeronautica del 1934 approntarono un ambiente aderente ai principi del

166 MORASSI, *Antica*.. op. cit, p. 5.

167 G. BARELLA, Prefazione, *Antica oreficeria.. op.* cit., p. 3

razionalismo, giungendo a un risultato coerente e omogeneo, caratteri di ordine, rigore ed essenzialità emergevano nella pianta, organizzata secondo un reticolo a maglia ortogonale e una scansione ritmica dello spazio. All'interno della stanza, dalle pareti completamente bianche, si disponeva una fitta sequenza di sottili montanti bianchi che salivano dal pavimento al soffitto, entrambi neri, i quali tenevano sospese nello spazio le vetrine in cristallo di sicurezza. Si trattava di un allestimento spettacolare che suggeriva un'idea di leggerezza, trasparenza ed eleganza, ed insieme di logica funzionalità, suscitando stupore e meraviglia nei visitatori[168]. Negli anni Trenta erano frequenti allestimenti razionalisti in esposizioni e fiere; quello che costituì un elemento di novità fu l'aver proposto questa soluzione non per un'esposizione di oggetti contemporanei, ma per opere d'arte antica. Dalla relazione di progetto è possibile ricavare informazioni interessanti su come i due allestitori intesero il lavoro "questa mostra retrospettiva si prefigge di considerare le opere esposte non solo da un punto di vista culturale e storico, ma anche da quello essenzialmente critico giovandosi dell'esperienza del gusto moderno, e ancora di mostrare al pubblico che solitamente si ferma alla considerazione delle epoche, delle suole, delle attribuzioni, come debba essere considerata ed intesa modernamente un'opera d'arte antica e come essa possa inspirare l'artista moderno"[169]. Barella riferisce che l'intenzione degli architetti è quella di offrire con questo progetto un "saggio di museografia, modernamente inteso, nel campo delle oreficerie antiche"[170]. Gli architetti fecero in modo che gli oggetti fossero esposti nelle migliori situazioni di sicurezza, di visibilità e di luce, a spaziosi intervalli ritmici, facendo si che "nel modernissimo ambiente che le accoglie schietto, lucido e luminoso, le opere risaltino in virtù della loro stessa preziosità artistica"[171]. L'oggetto è presentato in una cornice assolutamente neutra, così da mettere in massimo risalto gli oggetti esposti senza sovrapporre altre informazioni di ciò che esprimevano per conto loro.

168 ALLOGGIO, *Morassi.. o*p. cit., p. 287.

169 F. ALBINI,G. ROMANO, *Mostra dell'Antica oreficeria italiana. VI Triennale di Milano- 1936, relazione di progetto dattiloscritto*, Milano, Archivio Studio Albini, il documento è riprodotto da ALLOGGIO, *Morass*i.. op. cit., p. 288.

170 MORASSI, *Antica*.. op. cit., p. 13

171 *Ibidem*

6. L'oreficeria in Istria

Alla storia dell'oreficeria in Istria non è stato finora dedicato uno studio sistematico e complessivo, nonostante l'antichità e la ricchezza delle manifestazioni d'arte orafa in terra istriana. L'oreficeria diviene oggetto d'attenzione a cavallo tra Ottocento e Novecento, in occasione del rilevamento della consistenza del patrimonio artistico locale al fine di sottoporlo a opere di salvaguardia e di diffonderne la conoscenza presso il grande pubblico. Si assistette così nel giro di pochi anni ad alcune considerevoli operazioni culturali quali sono state le indagine promosse dalla Commissione Centrale e l'Esposizione Provinciale di Capodistria nel 1910.

Ad Anton Gnirs, istriano di nascita e corrispondente locale della Commissione Centrale per l'Istria, si devono i primi studi sugli oggetti di arti applicate conservati nella regione. Egli era un antichista che studiò a lungo le testimonianze delle civiltà romana e bizantina, realizzò tra l'altro la prima vasta guida sulle antichità di Pola e sui materiali rinvenuti dallo scavo del 1902 della Necropoli di Nesanzio, e si occupò appunto della capsella di Samagher, splendido esempio di reliquiario tardoantico in avorio, oggi conservata al Museo Correr di Venezia[172]. Alcune fotografie contenute nell'Archivio Morassi recano sul retro la didascalia "collezione ex conservatore Gnirs", possiamo ipotizzare che egli si fece promotore di una campagna fotografica dei beni culturali del territorio, tra l'altro tra queste fotografie sono presenti anche riproduzioni di oreficerie.

Ma fu nella *Prima esposizione Provinciale istriana,* tenutasi a Capodistria nel 1910, che l'oreficeria ebbe la sua consacrazione definitiva facendo la sua comparsa al pari della arti cosiddette “maggiori”. La mostra individuava, secondo la moda del tempo, nell'artigianato e nell'industria i veicoli trainanti della nuova civiltà, e si strutturava in una serie di padiglioni e esposizioni con diverse tematiche. All'interno della sezione dell'esposizione dedicata alle mostra di *Belle Arti, scienze e lettere,* vennero presentati per la prima volta oggetti di oreficeria, in un salone dedicato all'arte sacra

172 Per un approfondimento su Gnirs rimando a TAVANO, *Aquileia e Gorizia.. op. cit.,* p. 112-113; A. GNIRS, *Pola: Ein Fuhrer durch die antiken Baudenkmaler und Sammlungen*, Vienna, 1915; Idem, *La Basilica ed il reliquiario d'avorio di Samagher presso Pola,* Parenzo, 1908.

e profana[173]. Le oreficerie esposte non presentavano vincoli tipologici, né di categoria, troviamo infatti sia oggetti liturgici, provenienti dalle varie chiese della regione che gioielli e monili. Gli oggetti erano esposti insieme a pitture e sculture, secondo il gusto ancora settecentesco delle *Wunderkammern.* Interessante la postilla del catalogo nella rubrica delle *Norme per i visitatore* dove si specifica che gli "oggetti d'arte sacra non sono vendibili"[174], indicativa di una situazione nella quale non risultava impensabile il contrario. Questa esposizione fu molto importante per la storia della valorizzazione dell'arte in Istria in quanto determinò la nascita del Museo Regionale di Capodistria, gettando le basi per la creazione delle prime collezioni in seno al convento di Sant'Anna. Le collezioni nel 1919 verranno poi spostate in palazzo Tacco, un palazzo veneziano ristrutturato per lo scopo, dove si trovano tutt'oggi[175].

Negli ultimi anni di dominio asburgico, diversi eruditi intrapresero studi che miravano alla ricostruzione dell'arte e della storia locale. Il più importante tra questi è Giuseppe Caprin, scrittore e giornalista triestino, che scrisse diversi lavori sulla Venezia Giulia e l'Istria[176]. Fondamentale risulta il suo studio in due volumi *L'Istria Nobilissima,* nel quale il Caprin tratta della storia e l'arte dell'Istria, e che venne pubblicato postumo dalla moglie Caterina Croatto-Caprin. La donna raccolse in un'appendice al secondo volume le fotografie e i disegni che Caprin non fece in tempo a comprendere nel suo lavoro; tra questi c'erano anche illustrazioni di arredi sacri corredati da note esplicative e tentativi di lettura storico critica dei pezzi. I pezzi che il Caprin prende in considerazione sono tutti tardogotici. Questa è la prima volta che oggetti d'oreficeria medievale istriana vengano fatti oggetti di studio e riprodotti in una pubblicazione. Altri studiosi formati scientificamente alla Scuola di Vienna, si dedicarono in quegli

173 *Catalogo generale della prima esposizione provinciale istriana*, Capodistria ,1910.

174 *Idem*, p. 144

175 *Museo Regionale di Capodistria*, Catalogo delle collezioni museali, Capodistria, 2013; dei lavori da conto il Morassi in A. MORASSI, *Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia,* «L'era Nuova», (4 gennaio 1922); Idem, *Il Museo di Capodistria,* «L'era Nuova», (31 gennaio 1922).

176 G. CAPRIN, *L'Istria Nobilissima,* 2 vol., Trieste 1905. Gli altri studi di Caprin sulla Venezia Giulia: Idem, *Marine Istriane, laguna di Grado,* Trieste, 1090; Idem, *Pianure friulane*, Trieste, 1892; Idem, *Alpi Giulie*, Trieste, 1895; Idem, *Il Trecento a Trieste*, Trieste, 1895.

anni alla stesura di contributi specifici su singoli temi dell'arte orafa istriana, tra questi Attilio Tamaro, triestino, che lavorò come archivista e bibliotecario nella Giunta provinciale dell'Istria a Pola, annovera tra i suoi studi un articolo sulla cassetta reliquiario di Capodistria e il *saggio del Catalogo sugli oggetti d'arte istriani,* contributo che si limita alle due località di Ossero e Veglia, ma che propone per le oreficerie conservate in quelle isole delle letture storiografiche attente[177]. Con gli anni del passaggio dell'Istria al Regno d'Italia diversi amanti d'arte italiani si interessarono del patrimonio di quella regione, tra questi Antonio Alisi realizzò dei contributi imprescindibili sull'arte in Istria, il più corposo è sicuramente il lavoro sulle città minori della penisola intitolato *Note storico artistiche sull'Istria eccettuate Capodistria, Pirano, Parenzo e Pola, c*he, restato manoscritto per sessant'anni, venne pubblicato a cura di Maria Walcher nel 1997[178]. Nel contributo poco spazio viene dato all'oreficeria, ma nonostante ciò resta un lavoro molto interessante perché sintomatico del modo di operare di questi eruditi curiosi che realizzarono i primi studi sull'arte orafa istriana. Il modo di Alisi di approcciarsi alle opere d'arte è quello di un "dilettante", che da pari importanza a un documento epigrafico e a una scultura di pregio, convinto che ciò che conta è dare un quadro d'insieme esaustivo della regione istriana, obiettivo che riesce a centrare[179]. Egli realizzò diversi contributi sull'arte in Istria e soprattutto su Capodistria, le sue chiese e il suo Museo[180].

177 A. TAMARO, *La cassetta d'avorio bizantina di Capodistria*, in *Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis,* Trieste, 1919, p. 564-579; Idem, *Saggio del catalogo dei monumenti e degli oggetti d'arte esistenti nell'Istria*, « Archeografo triestino», 5, 1909, pp. 1-49.

178 M. WALCHER, *Istria città minori*, Trieste, 1997. Questo contributo fa parte della collana "Studi e Ricerche d'Arte Veneta in Istria e Dalmazia", promossa dall'Università di Trieste. Maria Walcher e Giuseppe Pavanello inoltre realizzano un volume che riprende l'impostazione dello studio dell'Alisi per i beni culturali delle città maggiori dell'Istria: *Istria, città maggiori, Capodistria, Pirano, Parenzo e Pola, opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento,* Mariano del Friuli, 2001. Per un profilo di Antonio Alisi rimando al profilo tracciato da L. PARENTIN, *Antonio Alisi di Castelvarco (già Leiss von Laimburg),* «Archeografo Triestino», LI (1991), pp. 76-87

179 G. PAVANELLO, *Presentazione*, Ibid, p. 5

180 A. ALISI, *La chiesa ed il convento di S. Anna in Capodistria: un museo d'arte,* Capodistria,1910; Idem, *Muggia,* Trieste, 1913; Idem, *Chiesa e convento di S. Domenico di Capodistria,* «Memorie domenicane» VIII (1937), p. 8; Idem, *Di alcune sculture lignee dell'Istria,* «Atti e memorie della Societa istriana di archeologia e storia patria», XLVII (1947), pp. 1-10; Idem, *Il palazzo pretorio, la loggia, il municipio di Capodistria,* Bolzano, 1932; Idem, *Sogno e realta: l'Istria e Venezia,* «La porta orientale», X-XII (ottobre- dicembre 1946); Idem, *Pittori capodistriani del Rinascimento,* «Ateneo veneto», CIIIV (gennaio- giugno 1951).

Particolarmente interessante la monografia il *Duomo di Capodistria* dove troviamo un capitolo dedicato al Tesoro della Concattedrale dell'Assunta nel quale vengono presentati molto puntualmente tutti i pezzi che vi si conservano corredati da diverse riproduzioni fotografiche, provenienti, come esplica lo stesso Alisi, dalla Soprintendenza di Trieste, allora diretta da Ferdinando Forlati[181]. L'Alisi trattò di oreficeria in un interessante contributo su alcuni pezzi triestini, tra cui la cassetta argentea di San Giusto, la Croce dei Calafati e il Crocifisso di Alda Giuliani; e in uno studio sull'altarolo di Montona[182]. Negli stessi anni usciva il testo di Francesco Semi *l'Arte in Istria*, che si fregiava dell'introduzione di Giuseppe Fiocco, dove tuttavia gli arredi liturgici sono trattai in maniera marginale[183].

Ma il contributo più completo per la storia dell'oreficeria in Istria resta tutt'oggi *L'inventario degli oggetti d'arte della Provincia di Pola,* promosso dal Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, e stilato da Antonino Santangelo[184]. L'inventario delle cose d'arte del Santangelo, come peraltro gli altri cataloghi editi dal 1912 a cura del Ministero, realizzava una catalogazione degli oggetti d'arte in base alla bibliografia e alle fonti archivistiche ma soprattutto in base alla propria capacità storico-critica dei compilatori [185]. Infatti per la stesura del catalogo il Santangelo si avvalse dell'aiuto di due importanti storici dell'arte Antonio Morassi e Vittorio Moschini, entrambi specialisti di arte veneta[186]. Nell'Inventario

181 *Idem, Il Duomo di Capodistria,* Roma, 1932.

182 *Idem, Opere d' orafi medievali d'interesse storico-artistico per Trieste,* «Archeografo Triestino», XXI (1936), pp. 233-246; Idem*, Il presunto altarino da campo colleonesco di Montona d'Istria,* «Bergomum», X (Luglio-Settembre 1936), pp. 1-15.

183 F. SEMI, *L'arte in Istria,* «Atti e memorie della Società istriana di Archeologia e Storia Patria», XLVII (1935)

184 A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: Provincia di Pola,* Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichita e Belle Arti, Roma, 1935. L'inventario dei beni culturali della Provincia di Pola faceva parte di un progetto ministeriale che prevedeva la realizzazione di cataloghi che presentassero i beni di tutte le regioni d'Italia. Il Santangelo realizzò l'Inventario anche per Cividale, Idem, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Cividale,* Roma, 1936.

185 Per un confronto rimando alla riflessione sul *Catalogo delle cose d'arte di Treviso* curato da Luigi Coletti, sempre promosso dal Ministero negli stessi anni, A. M. SPIAZZI, *Il catalogo delle Cose d'arte di Treviso*, in Luigi Coletti, a cura di Antonio Diano, Atti del convegno di studi, Treviso 29-30 aprile, Treviso, 1999, pp. 205-2013.

186 SANTANGELO, *Inventario.*.op. Cit., p. 3.

vengono presi in considerazione i beni mobili presenti sul territorio istriano, dando conto dei prodotti di ogni epoca storica dal Medioevo fino all'Ottocento. Vengono inclusi nella trattazione parimenti oggetti di pittura, scultura, e arte applicata come le oreficerie, i paramenti liturgici, i fanali processionali, le madreperle, secondo un criterio che trova corrispondenza nella scelta dei soggetti delle fotografie di quei territori realizzate negli ambiti della Soprintendenza di Trieste, alcune delle quali peraltro si ritrovano utilizzate dal Santangelo. L'inventario è strutturato in schede dedicati ai singoli oggetti dei quali si fornisce una lettura storico-artistica con riferimenti bibliografici e si offre una riproduzione. Naturalmente la descrizione dei pezzi è molto sintetica, in quanto lo studio era finalizzato alla realizzazione di un catalogo che serviva a testimoniare l'entità del patrimonio della Provincia e a difenderlo dal mercato antiquario; ma nonostante ciò l'Inventario costituisce ancora un caposaldo di primaria importanza per la vastità del materiale considerato, l'apparato di riproduzioni e la validità dei testi scientifici e delle attribuzioni. Il Morassi aveva già avuto modo occasione di interessarsi alle oreficerie istriane durante le campagne fotografiche che coinvolsero la regione negli anni in cui la penisola istriana era divenuta italiana.

La situazione per i beni culturali istriani si fece problematica con lo scoppio della seconda guerra mondiale, quando a seguito della Legge 6 luglio 1940, n. 1041 per la “Protezione delle cose di interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della Nazione in caso di guerra”, molte opere d'arte istriane furono rimosse dalle loro sedi e portate in parti d’Italia più protette. Con la fine della guerra, la perdita da parte dell'Italia dell'Istria e il passaggio di questa alla Jugoslavia, molte opere non fecero più ritorno nella penisola e di queste si persero le tracce.

Alcune opere istriane dopo il periodo bellico vennero trasportate in casse chiuse a Roma e conservate prima presso il Museo delle Terme, poi in Palazzo Venezia, dove le ritrovò, nell’aprile del 2002, l'allora Sottosegretario di Stato per i Beni e le Attività Culturali Vittorio Sgarbi che dispose l‘apertura delle casse e assegnò alla Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia l’incarico di prendere in consegna le opere, di eseguirne il restauro e di promuovere un’esposizione. Si trattava di ventun pezzi: in gran parte dipinti su tavola e su tela, alcune fusioni in bronzo ed una scultura lignea. Questi pezzi provenivano, per la maggior parte dalle chiese di Capodistria e

Pirano e dal Museo di Capodistria. A seguito dei restauri venne fata un' esposizione nel 2005-2006 al Palazzo Revoltella di Trieste dove vennero presentate le opere restaurate[187]. Le opere d'arte sono ora esposte alla civica Pinacoteca Sartorio di Trieste, ma in questo gruppo non vi è traccia di oggetti di oreficeria.

Durante gli anni in cui l'Istria fu compresa nella Jugoslavia non si registrano iniziative di studio degne di nota. Alcuni tra i pezzi più celebri vennero citati per confronti con altre oreficerie, come nel caso di Erich Steingraber che nel suo fondamentale contributo sul Tesoro di San Marco fa rifermento per dei confronti stilistici al calice, all'ostensorio ambrosiano e alla croce astile di Capodistria[188].

Con gli anni Novanta si risvegliò l'interesse per lo studio di questi oggetti, nel 1992 si tenne una grande mostra, dall'ambizioso titolo *Ori e Tesori d'Europa, mille anni di oreficeria nel Friuli Venezia Giulia* curata da Giuseppe Bergamini, a Villa Manin a Codroipo nei pressi di Udine, preceduta da alcune giornate di studio dove i maggiori esperti di oreficeria si confrontarono su questo tema[189]. La mostra, incentrata sull'oreficeria friulana, espose anche pezzi di oreficeria provenienti dall'Istria e dalla Dalmazia. Tra i pezzi istriani si annoverano il crocifisso limosino proveniente da Capodistria e finito in una collezione privata triestina, che fa qui la sua ultima apparizione, il calice e l'ostensorio di Capodistria e un bell'ostensorio gotico di Muggia esposto per la prima volta. La mostra risulta un evento molto importante per l'alto numero di pezzi esposti e per l'obiettivo di rappresentare attraverso questi oggetti l'evoluzione storica, le connessioni e la particolare situazione sociale, religiosa ed economica, del Friuli-Venezia Giulia dal periodo romanico al primo Novecento. Nel 1995 si tenne a Lubiana la prima mostra monografica sul gotico in Slovenia e furono organizzate delle giornate di studio nelle quali si presero in considerazione le varie manifestazioni dell'arte di quel periodo. In mostra vennero

187 Il catalogo dell'esposizione nel quale sono ampiamente illustrati i restauri subiti dalle opere: *Histria: opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, Milano, 2005.

188 E. STEINGRABER, *Opere occidentali dei secoli XV e XVI*, in *Il Tesoro di San Marco*, vol. II, Firenze, 1971

189 G. BERGAMINI, P. GOI (a cura di), *Ori e tesori d'Europa*, atti del Convegno di studio, Castello di Udine, 3-4-5 dicembre 1991, Udine, 1992; BERGAMINI G. (a cura di), *Ori e tesori d'Europa: mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia,* catalogo della mostra tenuta a Codroipo, Milano, 1992.

presentati materiali provenienti dal Litorale e dal loro entroterra[190]. Il periodo gotico godette di molta fortuna nella storiografia critica slovena degli anni Ottanta-Novanta, basti ricordare il fondamentale studio di Vanda Ekl sulla scultura gotica in Istria[191]. Il gotico veniva considerato lo stile che impresse all'area costiera i caratteri della cerchia culturale veneziana. La scelta, nel neonato stato sloveno, di esaltare le proprie radici veneziane è una presa di posizione fortemente politica e riflette, a mio parere, il desiderio degli sloveni di ricrearsi un'identità autonoma, dopo gli anni passati sotto la Jugoslavia di Tito. Sempre al tema del gotico viene consacrata la Mostra che si tenne nel 2000 a Capodistria[192]. La rassegna, dedicata alle varie espressioni dell'arte gotica nel territorio dell'antica Diocesi di Capodistria, risulta molto interessante per la vastità di tipologie di beni indagati che permettono di avere un quadro completo del fenomeno dell'arte gotica nelle terre comprese tra Capodistria, Isola e Pirano. Nella mostra vengono studiati monumenti architettonici, sculture in pietra e in legno, pitture, oreficerie, ceramiche e araldica. Una bellissima mostra antologica che ripercorre la storia dell'oreficeria slovena dal Romanico al Novecento viene organizzata nel 1999 alla Galleria Narodna di Lubiana[193]. Il materiale è presentato suddiviso a seconda dell'influenza italiana o austriaca dei pezzi, sottolineando così la duplice natura di influenze che caratterizzò la penisola dal Medioevo in poi.

Gli oggetti di arti applicate che sono pervenuti dall'Istria sono tutti di pertinenza ecclesiastica e questa situazione si inserisce in un problema più vasto che investe interamente la percezione che noi contemporanei abbiamo di tutti gli ambiti artistici del Medioevo Occidentale, e che, per quanto riguarda l'oreficeria, vale anche per la

190 *Gotika v Sloveniji: nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panoijo in Jadranom: akti mednarodnega simpozija Ljubljana,* catalogo della mostra tenuta alla Narodna Galerija di Lubiana nell'ottobre del1994, Lubiana, 1995.

191 V. EKL, *Gothic sculpture in Istria,* Zagabria, 1982, la traduzione del volume in italiano venne curata da Maria Walcher nel 1999.

192 *Dioecesis Justinopolitana: l'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria*, catalogo della mostra tenuta a Capodistria, Capodistria, 2000.

193 *Zakladi slovenskih cerkva : zlatarska umetnost in obrt* , catalogo dell'esposizione tenuta alla Narodna galerija di Lubiana dal 16. september al 19. december 1999, Lubiana, 1999.

produzione rinascimentale e in misura minore per la barocca. Essa è il presupposto che spinge Xavier Barral I Altet a chiedersi, a proposito dell'Arte romanica, “Soltanto un'arte di chiese?”[194], dal momento che quantitativamente sono assai minori le testimonianza che sopravvivono di edifici privati, rispetto ai religiosi. Il fatto che non ci siano pervenute testimonianze di oreficerie non ecclesiastica, non significa che in Istria non ci fossero una produzione e un mercato di oggetti non pertinenti all'ambito religioso, e una classe laica, ricca e colta, in grado di commissionare e apprezzare questi oggetti; ma, come spesso accade, soprattutto per le oreficerie, per le quali il materiale stesso ha un valore economico in sé, si deve pensare che tali manufatti vennero venduti o fusi in momenti di difficoltà economica oppure che vennero rubati.

Oggi la valorizzazione del patrimonio di oreficerie istriano è praticamente assente. Il Pazzi nel suo viaggio in Istria sulle tracce dell'oreficeria veneziana ci informa che gran parte degli arredi liturgici croati sono stati fatti confluire presso il vescovado di Parenzo per preservarli dai furti[195]. Per quanto riguarda la Slovenia la situazione non è diversa, i pezzi di oreficeria sacra sono celati nei tesori e presso i vescovadi e risultano impossibili da vedersi ai più. Un'eccezione si registra a Dignano, dove è stato costruito un bel museo di arte sacra presso la chiesa di San Biagio. Nel Museo è conservata la Pala del Beato Bembo di Paolo Veneziano e i cosiddetti "corpi santi", una serie di reliquie conservate presso la cripta della chiesa, insieme a molti arredi liturgici, soprattutto barocchi. Il museo è corredato da una pagina web ben strutturata con testi scientifici, riproduzioni iconografiche del materiale conservato, e la possibilità di una visita virtuale agli spazi museali[196].

Il problema per lo studio dell'oreficeria in Istria è che gli archivi non sono mai stati indagati. Molti archivi parrocchiali sono stati in passato smembrati e portati in altre sedi durante il dominio austriaco e italiano della regione, ad esempio l'archivio della Diocesi di Cittanova (1419-1831), della Diocesi di Capodistria (1420-1830), della Diocesi di Pedena (1598-1788), gli Atti della Diocesi di Parenzo, Pola, Pedena (1778-1780), i registri parrocchiali della Diocesi di Trieste e Capodistria (1750-1941) sono

194 X. BARRAL I ALTET, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato,* Milano, 2006.

195 PAZZI, *Itinerari..* op. Cit., p. 12

196 Rimando alla pagina web del Museo di Arte Sacra di Dignano http://zupavodnjan.com/en/

conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Trieste. Questa situazione rende difficile una consultazione di tali materiali, servirebbe un'operazione di studio a tappeto di queste fonti per poter costruire una storia dell'arte orafa istriana più scientifica ed esaustiva.

SCHEDE

S.1. Oreficeria romanica

L'Istria medievale è segnata dal legame di sottomissione a potenti entità amministrativo-territoriali dell'Impero tedesco e dalla lotta per l'indipendenza delle cittadine costiere. Il dominio franco introdusse in Istria il sistema feudale, che concentrava il potere nella mani del duca, togliendo ai municipi autonomia. I vescovi di Trieste, Parenzo e Pola, di contro, guadagnarono in questo periodo immunità e possessi[1]. La contea istriana nel 952 venne infeudata da Ottone I, come parte integrante della marca friulana, ad Enrico duca di Baviera e, dal 976 al 1040, venne assegnata ai duchi di Carinzia. Entrambi ressero la provincia per mezzo di un conte, al quale spettava il compito di mantenere l'ordine interno e di amministrare la giustizia. Rimasto nel 1040 il ducato di Carinzia senza eredi, la contea dell'Istria poté formare un margraviato a sé stante, sebbene l'elezione del suo margravio spettasse all'imperatore stesso, che lo infeudò a potenti famiglie tedesche. Le cittadine dell'Istria, però, grazie al loro rilevante retaggio storico-giuridico, costituirono un segmento della struttura amministrativa provinciale che non venne completamente feudalizzato. In esse, riuscirono a mantenersi in vita forme di governo, che andavano ricondotte al sistema municipale romano-bizantino, cosicché, ai cittadini di diritto, non venne mai tolta la possibilità di partecipare alla vita pubblica. Su ciò incise la conservazione di un tessuto e sostrato sociale autoctono, consistente ed ormai secolare, che resistette al flusso migratorio straniero susseguente al cambiamento politico introdotto dai Franchi. Determinante fu sopratutto la necessità, per le cittadine istriane, di continuare nell'orientamento marittimo-adriatico, nel quadro del quale commerciare significava non solo sopravvivenza e sviluppo economico, ma soprattutto vitalità municipale e mantenimento di importanti scambi culturali con altre entità regionali adriatiche. Così tra Venezia e le cittadine istriane si istituirono sin dal X secolo dei rapporti d'intesa dovuti a una comunanza di interessi politico-economici, ma anche culturali. Le città istriane non cercarono la propria identità socio-economica nel fenomeno feudale, basato sulla proprietà della terra, ma nel modello

1 Il vescovo di Trieste acquisì i Castelli di Vermo, quello di Parenzo il castello di Pisino, Montona, Valle e quello di Pola Castua, Veprinaz, Moschenizze e Fiume.

veneziano. In quel secolo vennero stipulati patti bilaterali tra le due entità[2]. Questi presupposti portarono nel 1004 il doge Pietro Orseolo II a rivendicare, con un'azione di forza, il “protettorato” veneziano in Istria, segnando l'inizio della sottomissione della regione a Venezia e conquistando l’incontrastato dominio sull’Adriatico.
Il periodo romanico segnò per le cittadelle istriane la nascita di realtà comunali, i primi statuti sono da riferirsi al 1180-1200. Con il XIII secolo nuove forze politiche entrarono nello scenario politico istriano, nel 1230 il margraviato passò completamente nelle mani dei Patriarchi di Aquileia, ad eccezione della Contea di Pisino, che dal 1220 era dominio dei duchi di Gorizia[3]. Nel 1281 scoppiò una lunga guerra tra il Patriarcato e la Repubblica di Venezia per il possesso dell'Istria, che si concluse nel 1420 con l'annessione dei territori del primo da parte di Venezia[4].

Le tracce d'oreficeria di età romanica in Istria sono scarne e molto frammentarie, pertanto non è possibile ricostruire una serie continuativa di opere; ma i pezzi che sono pervenuti consentono di avere informazioni sull'ampiezza dei rapporti verificatesi a quell'epoca nella regione.
Si conservano in Istria, a Capodistria e a Pola, dei preziosi oggetti di provenienza e fattura bizantina, a dimostrazione che gli scambi commerciali delle città costiere con Costantinopoli non si erano interrotti con la dominazione tedesca. Questi sono cofanetti in legno, rivestiti da lamine d'avorio o di osso intagliate, della tipologia cosiddetta "a rosette", per il motivo decorativo delle fasce scolpite che inquadrano bassorilievi. Tali oggetti si caratterizzano per la notevole perfezione tecnica con cui

2 La prima fu Capodistria che nel 932 si propose spontaneamente di offrire al doge di Venezia 100 anfore di vino in cambio di alleanza.

3 I duchi di Gorizia convertirono in possedimento ereditario le varie terre ottenute in feudo dai Patriarchi di Aquileia e dai vescovi di Parenzo, Pola, Trieste e Pedena.

4 Per un approfondimento storico sull'Istria nel Medioevo rimando a L. MORTEANI, *Notizie storiche della città di Pirano,* Trieste 1886; *Idem, Isola ed i suoi statuti*, Parenzo, 1888; *Idem, Storia di Montona,* Trieste 1895; B. BENUSSI, *Nel Medioevo. Pagine di storia istriana*, Parenzo 1897; *Idem, L'Istria nei suoi due millenni di storia*, Trieste 1924; G. CAPRIN, *L'Istria nobilissima.. op. cit.* ; C. DE FRANCESCHI, *Saggi e considerazioni sull'Istria nell'alto Medioevo*, in «*Atti e Memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria*, nuova serie», 16, 1968, pp. 89-97; G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria durante il Medio Evo*, Trieste 1974; F. SEMI, *Capris, Justinopolis,* Capodistria, Trieste 1975; L. MARGETIC, *Histrica et Adriatica. Raccolta di saggi storico-giuridici e storici,* in *Atti Centro di ricerche storiche-Rovigno*, VI, Trieste-Rovigno 1983; A. PETRANOVIC-A. MARGETIC, *Il placito del Risano,* in *Atti del Centro di ricerche storiche-Rovigno,* XIV, Trieste-Rovigno 1983-1984.

sono realizzati. Il programma iconografico dei bassorilievi è pagano, si trovano rappresentate figure di guerrieri e putti, menadi e centauri, eroi, semidei e divinità, scene che richiamano episodi dell'Iliade o combattimenti con le belve del circo[5]. I cofanetti a rosette sono l'espressione del gusto della cosiddetta rinascenza macedone bizantina. Durante questo periodo le cerchie elitarie costantinopolitane si caratterizzarono per un gusto e una cultura classicheggiante, che portò a una produzione artistica orientata al recupero dell'immaginario tardoantico, del quale si imitavano anche le tecniche esecutive. La conservazione dei cofanetti in ambito ecclesiastico si deve al fatto che essi, nonostante le scene di soggetto non cristiano, vennero convertiti in reliquiari durante il Medioevo per la loro preziosità. Gli oggetti in avorio svolsero in età romanica una funzione guida rispetto alle arti cosiddette maggiori[6]. Gli oggetti di arti applicate, sopratutto oreficerie e avori, per le loro dimensioni ridotte, risultavano infatti facilmente trasportabili, e per questo portarono alla diffusione di motivi iconografici e modelli stilistici[7].

Nell'ambito dell'oreficeria medievale Occidentale grande importanza ebbero le manifattura del Nord della Francia. Un'importante produzione fu quella delle oreficerie di Limoges, un tipo di manifattura caratterizzata dalla realizzazione di opere in bronzo e dall'utilizzo di inserti in smalto *champlevés*[8]. La ricca produzione di questa città interessò un ampio arco cronologico compreso tra la metà del XII e la fine del XIV secolo, nel quale le botteghe di Limoges diedero luogo a una vasta esportazione di opere, anche di grande pregio. Moltissimi oggetti di tale provenienza si conservano oggigiorno nei musei di tutta Europa. Le oreficerie limosine furono molto apprezzate in tutto il Nord Italia, in Friuli ad esempio se ne conservano diversi esemplari. In un secondo momento, si diede vita alla reinterpretazioni di tali oreficerie da parte di orafi locali, come avviene ad esempio nel Crocifisso *applique* proveniente dalla chiesa di Sant'Anna di Capodistria.

5 E. CONCINA, *Le arti di Bisanzio, secoli VI-XV,* Milano, 2002, p. 193.

6 L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Le arti minori nel Medioevo*, Milano, 1994, p. 35

7 C. GABERSCEK, *Il Romanico*, in *Ori e Tesori.. op. cit.,* catalogo della mostra tenuta a Codroipo nel 1992, Milano, 1992, p. 22.

8 Per una bibliografia completa sugli smalti di Limoges rimando a D. THURRE, voce "*Limoges. Smalti", Enciclopedia dell'Arte Medievale,* vol. VII, Roma, 1996, pp. 696-701.

L'oreficeria veneziana nasce in questo periodo. La sua origine deriva da modelli bizantini che vengono nel giro di poco tempo reinterpretati da maestranze locali, secondo un linguaggio d'impronta occidentale, mediato da influenze della Francia del Nord. La Pala d'Oro è un oggetto imprescindibile per la storia dell'oreficeria della città. Nella sua prima esecuzione tra il 1081 e il 1202-05 questa venne lavorata a Bisanzio, ma secondo lo schema occidentale dell'*antependium*, arredo ecclesiastico sconosciuto in Oriente. Tuttavia una volta giunta a Venezia la Pala d'Oro subì modifiche da parte di maestranze locali, infatti, un po' alla volta le sue iscrizioni passarono dal greco a un latino scorretto, e in una seconda fase, prima del 1102, vennero inserite rappresentazioni di santi locali e di storie di San Marco[9]. La precoce testimonianza dell'esistenza di uno stile autonomo veneziano si ritrova nei rilievi d'argento dorato di Torcello e Caorle. Questi riprendono il modello della Pala d'Oro, ma stilisticamente presentano pochi elementi bizantini, analogamente a quanto succede nella coeva Crocifissione della coperta di Evangeliario di San Marco conservata ad Aquileia. Hahloser dimostra come lo stile delle più antiche opere di oreficeria veneziane derivi in realtà da opere mosane, delle quali il Tesoro di San Marco conserva tre capolavori che risalgono al nucleo primitivo[10]. La doppia croce commissionata da Enrico II imperatore di Bisanzio nel 1206, che presenta cinque figure in oro massiccio del "Maestro Gerardo", la tavola di argento con la Maestà del 1240 circa, assieme al suo *pendant,* oggi perduto, e infine i resti di una croce di cristallo di rocca, un tempo ornata da filigrana, perle, pietre preziose, e rassomigliante alla più antica croce belga in cristallo, la famosa croce di Scheldewindeke del *Musée du Cinquantenaire* di Bruxelles.

Alla fine del XIII secolo il termine tecnico di “opus veneciarum” o meglio “opus venetum ad filum”, o “de opere venetico ad filum”, cioè lavori di filigrana veneziani, venne costantemente usato negli inventari dei principi di tutta l'Europa, e tale rimarrà fino al secolo XV[11].

9 Per la Pala d'Oro rimando a : W. F. VOLBACH, *La pala d'oro,* Firenze, 1965; G. LORENZONI, *La Pala d'oro di San Marco*, Firenze, 1965; H. R. HAHNLOSER, R. POLACCO (a cura di), *La pala d'oro,* Venezia, 1994.

10 HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV,* in *Il Tesoro di San Marco.. op. cit.,* 1971, p. 131

11 Tale denominazione si ritrova presso gli Angiò di Napoli, i Papi a Roma e ad Avignone, lo si ritroverà ancora nel 1476, persino nella successione di Carlo il Temerario, Idem, *Scola et artes cristellariorum*, in *Storia dell'Arte italiana. Il Medio Evo*, a cura di P. TOESCA, Torino, 1927, pp. 157.

Verso il 1300, Venezia darà vita a un altro artigianato di lusso, quello del taglio del cristallo di rocca. Così la città lagunare nel Basso medioevo assunse gradualmente il ruolo esercitato fino al 1250 da tutti i centri del Nord Europa, divenendo la principale fornitrice di lavori in cristallo, oro e argento.

In Istria si conservano oggetti che testimoniano questa prima fase dell'oreficeria veneziana, tra questi va annoverato il reliquiario custodito presso il Tesoro del Duomo di San Biagio di Dignano. Il reliquiario in argento dorato, ha un piede polilobo che presenta incise, sui quattro lobi dell'ordine superiore, figure di Profeti con cartigli in mano. Il nodo è formato da quattro rombi con i simboli degli Evangelisti. La teca in vetro è coronata da un cupolino il cui tamburo è suddiviso in dodici nicchie coronate da cimasa, recanti le immagini degli Apostoli. Gli elementi figurati del nodo e del tamburo sono delle miniature realizzate su pergamena[12]. L'inserimento in oggetti di oreficeria di miniature su pergamena con fondo oro è una caratteristica tipica dell'oreficeria veneziana di XIII secolo, ed è da intendersi come un'imitazione in economia delle medaglie bizantine in oro[13]. Il pezzo di Dignano è da ascrivere alla produzione veneziana di fine del XIII secolo- inizi del XIV. Per un confronto della struttura del tamburo, suddiviso in nicchie, si veda il reliquiario veneziano conservato presso la chiesa parrocchiale di Charroux, riferibile alla stessa datazione[14].

Un altro interessante oggetto di oreficeria, conservato in Istria, e riconducibile allo stesso ambito culturale, è il singolare reliquiario della chiesa di Santo Stefano a Montona. L'oggetto in legno ha una struttura a ottagono ed era in origine interamente coperto da lamine d'argento stampate e decorate da fogliami, di cui rimangono poche tracce. Nel primo ordine del contenitore vi sono, entro archi ogivali, quattro diaspri alternati a tre miniature, dipinte su lamina d'oro, delimitate da un susseguirsi di perle scaramazze[15]. Le miniature raffigurano tre guerrieri, e probabilmente anche la quarta raffigurava un soldato. Altri armigeri a mezzo busto si vedono racchiusi nelle quattro miniature, anch'esse alternate a diaspri, poste entro gli archi acuti del secondo

12 SANTANGELO, *Inventario.*. op. cit, p. 90; HAHNLOSER, *Opere..* op. cit., p. 132.

13 FILLITZ, MORELLO*, Omaggio a San Marco.. op. cit.,* p. 190.

14 *Ibidem*

15 Le miniature erano in origine quattro, già il Santangelo registra che una è andata perduta. SANTANGELO, *Inventario..* op. Cit., p. 117.

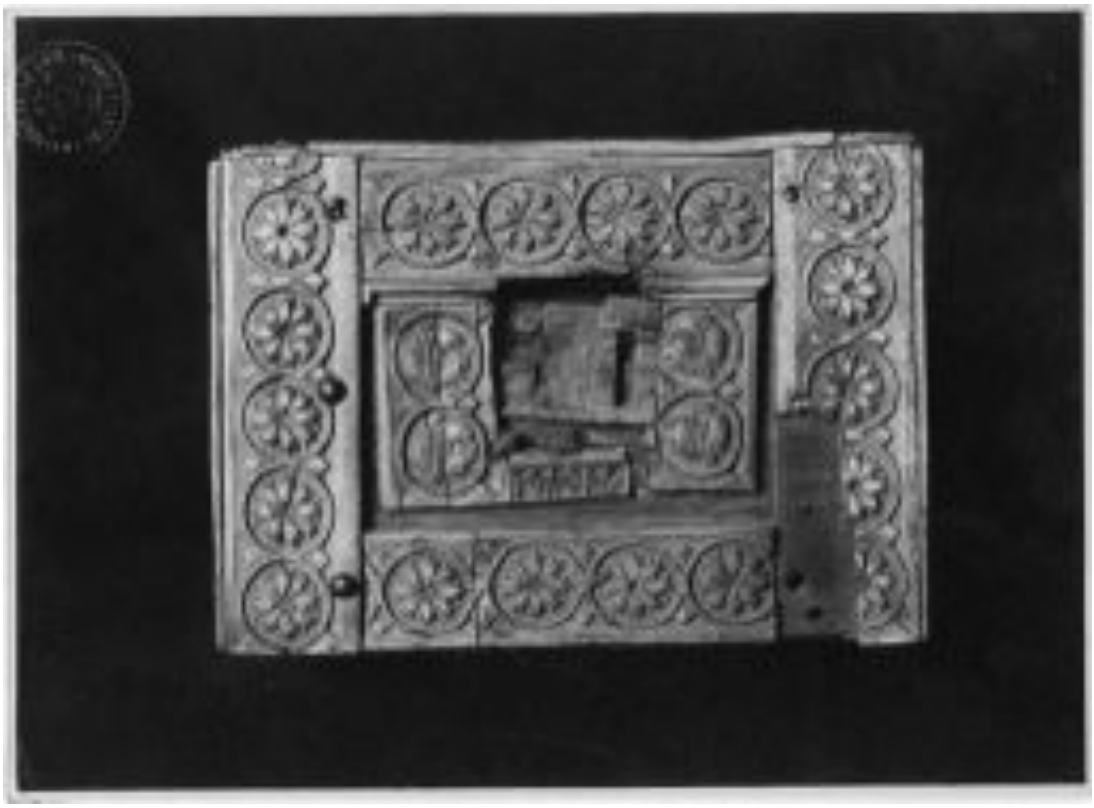
ordine, sul tamburo reggente il cupolino. La parte superiore del tempietto è impreziosita da cristalli di rocca e da sfere di corallo. L'Inventario del 1796 riporta che esso conteneva le reliquie dei Santi Innocenti[16]. E' stato ipotizzato che la forma del reliquiario richiami il Santo Sepolcro di Gerusalemme difeso dai crociati, anche se le armature dei soldati non sono riferibili a quei guerrieri[17]. Gli studiosi sono concordi sull'attribuzione del pezzo a maestranze veneziane; per quanto riguarda la datazione invece non vi è un accordo[18]. Sicuramente la parte del crocifisso è successiva, tuttavia le miniature su pergamena con fondo oro montate sotto lastrine di cristallo sono con sicurezza ascrivibili al XIII secolo, come dimostra un confronto con altri pezzi veneziani, quali la croce in cristallo di rocca ora conservata a Pisa al Museo Nazionale di San Matteo[19].

16 ms. Archivio Parrocchiale.

17 P. PAZZI, *Itinerari attraverso l'oreficeria veneta in Istria e Dalmazia*, Treviso, 1994, p. 27.

18 Il Santangelo riferisce il pezzo al XV secolo, SANTANGELO, *Inventario..* op. cit, p. 117; il Pazzi alla metà del XIII, PAZZI, *Itinerari..* op. cit., p. 27; mentre in FILLITZ, MORELLO, *Omaggio a San Marco.. op. cit., p. 192-193, il pezzo* viene ascritto al XIV.

19 *Idem*, p. 198.



S.1.1, **Reliquiario in osso**

Atelier costantinopolitano
Sec. XII
cm 11,5 x 29,8 x 15,7
legno, lamine di osso intagliate
Capodistria, Tesoro concattedrale Santa Maria Assunta

da Archivio Morassi, Sezione Varie, Busta VIII
Didascalia: Capodistria, Concattedrale, cassetta d' avorio
Numero d'inventario: V1864- V1865-V1867- V1887-V1893-V1894-V1933

Il cofanetto conservato presso il Tesoro della concattedrale di Capodistria è un prezioso oggetto d'origine bizantina costituito da una cassettina in legno a forma di parallelepipedo coperta da lamine d'osso intagliate. Tali manufatti erano molto diffusi in epoca tardoromana e altomedievale in tutto il Mediterraneo, i più preziosi tra questi

erano realizzati in avorio, l'osso costituiva la variante più economica. L'oggetto appartiene al gruppo dei cosiddetti “cofanetti a rosette”, caratterizzati da cornici rettangolari ornate da una successione di rosette stilizzate a otto petali entro cerchietti. Nelle specchiature quadrangolari i cofanetti recano temi pagani e mitologici collegati con la rinascita della tradizione figurativa di origine ellenistica che si realizzò in età macedone nella cerchia culturale della committenza aristocratica di Costantinopoli. Le varie facce del cofanetto di Capodistria sono illustrate con storie tra loro concatenate. Sul coperchio troviamo, nella lamella in mezzo e in quella a destra, due guerrieri pronti a combattere, e il giudice di campo appoggiato al bastone che tiene in mano la corona d’alloro per il vincitore, nella lamella a sinistra. Le lamelle del fianco lungo sono in relazione con quelle del fianco opposto, nel primo tre guerrieri eseguono una danza marziale, ai quali si associa il guerriero al centro dell’altro lato, ai fianchi del quale un centauro ed un erote accompagnano a suon di flauto e con sgambetti la danza. Il combattimento fra i due guerrieri è riprodotto anche nella lamella di uno dei lati stretti, unica lamella con due figure intere. Nell’altro lato stretto si conservano solo le teste di quattro imperatori laureati dal momento che la composizione è stata più volte scomposta per applicarvi la serratura. Tali oggetti erano utilizzati originariamente come contenitori di gioielli o di documenti[20]. Il cofanetto venne rifunzionalizzato, in un tempo non determinabile, come reliquiario per contenere i resti dei Santi Nazario e Alessandro. Nel 1830, venne rimosso dal sarcofago di San Nazario, situato sotto l’altare maggiore della concattedrale di Capodistria, durante una verifica delle reliquie dei santi, e da quel momento spostato nel Tesoro[21]. I cofanetti eburnei o in osso a rosette di cui se ne conoscono parecchie decine di esemplari, tra cui uno a Cividale e uno a Pola[22], sono espressione del gusto aulico dell’alta società della seconda età dell’oro dell’arte bizantina (X-XI sec.) caratterizzato da un programmatico ritorno all’antico. Tali oggetti si diffusero anche in Occidente, dove, per la loro preziosità, vennero usati come reliquiari, nonostante i soggetti profani. Per quanto riguarda la datazione del pezzo nei documenti e negli

20 CONCINA, *Le Arti di Bisanzio..op. cit.,* p. 34

21 SANTANGELO, *Inventario*.. op. cit., p. 52

22 BERGAMINI, *Ori e tesori..* op. cit., p. 32.

archivi non vi è traccia della cassettina, la più antica menzione è del Kandler nel 1847. Da quel momento in poi il pezzo ha goduto di una buona fortuna critica. Del cofanetto si occuparono il Goldsmith e il Weitzmann attribuendolo al XII secolo. Si trova un supporto a questa tesi dal confronto con il cofanetto eburneo di Pola, degli inizi del XI secolo, che presenta la medesima impostazione di quello di Capodistria, ma è caratterizzato da uno stile delle figure molto più elegante e classicheggiante. Le lamelle del cofanetto di Capodistria risultano tagliate e riassemblate successivamente, forse la modifica avvenne in concomitanza con il cambio di funzione del pezzo.

Bibliografia: Kandler, 1847, p.145; Caprin 1889, p.113; Schneider 1869, n. 5; Schlumbert 1896; Graeven 1899, p.89; Gnirs 1915, p. 138; Musner 1920, p. 127; Toesca 1927, p. 437; Alisi 1932, p. 78-81; Goldschmidt, Weitzmann 1930, p.348; Santangelo 1935, p. 51.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.1.2, **Crocifisso *applique***

orafo locale
Sec. XIII
Cm 17 x 12,5
Rame dorato
Trieste, collezione privata, già Capodistria, chiesa di Sant'Anna

da Archivio Morassi, Sezione Varie,Busta VIII
Didascalia: Capodistria, Chiesa di Sant'Anna, Crocifisso in bronzo, sec. XII
Numero d'inventario: V1815

Il Cristo crocifisso in rame sbalzato su uno stampo, inciso e dorato, è un' *applique* della quale si è perduto il supporto. Il Cristo è rappresentato secondo l'iconografia del *Christus Triumphans* porta sul capo la corona sormontata dalla croce, è raffigurato vivo con il capo leggermente reclinato sulla spalla destra. Il volto è imberbe e i tratti anatomici sono descritti con molta sommarietà. Il corpo è reso sinteticamente, le braccia sono orizzontali e le mani aperte e stese. Il busto è leggermente incurvato sulla sinistra e presenta tre linee orizzontali per rendere il costato, l'addome è rigonfio. Il Cristo indossa un lungo perizoma a strisce diagonali che scende fino a coprirgli le ginocchia, i piedi poggiano separatamente su un suppedaneo, alla maniera orientale. L'iconografia e il rigido geometrismo con cui è reso il corpo del Cristo ne riconducono la realizzazione ad ambito limosino, può essere utile a questo proposito un confronto con la croce importata da Limoges conservata a Scalunicco, in Friuli[23]. Entrambi i pezzi sono realizzati in rame dorato, e rivelano molti tratti comuni per quanto riguarda la costruzione del corpo del Cristo: le braccia orizzontali che sembrando insensibili al peso, il pollice staccato dalle altre dita delle mani, i piedi separati. Il Cristo della croce di Sclaunicco appare però molto più elaborato, il torace e le braccia sono descritte con dettagli anatomici, gli occhi sono resi con paste vitree ed è impreziosito da smalti sia sulla corona che nel perizoma. Dato che il Cristo di Capodistria presenta una versione semplificata dei tradizionali caratteri dell'arte

23 BERGAMINI, *Ori e Tesori* .. op. cit., p. 40.

limosina, si può pensare al prodotto di un'orefice locale, tesi supportata dal Bergamini. Un esemplare simile a quello di Capodistria è l'*applique* di un crocifisso conservato presso la chiesa parrocchiale di Zovello in Friuli. I due presentano i medesimi caratteri di derivazione limosina mediati da una reinterpretazione locale. Questo si può vedere ad esempio nel perizoma dei due, dove al posto dei panneggi del Cristo di Scalunicco troviamo semplici strisce diagonali[24]. Quella delle oreficerie Limoges fu un'importante produzione particolarmente attiva tra XII e XIII secolo che diede luogo a una vasta esportazione di opere. Lo stile di Limoges fu certamente molto apprezzato tanto da portare alla realizzazione di imitazioni locali di manufatti limosini, come è il caso del Crocifisso di Capodistria. Il Santangelo ipotizza che il crocifisso facesse parte di una cassetta reliquiario, mentre il Bergamini lo immagina parte di una croce ma in mancanza di documenti è impossibile capire a che contesto il Cristo appartenesse. Sappiamo che l'*applique* di Zovello, che ha le stesse dimensioni del Cristo di Capodistria, era inchiodata a un battente della chiesa parrocchiale.

Il pezzo fu donato all'inizio del Novecento da una famiglia del contado alla chiesa convento di Sant'Anna di Capodistria, ora è conservato in una collezione privata di Trieste.

Esposizioni: Codroipo 1992

Bibliografia: Babudri 1913, pp. 54-70; Santangelo 1935, p.35; Semi 1975, p. 136; Bergamini 1992, p. 41.

24 *Ibidem*, p. 41

S.2. Oreficeria Gotica

Il percorso storico del Medioevo istriano è caratterizzato da scontri tra forze ed interessi diversi, nel periodo gotico si delineano in Istria le conseguenze di questa situazione. Parte dell'Istria era allora possedimento secolare del Patriarcato di Aquileia e le città costiere cercavano di emanciparsi da questo dominio. Il Patriarcato era indebolito anche dai continui scontri con i Principi di Gorizia, che avevano i loro possedimenti nell'Istria centrale. I Principi di Duino invece possedevano la striscia di terra che da Duino attraversa il Carso e arriva fino a Fiume, mentre Venezia concentrava tutto il proprio interesse nelle città costiere. La situazione svoltò nel XIV secolo, quando, nel 1374, le famiglie feudatarie dell'Istria centrale vennero sostituite dagli Asburgo, che ereditarono la Contea di Pisino dai Conti di Gorizia e i possedimenti dei Principi di Duino fino a Fiume. Nel frattempo anche Trieste era divenuta asburgica. Nel 1420 con l'annessione da parte della Serenissima dei territori del Patriarcato di Aquileia, la situazione politica della Penisola istriana si stabilizzò definitivamente tra questi due poli politici, e tale rimase per i tre secoli venturi, fino alla caduta della Repubblica di Venezia nel 1797.
Come riflesso della situazione politica, l'Istria risultava disunita anche culturalmente. A Nord i feudatari germanici avevano preparato il terreno per le influenze nordiche. Lungo la costa, le antiche città romane, per la maggior parte rifortificate, con una sviluppata cultura di tipo municipale erano naturalmente esposte al modello culturale della Serenissima. Nel resto del territorio, nei villaggi e nelle piccole città, vivevano in prevalenza gruppi appartenenti al sostrato slavo. Questo complesso quadro si rifletteva nella formazione di vari influssi e nel perdurare di certe costanti locali. Durante il periodo gotico si registra un predominio dell'influsso mediterraneo nell'arte dell'Istria, in tutte le sue manifestazioni. Questo è il momento in cui l'arte a Venezia acquista un timbro proprio, cioè veneziano. Lungo tutta la costa istriana si sono distribuite opere di provenienza veneziana, oppure da essa fortemente influenzate[25]. E a questo modello non fanno eccezione le oreficerie. Le testimonianze di oreficeria gotica sono molto vaste e disseminate con estrema abbondanza lungo tutti i centri abitati della penisola, e nel complesso, eccetto circoscritti casi, sono giunte nella loro

25 V. EKL, *Gothic sculpture in Istria*, Zagabria, 1982, p. 58

totale integrità fino ai nostri giorni[26]. Il gotico veneziano è uno stile che permane molto a lungo, fino agli inizi del XVI secolo, nelle propaggini del cosiddetto gotico "fiammeggiante" o "fiorito"[27].

Un aspetto estremamente importante per gli sviluppi dell'oreficeria medievale è il culto delle reliquie tra le quali vengono annoverati sia i resti mortali dei santi che gli oggetti loro collaterali, come gli strumenti del martirio e le vesti. Tra le reliquie sono compresi inoltre tutti gli attributi che la tradizione riferisce alla Vergine o alla vita, Passione, morte e resurrezione di Cristo. La grande diffusione del culto delle reliquie portò alla creazione di una vasta serie di reliquiari di tipologie e materiali differenti, spesso preziosi, per conservare ed esporre i sacri resti. Una tipologia di reliquiario che ebbe molta fortuna in tutto l'alto Adriatico, soprattutto a Venezia e in Dalmazia, è quella del reliquiario antropomorfo o "parlante". Questo tipo di contenitori assume la forma del contenuto stesso, che in questo modo viene esplicato agli osservatori e contemporaneamente sublimato mediante il rivestimento prezioso. La tipologia dei reliquiari parlanti risponde in maniera più efficace, rispetto ai reliquiari a cassetta romanici, al bisogno del fedele di un rapporto immediato con la reliquia. Con essi si genera tutto un mondo di forme di oggetti preziosi che riproducono dita, mani, braccia, piedi, teste, e varie parti del corpo dei santi che rispondevano alle esigenze della Fede nella risurrezione della carne. I reliquiari a forma di piede ebbero grande diffusione soprattutto a Venezia e in Dalmazia, sia in forma di stivale con inclusa la gamba tagliata al ginocchio, oppure come un semplice calzare[28]. In questo gruppo di opere si inserisce il reliquiario a piede di Sant'Elena conservato presso la chiesa di Lussingrande figurato come una calzatura a punta tutto finemente sbalzato con decori fitomorfi, riconducibile a maestranze dalmate.

La caratteristica predominante delle oreficerie gotiche è il rifermento all'architettura coeva, con il vantaggio che in oreficeria, date le dimensioni miniaturistiche delle strutture, si potevano sperimentale le soluzioni più fantasiose, che sarebbe altrimenti

26 PAZZI, I*tinerari attraverso l'oreficeria.. op. cit.,* p. 3.

27 P. KIDSON, voce "*Gotico"*, *Enciclopedia dell'arte Medievale,* Roma, 1996.

28 Si veda il catalogo della recente mostra sull'oreficeria croata dove sono compresi diversi reliquiari antropomorfi dalmati, *"Et ils s'emerveillerent": l'art medieval en Croatie*, catalogo della mostra tenuta al Musee de Cluny, 10 ottobre 2012-7 gennaio 2013, Parigi, 2012.

risultate impossibile da realizzare su grande scala. La tipologia di ostensori e di reliquiari gotica per eccellenza è quella del tempietto a guglia. Gli oggetti gotici sono caratterizzati da un forte slancio verticale, il piede è polilobato, decorato con sbalzi fitomorfi tra i quali si possono trovare placchette incise decorate con smalti policromi. Il nodo è a castelletto suddiviso in nicchie, spesso abitate, la decorazione realizzata con pinnacoli, gugliette e archi rampanti. Intorno alla teca, che può avere diverse forme, a cilindro, ad anello o quadrata, si possono trovare strutture architettoniche, sempre molto aeree, e talvolta abitate da statuine di santi o angeli.

I calici sono anch'essi caratterizzati dallo slancio verticale, il piede e il nodo sono del medesimo tipo di quelli dei reliquiari e degli ostensori e il sottocoppa può essere anch'esso decorato da sbalzi fitomorfi. Troviamo talvolta applicate al calice delle braccia con angioletti in atto di venerare il sangue di Cristo.

Le croci gotiche hanno un profilo mosso da lobi e terminazioni polilobate. Sul *recto* delle Croci troviamo sempre il Crocifisso secondo l'iconografia del *Christus Patiens,* accompagnato alla destra e alla sinistra dai dolenti. Negli esemplari più arcaici sotto al Cristo si trova Adamo che esce dalla tomba. Sul retro si trova spesso effigiato il Santo titolare della chiesa o della confraternita accompagnato dai simboli degli evangelisti. Dal XV secolo si possono trovare applicate alla croce due braccia che partono dal nodo e che presentano le figure dei dolenti a tutto tondo.

Il lavoro di oreficeria veneziana che caratterizza lo stile dei primi anni del XV secolo è il frontale di Gregorio XII databile tra il 1406 e il 1408, opera che si può considerare l'ultimo dei paliotti medievali a Venezia[29]. Al maestro che realizzò questo lavoro di oreficeria va ricollegata la Croce di Capodistria, caratterizzata dal medesimo decoro floreale[30].

Il rinnovamento dell'oreficeria veneziana intorno al 1400 è legato a numerosi membri della famiglia dei Da Sesto, molto attivi a Venezia sia come coniatori di monete che come orafi. I lavori di questa famiglia caratterizzano tutta la produzione veneziana dei primi trent'anni del XV secolo, essi devono i loro mezzi stilistici alla rinnovata scultura veneziana mediata dai dalle Masegne e dalla plastica fiorentina dei Lamberti. Una

29 STEINGRABER, *Opere occidentali.. op. cit.*, pp. 185.

30 *Ibidem*

croce firmata e datata che si trova a Venzone è l'unico esemplare sicuro al quale ci si può riferire per avere un'idea dell'arte dei Da Sesto come orafi[31]. La croce presenta l'iscrizione " Bernardo e Marcho Sexto fecit 1421", venne evidentemente eseguita da padre e figlio, alla cui collaborazione si può riferire anche la croce ormai perduta di San Nicolò di Treviso, alla quale si possono collegare tre croci che si trovano a Venzone, a Vicenza e a Bergamo.

Un gruppo di opere veneziane a smalto si riallaccia per molti aspetti alla Bottega dei Da Sesto, esse sono rappresentate dal Reliquiario del pollice di San Marco che presenta, sopra e sotto il nodo, due anelli rigonfi decorati con smalto azzurro con inseriti tralci di foglia d'argento. Questa particolare tecnica di lavorazione a smalto *en basse taille* si diffuse dalla Francia in Toscana in opere del XIV secolo. Il pezzo più prezioso di questo gruppo è un trionfo da tavola, in forma di nave, di cristallo, incastonato in argento e in smalto che si conserva presso il tesoro della cattedrale di Toledo e che presenta il medesimo motivo dello smalto. A questa famiglia di oreficerie si apparenta l'ostensorio conservato a Ossero, caratterizzato dalla stessa decorazione dello smalto nella teca e nel sottocoppa.

I contatti con l'oreficeria nordica, che dobbiamo considerare come dei presupposti sia per l'attività dei da Sesto sia per l'oreficeria veneziana della prima metà del 1400, diventano ancora più stretti nella seconda metà del secolo. Nella produzione veneziana le nuove tecniche di lavorazione con stampi, introdotte già dalla famiglia dei Da Sesto, vengono perfezionate e rielaborate serialmente da orafi tedeschi durante questo periodo. Attraverso la mediazione tecnica di questi artefici nordici i manufatti veneziani possono soddisfare una crescente esigenza di esportazione. Gli elementi prefabbricati eseguiti a stampo delle strutture architettoniche del gotico "fiammeggiante", colonnine tortili, guglie, pinnacoli, contrafforti, archi rampanti, bifore e trifore da cui si affacciano mini sculture, possono venire facilmente incastonati o sostituiti. Possediamo due pezzi di estrema importanza per lo studio dell'oreficeria veneziana della seconda metà del XV secolo, opere di sicura datazione. Essi sono un reliquiario proveniente dal Convento di Santa Marta a Venezia, ora al Louvre, e una coppia di candelabri monumentali, nel Tesoro di San Marco.

31 SPIAZZI, *Oreficeria sacra in Veneto.. op. cit.*, p. 123.

Il reliquiario di Santa Marta, messo in salvo ad opera dell'ultima badessa del convento quando, nel periodo napoleonico, questo venne soppresso, e poi finito al Louvre, venne eseguito negli anni fra il 1472 e il 1473 dall'orafo Zuane Lion (Giovanni Leone) da Colonia. Sono da notare particolarmente le edicole a nicchia di chiara derivazione dalla scultura lignea degli altari nordici, con decorazione a duplice baldacchino e le *appliques* a mo' di anfora al di sotto del tabernacolo. Il valore storico artistico del reliquiario consiste nel fatto che il suo autore fu un orafo tedesco e che fu commissionato da una Badessa di un convento veneziano specificando che essa lo desiderava realizzato "segondo costume d'allemagna"[32]. Si dimostra così che le particolari caratteristiche dell'oreficeria tedesca erano già allora divenute patrimonio comune nella città della laguna. Non sorprende dunque la testimonianza della presenza a Venezia di molti tedeschi operanti non solo tra gli intagliatori ma anche tra gli orefici[33]. Nella scultura lignea uno stile molto analogo è presente nei rilievi degli stalli nel coro della chiesa dei Frari del 1468, opera di un maestro originario dell'Alto Reno[34].

I due candelabri dorati del Tesoro di San Marco, dell'altezza complessiva di 123 cm, sono una donazione del Doge Cristoforo Moro (1462-71), di cui portano lo stemma. Tutte le parti decorative sono state eseguite con tecnica a fusione. Il piede esalobato a gradini, presenta uno zoccolo con fregio a giorno rappresentante figure fantastiche intrecciantisi con teste umane incoronate. E' evidente lo stretto rapporto di questi candelabri con il reliquiario di Santa Marta. Alcuni studiosi, il primo Rodolfo Gallo, hanno attribuito i candelabri allo stesso Giovanni Leone da Colonia, operante a Venezia tra il 1472 e il 1473, mentre lo Steingraber vi vide l'opera di due botteghe distinte anche se stilisticamente molto vicine[35]. I particolari lavorati a fusione dei due nodi con decorazione a duplice baldacchino, le aperture a finestra delle nicchie, il

32 Per la trascrizione del documento D. FONTEBASSO, *Il reliquiario di Santa Marta opera di Colonia*, in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, Venezia, 1996, pp. 98, appendice documentaria.

33 B. JESTAZ, *Polo da Monte Cristaller. Cristal de roche et orfevrerie a venise au Xve siecle*, in «Arte Veneta», 16, 1982, p. 245 nota 49.

34 STEINGRABER, *Opere Occidentali.. op. cit.*, p. 184.

35 R. GALLO, *Reliquie e reliquiari veneziani*, in «Rivista di Venezia», maggio 1934, pp. 3-30; STEINGRABER, *Opere Occidentali*.. op. cit., p. 185.

motivo ad anfora e così pure la lavorazione dei tralci possono venire considerati sicuramente come elementi di botteghe molto vicine tra loro.
Anche tra i due candelabri e il piede del reliquiario di Sant'Isidoro, sempre conservato presso il Tesoro di San Marco, esiste il medesimo rapporto di vicinanza. I fregi a giorno dello zoccolo del reliquiario derivano infatti dalla stessa matrice di quello dei candelabri, e anche per le parti architettoniche del nodo del reliquiario di Sant'Isidoro furono usate le matrici del nodo inferiore dei candelabri. Le superfici linguiformi d'argento del piede del reliquiario sono a smalto azzurro traslucido e incastonate con stelle, frange di nuvole e mezzi soli.
A questi pezzi si possono riallacciare altri numerosi lavori. In particolare un gruppo di croci processionali in cristallo di rocca, tipologia di arredo molto preziosa, diffusa a Venezia nel XV secolo. Tra queste la splendida croce conservata presso la Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Tifone di Venezia[36], la croce proveniente da Santo Spirito e ora conservata a Santa Maria della Salute[37] e la croce proveniente da San Teodoro e oggi presso le Gallerie dell'Accademia[38]. Questi pezzi presentano nel nodo a castelletto gotico il medesimo motivo delle nicchie a doppio baldacchino abitate da sculturine eseguite a stampo.
Le premesse artistiche per di questo tipo di stile lo Steingraber le trova nella scultura tedesco-olandese e in quel realismo tardogotico di cui, in Germania, Niclaus Gerhaert fu l'antesignano[39]. Tale gusto nordico, mediato dall'influenza veneziana, trova testimonianza in diversi gruppi di oreficerie conservate in Istria e in Friuli, ad esempio nel gruppo di reliquiari che si conserva nel Tesoro del Duomo di Pordenone, regione che in quegli anni era sottoposta a Venezia.
Espressione del “gusto d'allemagna” sono tre oreficerie conservate presso il Tesoro della concattedrale di Capodistria un calice, un ostensorio ambrosiano e una croce astile. Il calice d'argento dorato proviene dalla chiesa di San Domenico di Capodistria

36 Scheda e riproduzione della croce in G. ROSSI SCARPA, *Croce processionale*, in *I Tesori della Fede*, catalogo della mostra, Venezia, 2000, cat. n. 44.

37 Scheda e riproduzione fotografica in H. FILITZ, G. MORELLO (a cura di), *Omaggio a San Marco. Tesori d'Europa*, catalogo della mostra tenuta a Trieste, Milano, 1994, cat. n. 118.

38 *Ibidem*, cat. n. 119.

39 STEINGRABER, *Opere. o*p. Cit., p. 185.

ed è ora conservato nella concattedrale. Questo si ricollega all'Ostensorio di Santa Marta e ad altri due calici veneziani, quello della chiesa di San Pantalone e di Santa Eufemia alla Giudecca. Il Pazzi ritiene che ci sia un legame tra il calice di Sant'Eufemia e Giovanni Leone da Colonia in quanto la Badessa Orsa Zorzi nell'atto di commissione dell'ostensorio menziona, a Giovanni Leone da Colonia, Pre Bortolo, parroco di Sant'Eufemia[40]. Alcuni studiosi attribuiscono anche il calice di Capodistria all'orafo tedesco[41]. Se questo non è verificabile dal momento che non sono stati trovati documenti d'archivio che possano autentificare tale ipotesi attributiva, è sicuramente da riscontrare l'influenza nordica del pezzo capodistriano.

L'ostensorio ambrosiano di Capodistria alto 95 cm, è un' imponente oreficeria in argento dorato. La teca a tronco di cono era originariamente in cristallo di rocca, oggi sostituita da una teca in vetro moderna. La tipologia di questo ostensorio di tipo architettonico a guglia la ritroviamo in altri pezzi istriani, si lega all'ostensorio di Capodistria l'ostensorio conservato presso il Duomo di Muggia, pezzo che reca il punzone di un animale alato simile al primitivo leone in moleca[42]. La Crusvar rileva, per l'ostensorio di Muggia, come «gli effetti chiaroscurali, la spinta verticale, gli spigoli aguzzi e taglienti tipici del gusto tedesco, la teca tubolare, le due statuine dei patroni che coronano i contrafforti laterali, i fini lavori di cesello damascato, le *scutulae* sulla cupoletta di gusto tipicamente veneziano e il lanternino che da all'insieme l'ultimo slancio verticale lo riconducano alle opere veneziane caratterizzate da influenza nordica»[43]. Anche per l'ostensorio di Capodistria lo Steingraber ipotizzata una realizzazione da parte di Giovanni Leone da Colonia, idea rifiutata dal Pazzi data la mancanza di documenti.

La Croce astile di Capodistria è un pezzo molto interessante in quanto presenta dei motivi iconografici inusuali, di derivazione nordica, la Vergine nel *verso* della croce con Gesù in braccio incoronata da un angelo, e gli angioletti che raccolgono con

40 P. PAZZI, *Oreficeria e Ceramica,* in *Diocesis Justinopolitana, l'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria,* Capodistria, 2000, p. 271.

41 STEINGRABER, *Opere..* op. Cit., p. 186.

42 L'ostensorio non è schedato in catalogo in quanto non è presente in archivio la sua riproduzione fotografica, BERGAMINI G. (a cura di), *Ori e tesori d'Europa: mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia,* Catalogo della mostra tenuta a Codroipo nel 1992, Milano, 1992, p. 177.

43 L.CRUSVAR, *Tesori delle comunità religiose di Trieste,* Catalogo della mostra, Udine, 1978, p. 55

calici il sangue che fuoriesce dalle ferite di Cristo. Il nodo costruito come un castelletto gotico presenta il motivo delle nicchie a doppio baldacchino.
Presso la chiesa parrocchiale di Valle si conservano un gruppo di oreficerie, oggi portate presso il vescovado di Parenzo, riconducibili alla stessa influenza nordica. L'ostensorio con teca ad anello, presenta nel nodo il rosone della stessa foggia di quello del nodo dei Candelabri di San Marco. Il crocifisso, molto simile a un altro conservato ad Albona, sebbene presenti una sagoma un po' arcaica, che si riscontra soprattutto in oreficeria veneziane del XIV secolo, è riconducibile, per l'iconografia del Cristo, al gruppo delle croci Veneziane in cristallo di rocca. Sempre derivante da modelli nordici è il reliquiario di Vermo con teca quadrata che trova confronti con le oreficerie di Pordenone. Tali tendenze nordiche, che richiamano la maniera borgognona, perdurano nell'oreficeria veneziana fino agli inizi del XVI secolo, quando si fanno strada nuove correnti vitali. La rottura con la tradizione dell'oreficeria quattrocentesca avvenne a Venezia contemporaneamente al rinnovamento della scultura per opera dei Lombardo, nel Tesoro di San Marco si conserva una bella croce di Jacopo di Filippo da Padova, del 1484, una delle prime opere che risentono del nuovo stile, e anche in Istria troviamo testimonianze dello stile Rinascimentali in differenti oreficerie, tra le quali un preziosissimo calice cinquecentesco in oro zecchino conservato a Montona.

S.2.1, **Reliquiario a piede di sant'Elena**

Orafo dalmata?
Sec. XIV; metà, XIX piede
Argento dorato lavorato a sbalzo e inciso, pietre
Scarpina cm 22, larghezza 0,07 cm
Lussingrande, Chiesa di Sant'Antonio Abate

Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Lussingrande, chiesa parrocchiale due ostensori, reliquiario scarpa di Sant'Elena, estate 1923, collezione d'ufficio, 18 x 24
Numero d'inventario: V2294

Il reliquiario del piede di Sant'Elena appartiene alla tipologia dei reliquiari antropomorfi ed è figurato sotto forma di un calzare chiuso a punta. La calzatura è

tutta minutamente decorata con un delicatissimo e minuzioso lavoro di sbalzo. Gli ornati fitomorfi sono spartiti da quattro bande ortogonali, anch'esse decorate con tralci di fogliami, che si incrociano nel mezzo della calzatura in un rosone con inscritta una croce. I due campi così ottenuti nella punta del piede sono decorati da racemi di vite con pampini, nella parte verso la caviglia sono presenti figurine di santi incise entro campi rettangolari e grosse pietre incastonate, dal Santangelo ritenute false. Gli ornati erano forse un tempo ravvivati da smalti. La base con piede circolare liscio e nodo a oliva è opera ottocentesca. La scarpina risulta ora fissata per la caviglia al fusto del piede moderno. Probabilmente in origine essa non era retta da alcun sostegno, come si deduce da un confronto con altri esemplari di questa tipologia di reliquiario. Anticamente il reliquiario doveva risultare apribile dalla caviglia per permettere la visione delle reliquie, come accade nel reliquiario a piede di Sant'Asello conservato nel tesoro del Duomo di Nin, in Dalmazia[44]. Questa tipologia di reliquiari che riproducono un piede con calzare, finemente lavorati a sbalzo sono molto diffusi in area alto adriatica, soprattutto in Dalmazia. Un esemplare molto simile per impostazione è il reliquiario a piede conservato nel Duomo di Zara, databile al XIV secolo, che presenta anch'esso lo stesso motivo dei racemi, la divisione della decorazione in quattro campi tramite bande e le pietre incastonate[45]. Il reliquiario del piede di sant'Elena potrebbe essere ascritto anch'esso al XIV secolo, e in base alle affinità riscontrate con pezzi dalmati e alla vicinanza geografica dell'isola di Lussino con la Dalmazia si può ipotizzare per il pezzo un'importazione da quella regione.
Il Santangelo riporta che il reliquiario è un dono alla chiesa di Lussingrande della famiglia Bussanich.

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 108.

44 Scheda e riproduzione fotografica dell'opera in BERGAMINI, Ori e Tesori.. op. cit., p. 56.

45 M. GRGIC (a cura di), *Oro e argento di Zadar e Nin,* catalogo della mostra tenuta a Zagabra, 1872, p. 65.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.2, **Croce astile**

Orafo veneziano
Sec. XV, prima metà
Cm 78
Argento dorato, lavorato a sbalzo, cesello, traforo e in parte a fusione
Capodistria, tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta, già Scuola di Sant'Antonio Abate

in Archivio Morassi, Sezione Varie, busta XIII
Didascalia: Capodistria, concattedrale, croce processionale in argento, XV sec.
Numero inventario: recto V1884, verso V1189

La croce ha braccia dalla lunghezza quasi uguale ad andamento mistilineo con profilo ad angoli che terminano in quadrilobi. Il corpo della croce su entrambi i lati è decorato con fogliami e fiori sbalzati. Nel *recto* al centro troviamo la figura del Cristo, eseguito a tutto tondo, inchiodato al *Lignum Crucis.* Il Cristo ha la testa abbassata, abbastanza semplificata nella resa del volto e dei particolari anatomici. Ai lati ci sono i simboli dei quattro evangelisti: l'aquila di san Giovanni sopra, il bue di San Luca sotto, il leone di San Marco a sinistra e l'angelo di San Matteo a destra. Ai piedi del Cristo si impostano due bracci laterali di tipo fitomorfo sopra i quali sono poste le statuine a tutto tondo della Vergine e della Maddalena. La Maddalena è una raffigurazione inconsueta dal momento che solitamente, su tale tipologia di elementi, codificata e diffusa nel XV e XVI secolo, trovavano posto la Madonna e San Giovanni Evangelista. Nel *verso* al centro si trova sant'Antonio Abate, aurolato e vestito con un lungo mantello, al quale manca il pastorale come si vede dal foro che ha sulla mano. Ai suoi lati si trovano quattro figure di santi identificati con Santa Caterina in alto, un angelo reggente il globo in basso, un santo ignoto a destra e San Domenico a sinistra. Agli estremi dell'asse orizzontale della croce vi sono delle strutture ad edicola architettonica sormontate da una cuspide sulla cui sommità è una croce. Nell'estremo superiore si trova invece una struttura architettonica a guglia. Sul profilo della croce sono applicati dodici boccioli, uno è mancante, che ingentiliscono l'oggetto. Il nodo architettonico sul quale poggia la croce è a foggia di edicola

esagonale dalla struttura a nicchie molto complessa e coronata da un tamburo. Al centro di ogni lato vi è un serafino posto sotto un baldacchino e affiancato da due guglie aventi nel secondo ordine una minuta statuetta; il tutto è eseguito a stampo secondo le tecniche di lavorazione che si impongono a Venezia nel Quattrocento.
Il Santangelo liquida in fretta l'opera classificandola come un lavoro veneto d'impronta provinciale della seconda metà del Quattrocento, egli ritiene che i boccioli, le edicole terminali e le due statuine a tutto tondo siano aggiunte successive. Lo Steingraber invece nel suo completo studio sul Tesoro di San Marco cita la croce di Capodistria mettendola in relazione con la bottega orafa veneziana che realizzò il frontale d'altare donato da Gregorio XII alla cattedrale di San Piero di Castello nel 1406-1408. L'*antependium* in argento rappresenta «quanto di più ricco abbia prodotto l'oreficeria veneziana agli inizi del XV secolo»[46]. L' opera è ancora improntata ancora a un gusto pienamente gotico, forse un po' ritardato, tanto che il Pasini ipotizzò addirittura che papa Gregorio avrebbe donato un più vecchio e già esistente frontale, ipotesi non condivisa dai successivi studiosi[47]. L'oggetto presenta il medesimo ornamento a foglie sbalzate che rivestono il fondo della croce di Capodistria, e persino i motivi architettonici con torricine e logge si ritrovano analoghi nelle due opere. Si può ipotizzare che lo scultore provenga dalla provincia veneziana dal momento che anche in Dalmazia si conservano opere del XIV secolo ascrivibili alla stessa bottega. Le lamine d'argento a stampo con tralci d'uva simili a quelle usate nell*'antependium* come parti sostitutive si ripetono con la stessa forma in un reliquiario a cassetta in Sant'Anselmo a Nona e nella cornice del Volto Santo nel Tesoro di San Pietro a Roma. Altri lamine con tralci si trovano sempre a Sant'Anselmo a Nona[48].
L'unica notizia storica che si possiede sulla croce è che proviene dalla chiesa di San Domenico in Capodistria. Anche se il Sant'Antonio Abate, posto nella parte centrale del *verso*, indica che la croce venne fabbricata per una Scuola o Confraternita intitolata a quel Santo eremita. Gli aspetti in comune con l'*antependium* di San

46 STEINGRABER, *Opere..* op. Cit., p. 180.

47 A. PASINI, *Il tesoro di San Marco in Venezia*, Venezia, 1885, p. 258.

48 Schede e riproduzioni fotografiche in STEINGRABER, *Opere*.. op. cit., p. 190

Gregorio sono così forti da fare ipotizzare una paternità veneziana del pezzo che risulta così ascrivibile all'inizio del XV secolo.

Mostre: Capodistria 1999, Lubiana 2000

Bibliografia: Caprin 1905, II app.; Alisi 1932, p. 83-84; Santangelo 1935, p. 54; Steingraber 1971, p. 179; Pazzi 2000, p. 279; *Zakladi slovenskih cerkva* 2000, p. 32.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.3, **Ostensorio**

Orafo veneziano
Argento sbalzato e cesellato, smalti blu oltremare
Cm. 50
Sec. XV, prima metà; XVII piede
Ossero, Cattedrale di San Nicolò

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta
didascalia: Ossero, Duomo, ostensorio in argento sbalzato, sec. XVI
numero d'inventario: V2333

L'ostensorio conservato presso la cattedrale di Ossero, è il risultato dell'assemblaggio di parti pertinenti a differenti cronologie. Il piede, dal profilo polilobato, decorato con teste di cherubini alternate a vasi con palma eseguiti a sbalzo, è espressione di gusto barocco e perciò ascrivibile al XVII secolo. Il rimanente è del XV secolo. Il nodo è del tipo a castelletto gotico costituito da sei nicchie ogivali che poggiano su pilastrini, le nicchie sono ornate sulla sommità con piccole rosette e un crocifisso ciascuna, all'interno della struttura architettonica si trovano statuine di santi e di profeti che tengono nelle mani un cartiglio, in due mancante. Il nodo è raccordato al piede e alla teca per mezzo di un fusto a sei facce spartite negli spigoli da una cornice con foglie gigliate eseguita a stampo. Le facce sono decorate con un elegante disegno di fogliami d'argento disposti in girali su un fondo smaltato di color blu oltremare, tipico esempio di smalto *en basse taille.* Due cuspidi gotiche fiancheggiano la teca cilindrica, queste sono strutturate in nove edicole, spartite in serie di tre, abitate da minuscole figurine di santi e da angeli a tutto tondo. La teca cilindrica di vetro è inquadrata alla base e alla sommità da una cimasa a fogliami gotici e da due fasce decorate con elementi vegetali in argento su fondo smaltato color oltremare, che richiamano la decorazione fusto. Il coperchio è in forma di cupola a sesto ribassato, liscia e coronata da una croce con il Cristo Crocifisso nel *recto* e nel *verso* Maria regina in piedi con il bambino in braccio. L'ostensorio di Ossero è una notevole opera di oreficeria veneziana della metà del XV secolo, come già aveva evidenziato il Santangelo. Il tipo di tecnica usata per lo

smalto apparenta l'ostensorio a una serie di oreficerie veneziane che presentano anch'esse una lavorazione *en basse taille* e lo stesso motivo dei tralci d'argento inseriti nella smalto blu. Lo smalto gioca un ruolo molto importante nell'arte orafa veneziana del XV secolo, sotto l'impulso di esempi fiammingo-tedeschi[49]. Si offrono a confronti con l'ostensorio di Ossero il piede del Reliquiario di Sant'Isidoro del Tesoro di San Marco, il Reliquiario di Santa Leocadia conservato nella Cattedrale di Toledo, ma di fattura veneziana e il reliquiario veneziano conservato all'Ermitage[50]. Probabilmente anche il piede del reliquiario di Ossero si doveva presentare con una decorazione analoga a quello di Sant'Isidoro prima di venire sostituito dall'attuale.

Bibliografia: Tamaro 1910; p. 128; Santangelo 1935, p.65; Steingraber 1962, p. 179.

49 Scheda e riproduzione dei pezzi STEIGRABER, *Opere..* op. cit, p. 177-178.

50 *Loc. Cit.*

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.4, **Calice**

Orafo con modi d'oltralpe
Sec. XV, seconda metà
Cm 29,8, diametro base 17 cm, diametro coppa 12,5 cm
Argento dorato lavorato a sbalzo, a cesello, a traforo e in parte a fusione
Capodistria, tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta, già chiesa di San Domenico

in Archivio Morassi, Sezione Varie, busta VIII
Didascalia: Capodistria, concattedrale, calice d'argento, sec. XV
Numero d'inventario: V1926

Il calice del Duomo di Capodistria è un'eccezionale esempio di oreficeria gotica della seconda metà del Quattrocento. E' sorretto da un'alta base a sei lobi che poggia su diversi ripiani l'ultimo dei quali ha uno zoccolo lavorato a traforo con motivi trilobi inscritti entro minuti triangoli sovrapposti. Le falde ascendenti del piede sono ornate con motivi floreali a candelabra eseguiti a sbalzo da cui aggettano, con rilievo pronunciato, le mezze figure di Cristo, della Vergine, di San Giovanni Evangelista, di San Bernardino, di San Girolamo e di un santo vescovo. Negli elementi di raccordo, tra la base e il nodo, e tra questo e il calice, troviamo dei giunti a base esagonale dai quali si affacciano sei busti d'angelo. L'imponente nodo è a castelletto in foggia di costruzione gotica a sei edicole con baldacchini cesellati che accolgono le mezze figure a tutto tondo di San Pietro, San Paolo, San Giovanni Battista, San Francesco d'Assisi, Santa Chiara e san Nicolò di Bari, tutti con in mano la croce. Nel sottocoppa si trovano foglie a candelabra sulle quali si imposta un giro di dodici serafini ad ali spiegate, uno è mancante, che reggono cartigli.
Lo Steingraber nel suo studio sul Tesoro di San Marco, prese in considerazione il calice di Capodistria per alcuni confronti con oreficerie conservate a Venezia. Egli osservò che la lavorazione del pezzo è costituita con il sistema "di serie", un tipo di lavorazione in economia per il quale si realizzavano i manufatti mettendo insieme parti eseguite fuori opera a fusione, soprattutto per quanto riguardava i fregi decorativi. Questo sistema impose nel XV secolo a Venezia, soprattutto per

l'influenza di orafi tedeschi. Già il Santangelo notò come lo stile delle figure del calice richiamasse quello dei candelabri donati alla Basilica di San Marco dal doge Cristoforo Moro (1462-71). Questi sono tra le opere più significative di quel filone dell'oreficeria veneziana per il quale i contatti con l'arte orafa tedesca risultavano essenziali. I candelabri e il reliquiario di Santa Marta sono i due capisaldi per lo studio dell'arte orafa veneziana della seconda metà del XV secolo per la loro datazione certa, e perché attestano la presenza ormai consolidata a Venezia non solo di intagliatori, ma anche di orefici tedeschi[51]. Sono contatti documentabili per mezzo del reliquiario di Santa Marta che la Badessa Orsa Orzi il 2 ottobre 1472 commissionava a Venezia all'orafo Giovanni Leon da Colonia e che è tanto simile ai candelieri. Se si confrontano questi due pezzi con il calice di Capodistria si può notare che essi hanno molti elementi in comune: la stessa struttura del piede con una base esalobata molto ampia e caratterizzata da falde con un grande slancio verticale, la medesima decorazione con rilievo molto pronunciato. Il nodo è costituito dalle stesse edicole a nicchia con decorazione a "duplice baldacchino"[52], prese direttamente in prestito dalla decorazione degli altari nordici tedeschi. Lo Steingraber attribuisce a Giovani Leone da Colonia, tramite il confronto con il reliquiario di Santa Marta, il calice insieme all'ostensorio ambrosiano sempre conservato nel Duomo di Capodistria. Il Pazzi invece si dimostra più prudente nell'attribuzione dei pezzi all'orafo d'oltralpe considerando la mancanza di documenti che la possano autentificare. Molto simile al nostro calice sia per l'impianto architettonico che per lo stile delle figure è un calice conservato al Victoria and Albert Museum. La stessa tipologia di calice con un nodo molto enfatizzato, sottocoppa decorato a sbalzo la si ritrova sviluppata in pezzi istriani più tardi, come il calice di Slovenj Gradec.

Il calice di Capodistria proviene dalla soppressa chiesa di San Domenico, ma si ritiene che in origine fosse destinato ad una chiesa francescana in quanto vi troviamo raffigurati i maggiori santi dell'ordine serafico: San Francesco, Santa Chiara e San Bernardino da Siena, quest'ultimo canonizzato nel 1450, pochissimo tempo prima della realizzazione di questo pezzo.

51 Per l'indicazione dei nomi di questi ultimi si rinvia a B. JESTAZ, *Polo da Monte Cristaller. Cristal de roche et orfevrerie a venise au Xve siecle*, in «Arte Veneta», 36, 1982, p. 245 nota 49.

52 STEINGRABER, *Opere*.. op. cit., p. 185

Esposizioni: Milano 1936, Codroipo 1992, Capodistria 1999; Lubiana 2000

Bibliografia: Caprin 1907, app.; Alisi 1932, p.83; Santangelo 1935, p. 54; Morassi 1956, p.34; Steingraber 1962, p. 174; *Idem* 1971, p.185-186; Bergamini 1992, p. 178.; Pazzi 1999, p. 275; *Zakladi slovenskih cerkva,* p. 24

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.5, **Ostensorio**

Orafo dai modi d'oltralpe
Sec. XV, seconda metà
Argento dorato lavorato a sbalzo, a cesello, a traforo e in parte a fusione
h cm 95 cm, diametro base cm 6
Capodistria, Tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta

in Archivio Morassi, Sezione Varie, busta VIII
Didascalia: Capodistria, concattedrale
numero d'inventario: V1924

L'ostensorio in argento dorato è del tipo a campanile o ambrosiano con teca cilindrica retta da un'impalcatura architettonica caratterizzata dallo slancio verticale, attributo tipico delle oreficerie gotiche. L'oggetto ha un piede a sei lobi su quattro gradini, l'ultimo dei quali presenta un motivo a losanghe eseguito a traforo. Le falde del piede sono decorate da un ornato a tralcio di vite eseguito a sbalzo. Il nodo è figurato come un tempietto gotico con sei edicole realizzate a traforo, le nicchie non presentano figure. La parte superiore della struttura con la teca a tronco di cono si presenta come una complessa costruzione gotica. Essa è posta su tre ordini di nicchie sulle quali si impostano verso l'interno quattro figure a tutto tondo di angeli, uno per parte, e verso l'esterno due di santi non identificati. La parte superiore del cilindro è delimitata da una successione di diciotto busti angelici disposti in forma di corona sulla quale poggia il cupolino a squame, che sembra tradire un'influenza del Rinascimento. Il lanternino gotico sulla sommità con i suoi archi rampanti contribuisce allo slancio verticale dell'insieme. L'ostensorio è stato rimaneggiato: la croce alla sommità della lanterna infatti non è originale, e probabilmente anche le nicchie del nodo un tempo erano abitate da figure. La teca era originariamente in cristallo di rocca, è stata sostituita nel XIX secolo per una frattura.
La prima menzione del pezzo la dobbiamo al Naldini che nel 1700 ricorda un «ostensorio del Venerabile tutto in argento smaltato d'oro affettuoso donativo del Re dall'Ungheria qua trasmesso dal vescovo Francesco De Andreis. Alzasi egli in forma di piramide lunga più palmi e gentilmente distribuita con molti colonnati, figurine ed

altri finissimi intrecci». Tutti gli studiosi che si siano occupati di questo ostensorio escludono che esso possa identificarsi con quello donato da De Andreis dal momento che esso si presenta stilisticamente come un'opera di oreficeria veneziana della seconda metà del Quattrocento che non trova riscontro in oreficerie ungheresi coeve. Pertanto se dovesse trattarsi di un dono del de Andreis sarebbe stato acquistato da quest'ultimo sul mercato antiquario. Il pezzo risulta pienamente ascrivibile a quel gusto nordico che si impone a Venezia nella seconda metà del XV per la presenza in città di orafi d'oltralpe. Lo Steingraber lo riconduce alla bottega del celebre orefice Giovanni Leon da Colonia, proponendo la stessa attribuzione per il calice conservato nella stessa cattedrale. Probabilmente i due pezzi appartengono alla stessa bottega, entrambi presentano lo stesso impianto del piede, esalobato, caratterizzato da falde ascendenti decorate con tralci vegetali fortemente aggettanti, un nodo architettonico con nicchie "a doppio baldacchino" e la corona di angeli a mezzobusto nascenti da elementi vegetali. Ma nonostante ciò è impossibile affermare con certezza se vennero realizzati dalla bottega di Giovanni Leone da Colonia, il "gusto d'allemagna" risulta infatti molto diffuso in questo periodo sia a Venezia che nei territori che le erano sottoposti, come si può vedere in un gruppo di oreficerie di Pordenone. La tipologia dell'ostensorio di Capodistria si ritrova in ambito istriano nell'ostensorio ambrosiano conservato presso la chiesa di Muggia[53].

Esposizioni: Milano 1936; Codroipo 1992; Capodistria 1999; Lubiana 2000

Bibliografia: Naldini 1700, pp. 22-23; Caprin 1907, app.; Alisi 1932, p. 81.; Santangelo 1935, pp.54-55; Morassi 1936, p. 33; Steingraber 1962, p. 172; *Idem* 1971, pp. 185-186; Bergamini 1992, p. 179; Pazzi 1999, p. 126; *Zakladi slovenskih cerkva,* p. 25

53 BERGAMINI, *Ori e Tesori.*. op. cit., p.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.6, **Croce astile**

Orafo veneziano con modi tedeschi
Croce: sec. XV, seconda metà; Impugnatura: 1513.
Cm 90; senza impugnatura cm 68
Argento parzialmente dorato su supporto di legno, lavorato a sbalzo, cesello, in parte a fusione, rame dorato
Capodistria, Tesoro del Duomo

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta XVIII
Didascalia: Capodistria, concattedrale, croce in argento, sec. XV
Numero inventario: V1840

In archivio è conservata la riproduzione solo del *recto* della croce, propongo qui una riproduzione a colori del pezzo dal catalogo della mostra tenuta alla Narodna Galleria di Lubiana nel 2000.

La croce è costituita da un'anima in legno sulla quale sono infisse con chiodini le lamine d'argento lavorate a sbalzo e in parte dorate. Il profilo della croce con *tabula* quadrata centrale e lobi espansi all'innesto dei quadrilobi si sviluppa da suggestioni bizantine ed è un tipo ampiamente attestato a Venezia in età tardomedievale sia nell'arte del metallo, che, con alcune varianti, nella glittica e nella pittura su tavola[54]. Nel *recto* della Croce si trova al centro il Cristo crocifisso, eseguito a fusione, con la testa bassa coronata di spine e il volto barbuto.La resa anatomica del busto è molto dettagliata con la gabbia toracica e i muscoli dell'addome in evidenza. Il Cristo è inchiodato al *Lignum Crucis* sopra il quale è posta la scritta *INRI,* nei quadrilobi sono effigiati, con una sbalzo molto alto, il Padre Eterno benedicente, con il globo in mano, in basso San Giovanni Battista, a sinistra la Madonna e San Giovanni Evangelista a destra. Dai lobi espansi della croce sporgono quattro mezze figure di angioletti in volo che raccolgono con dei calici il sangue che esce dalle stimmate del Cristo, sia

54 M. COLLARETA, Croce, in *I Tesori della Fede, oreficerie e sculture dalle chiese di Venezia,* catalogo della mostra, Venezia, 2000, cat. n. 47.

dalle mani che dai piedi. Alla confluenza dei raggi della croce vi sono quattro castoni con pietre semi preziose. Sopra la testa di Cristo spiega le ali la colomba, simboleggiante lo Spirito Santo, e altri due angioletti con calici; sopra il quadrilobo del vertice poggia il nido del pellicano, mentre quest'ultimo è andato perduto. Il fondo delle lastre è decorato da viticci con grappoli d'uva e pampini eseguiti a sbalzo. Nel *verso* della croce si trova la Madonna in piedi, coronata, col bambino in braccio, mentre un angelo le vola sul capo incoronandola. Nei quadrilobi si trovano, perfettamente cesellati, i simboli degli evangelisti. Il nodo è strutturato in forma di edicola architettonica esagonale, disposta su doppio ordine di bifore eseguite a traforo impreziosite da pilastrini compositi con guglie e pinnacoli. Il primo giro di nicchie è arricchito da contrafforti abitati da angeli posti sotto baldacchini, eseguiti a stampo. La copertura della struttura è a cupola rigonfia.

All'interno dell'asta in rame è presente un'iscrizione frammentaria riportata dal Santangelo: OPUS PEREGRINI [….] VENEIDIIS MDXIII, data che non può corrispondere alla datazione della croce, ma a un successivo rifacimento durante il quale si modificò l'impugnatura.

Santangelo ritiene che la croce sia un'opera veneziana del principio del XV secolo e la mette in relazione alla croce di San Teodoro a Venezia, lo studioso sottolinea come le figure dei santi richiamino il gotico internazionale, secondo la particolare impronta che le forme ebbero in quel tempo a Venezia, ad esempio nell'opera pittorica del Giambono. Pazzi invece sottolinea come la croce di Capodistria si rifaccia stilisticamente a modelli Trecenteschi, ciò sarebbe avvertibile principalmente nella sagomatura della croce con anse, tipicamente veneziana, e nella figura del Cristo. Egli pertanto la mette così in relazione con alcuni esemplari, più antichi, conservati nella chiesa di Sant'Angelo Raffaele di Venezia e ad una altra croce istriana conservata nella chiesa di Santo Stefano di Montona, che il Santangelo ascrive al XIV secolo[55]. Anche se la tipologia della croce è riscontrabile in diversi esemplari trecenteschi conservati nelle chiese veneziane della Bragora, dell'Angelo Raffaele, a Porcen di Seren del Grappa e di Lorenzaga di Motta di Livenza[56]; il linguaggio delle

55 Per le croci dell'Angelo Raffaele ROSSI SCARPA G.*, Croce processionale* (scheda n.44), in *Tesori della Fede*, catalogo della mostra, Venezia, 2000; per la croce di Montona SANTANGELO, *Inventario..* op. cit., p. 115

56 SPIAZZI, *Oreficeria sacra.. op. cit*., cat. n. 72, e cat. n. 98

figure della croce di Capodistria è già più maturo, più che alla croce di Montona esso è riconducibile alla croce con San Giorgio di Fianona, opera già pienamente rinascimentale. Molto stringente risulta il confronto per quanto riguarda la resa del Crocifisso con le due splendide croci veneziane eseguite in cristallo di rocca quella proveniente da San Teodoro, oggi conservata presso le Gallerie dell'Accademia e con la croce di Santo Spirito, oggi conservata presso la chiesa della Salute[57]. Il Cristo, in queste croci, è presentato secondo la medesima impostazione, col capo reclinato a destra, le gambe dalle ginocchia piegate e leggermente aperte. Interessante un confronto anche con la Croce della Basilica dei Frari sia per l'iconografia del Cristo, che per la doratura parziale delle croce, infatti anche questo manufatto viene riferito dal Collareta ad ambito "nordico e ponentino"[58]. La croce di Capodistria è ricollegabile agli altri due pregevoli pezzi di oreficeria conservati presso lo stesso Tesoro: il calice e l'ostensorio ambrosiano. Essa parla come questi due pezzi quel linguaggio veneziano contaminato dal "gusto d' allemagna" che si impone nella metà del XV secolo. Le nicchie del nodo della croce di Capodistria sono a "doppio baldacchino", tipologia che contrassegna questo gruppo di oggetti nordici, e anche l'iconografia della Madonna coronata è d'origine tedesca. Un interessante confronto si può istituire con la Madonna del verso della Croce conservata nella chiesa di Santa Maria Assunta di Camposanpiero attribuita ad orafo oltramontano[59].

Mostre: Capodistria 1999; Lubiana 2000

Bibliografia: Caprin 1905, II app.; Alisi 1932, p. 85-86; Santangelo 1935, p. 54; Pazzi 1999, p. 278; *Zakladi slovenskih cerkva,* p. 27

57 Per la croce di Santo Spirito *Omaggio a San Marco, tesori d'Europa*, cat. n. 118.

58 COLLARETA, *Croce..* op. cit, cat. n. 47.

59 *Ibidem*, cat. n. 83

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.7, **Croce astile**

Orafo veneto
Sec. XV, seconda metà
Cm 61 x 35
Argento sbalzato, dorato
Ossero, Duomo, chiesa di San Gaudenzio

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Ossero, Duomo, Croce astile in argento sbalzato con la figura di San Nicolò e i simboli degli evangelisti, sec. XV, estate del 1923, 18 x 24 (cm), Collezione d'Ufficio
Numero d' inventario: V2334

La croce processionale di Ossero è in lamina d'argento sbalzato fissata al supporto in legno con chiodini ribattuti, questa è dorata nelle parti nude delle figure ad eccezione del corpo del Cristo. La croce è costituita da bracci e montanti ad andamento mistilineo con profilo ad angoli e terminazioni polilobe. Sul *recto* della si trova il *Cristus Patiens* con il capo aureolato reclinato sul davanti. Egli giace con i piedi uniti da un unico chiodo, le braccia sono sollevate in alto, il corpo eretto. Il Cristo è ben proporzionato e sono descritti con minuzia i particolari anatomici del busto nudo. Le estremità terminali della croce sono occupate dalle mezze figure dei dolenti e in alto dal pellicano: Maria è alla sua sinistra, Giovanni alla destra, la Maddalena in basso. Al centro del *verso* della croce troviamo la statua a tutto tondo di un santo che esibisce le insegne vescovili, il Morassi lo identifica con San Nicolò, mentre il Santangelo con San Gaudenzio, patrono di Ossero, Cherso e Lussino, che fu vescovo di quella Diocesi nella prima metà dell'XI secolo. La figura del santo vescovo è modellata con perizia, l'uomo è presentato in piedi, benedicente, il volto è caratterizzato nei modi di un ritratto: sotto le grandi sopracciglia gli occhi dallo sguardo assorto, l'aspetto è quello di un anziano, il viso è segnato dalle rughe e sotto la bocca carnosa parte una folta barba. Il santo è vestito con una lunga tunica stretta in vita con una grossa fibbia e con il piviale sopra il quale porta una stola con incise figure di santi, indossa una mitra bassa, decorata da elementi fitomorfi incisi e in

mano tiene il pastorale con il ricciolo occupato da un agnello. E' andata perduta la mensola sulla quale il santo doveva appoggiare i piedi. Nei lobi terminali sono i simboli dei quattro evangelisti eseguiti con un alto sbalzo, in alto troviamo l'aquila, a sinistra il leone, a destra il bue e in basso l'angelo con il libro in mano. La superficie del *recto* della croce è rivestita di ornati graffiti: fogliami disposti in volute, su fondo segnato da strisce graffite. La lamina che ricopre i lati è decorata con fiori impressi, quella del *verso* è invece piana e presenta solamente delle incisioni lineari che segnano il profilo della croce. Il pomo a melone con fascette perlinate e ornati applicati sui fianchi è da riferirsi a una modifica successiva risalente al XVII secolo. Il Tamaro racconta che la croce venne trovata casualmente da dei contadini arando un campo all'inizio dell'Ottocento. Egli osserva come il profilo della croce, molto frastagliato, sia simile a quelli in uso nel XII secolo, ma come il corpo del Cristo sia strutturato con precisione e accuratezza nella resa dei particolari. Egli riconosce la capacità dell'orefice di rendere il dolore dei personaggi attraverso lo sguardo basso e intenso e la bocca semi aperta e la capacità di trattare i panneggi in modo ampio ed elegante. Il Tamaro ritiene che il pezzo fu realizzato da qualche maestro importante, in un'epoca che è compresa tra la croce di Andrea da Ravenna e quella di Giacomo Benato, conservate nel Tesoro di San Marco, e dai Da Sesto Venzone. Il Santangelo, giustamente, nota come la posizione del corpo del Cristo eretta e simmetrica sia troppo progredita stilisticamente per appartenere al Trecento. Lo studioso ipotizza la fusione in questa croce di elementi di differente provenienza: in senso rinascimentale sarebbero leggibili il Cristo e gli ornati incisi sul *recto* della croce, mentre i simboli degli apostoli e il santo sarebbero più arcaici. Egli osserva come le lamine d'argento siano applicate all'anima di legno in modo del tutto grossolano, il che sarebbe indice dei riaggiustamenti subiti dalla croce nel tempo: gli elementi del *verso* e soprattutto i quattro lobi terminali coincidono a fatica con la sagomatura della croce. Il Santangelo ritiene che la fattura del pezzo sia mediocre e che sia l'espressione di un'arte provinciale e ritardataria, non anteriore al XV secolo. Il tipo di sagomatura della croce di Ossero è molto comune nelle croci della regione veneta dal XIV secolo in poi, ma gli elementi figurati sono riconducibili alla fine del Quattrocento. Un confronto si può istituire con le croci istriane di Valle e di Montona, manufatti di ambito veneziano riconducibili al gusto tedesco che si impone a Venezia nella seconda metà del XV secolo.

Bibliografia: Tamaro 1910, 130-131; Santangelo 1936 p. 124.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.8, **Croce astile**

Orafo veneziano
Sec. XV, prima metà
Cm 43 x 35
Argento sbalzato e dorato
Vescovado Parenzo, già Valle, chiesa parrocchiale della Visitazione

Seziona Varie, busta IX
Didascalia: Valle, Duomo, crocifisso, calice e ostensorio del tesoro, estate del 1923, 18 x 24 (cm), Collezione d'Ufficio.
Numero d' inventario: V2536

In archivio è conservata solo la riproduzione del *recto* della croce, del *verso* non sono riuscita a trovare documentazione iconografica.

La croce di Valle riproduce una morfologia arcaica assai diffusa in tutta l'area veneta, che fonde tradizione iconografica di ascendenza bizantina e linguaggio gotico, ha una sagoma con dilatazioni terminali a lobo e tabella centrale, alle estremità presenta lobi mistilinei muniti di sfere. Il pezzo è eseguito in lamina d'argento sbalzata e fissata al supporto ligneo tramite chiodini. Al centro del *recto* troviamo un C*hristus Patiens* eseguito a tutto tondo inchiodato su due sottili listarelle metalliche che simulano il *Lignum Crucis*, al quale è affissa la tabella con scritto *INRI.* Il Cristo porta una corona di spine e un'aureola, il volto è ben descritto: segnato da profonde rughe sulla fronte, dalle guance scavate e da una folta barba. Anatomicamente il corpo è ben costruito, con la gabbia toracica e i pettorali delineati, indossa un perizoma panneggiato e presenta entrambi i piedi uniti da un unico chiodo, secondo il modo occidentale. Il fondo della croce è decorato con elementi vegetali realizzati a sbalzo ricollegandosi alla tipologia dell'A*rbor Vitae,* tipologia che si riscontra in altre croci istriane. Nei quadrilobi sono rappresentati la Madonna e San Giovanni, rispettivamente alla destra e alla sinistra del Cristo, Dio Padre con il globo e Adamo che si sporge dal sepolcro, iconografia molto diffusa nel XIV secolo ma che si ritrova anche in pezzi del secolo successivo. Nel *verso* del crocifisso, il Santangelo riferisce

che, è presente la Madonna in piedi sopra una mensola con il bambino in braccio sinistra, circondata dai simboli degli Evangelisti. Il pomo sferoidale con baccellature in rilievo e fascia con perlinatura non è pertinente a questa fase, ma è opera del XVIII secolo. Santangelo data questa croce al XV secolo, il Pazzi è concorde e la avvicina a quella di Fianona che presenta la medesima sagomatura. E' da notare tuttavia come la croce di Fianona parli un linguaggio già pienamente rinascimentale sia per quanto riguarda il trattamento dei volumi delle sculture a tutto tondo, sia per lo sbalzo di fondo con motivo a candelabra. La croce di Valle risulta molto simile per iconografia e stile alla croce processionale conservata presso la chiesa di Montona. Le due presentano il medesimo profilo, e la stessa tipologia del Cristo, con la testa abbassata a destra e le ginocchia aperte e leggermente piegate che riconduce a un gruppo di croci veneziane della seconda metà del XV secolo, come quella conservata presso la Basilica dei Frari di Venezia.
La croce è citata dal Pazzi tra oggetti liturgici provenienti dal Tesoro della chiesa parrocchiale di Valle oggi conservati presso il vescovado di Parenzo.

Bibliografia: Capris 1907, app.; Santangelo 1935 p. 195; Pazzi 1994, p. 24

S.2.9, **Ostensorio**

orafo con modi d'oltralpe
Sec. XVI, inizio
Argento dorato, lavorato a rilievo e traforo
Cm. 67 x 19
vescovado Parenzo, già Valle, chiesa parrocchiale della Visitazione

in Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Valle, crocifisso, calice e ostensorio del tesoro, estate 1923, collez. d'uff., 18 x 24.
numero inventario: V2536

L'opera, proveniente dal Tesoro della chiesa Parrocchiale di Valle, è un ostensorio gotico di tipo architettonico. Il pezzo ha una base esalobata, con bordo sporgente e gradino decorato a listelli verticali. Al centro dei lobi partono le linee di demarcazione delle falde che sono decorate con racemi sbalzati disposti a candelabra. Il fusto è composto da un elemento esagonale non lavorato e da un tronco di cono a base esagona con facce decorate con losanghe e profili marcati da foglie gigliate. Il nodo è un castelletto gotico che si imposta su una balaustra esagonale eseguita a traforo, la struttura comprende bifore incluse in una nicchia ogivale retta da colonnine composite sopra le quali si impostano le guglie. La teca anulare è ricongiunta al nodo tramite un elemento a tronco di cono con membrature cesellate a squame, ed è chiusa da un ricorso circolare di foglie di giglio. Tutt'intorno alla teca si dipana una complessa struttura architettonica. Vi sono quattro contrafforti, uniti da cuspidi e terminanti in guglie, ai lati dei quali si impostano dei baldacchini per due statuine a tutto tondo di santi, a destra troviamo rappresentato San Giuliano mentre il baldacchino di sinistra risulta vuoto, il Caprin nel 1905 riporta che in sacrestia si conservava la statuetta di San Rocco che doveva in origine occuparlo. Alla sommità della teca troviamo una struttura architettonica composta da una bifora con profilo a trilobo dietro la quale si trova un piccolo edificio voltato a botte la cui copertura è resa con squame incise. Sopra di questa si imposta un'edicola sorretta da colonnine miste, con guglie e archi a sesto acuto rialzato, abitata dalla statuetta del Redentore

sul globo. Il lanternino, a base quadrata, con tetto a guglia con profili segnati da foglie applicate termina con il mezzo busto di Dio Padre. Il Santangelo ritiene che il piede, per il tipo degli ornati, sia un'opera veneziana del principio del XVI secolo, ma sottolinea come questo tipo di ostensorio con teca ad anello non sia veneziano ma piuttosto provengano dell'Austria inferiore, e pertanto lo confronta con un ostensorio che si conserva nella chiesa parrocchiale di Ybbs. Tuttavia si conservano in area veneta vasi sacri che appartengono a questa tipologia ad esempio l'ostensorio-reliquairio presso il museo archeologico di Cividale presenta anch'esso una teca cilindrica inquadrata da una struttura architettonica molto espansa[60]. Sicuramente è molto forte l'impronta "d'oltralpe" del pezzo di Valle, innanzitutto per quanto riguarda lo slancio verticale e l'effetto chiaroscurale, e in secondo luogo per il motivo dei santi posti sotto baldacchini. Un confronto a questo proposito si può istituire con un gruppo di reliquiari conservati presso il Duomo di Pordenone databili al XV secolo, eseguite secondo gusto "d'alemagna"[61]. In particolare con il reliquiario di San Maurizio, che presenta una simile struttura con pilastrini, guglie e pinnacoletti filiformi che rendono particolarmente aerea la parte superiore del pezzo. L'ostensorio di Valle pertanto può essere ricondotto alla produzione veneziana d'impronta nordica che si impone nella seconda metà del XV secolo in città. Un ulteriore indizio che spinge verso questa considerazione è la tipologia del rosone delle bifore e delle nicchie del nodo che trova un puntuale riscontro nei candelabri del Tesoro di San Marco, dono del Doge Cristoforo Moro.

Il Pazzi, annotando gli oggetti liturgici provenienti da Valle che attualmente si trovano a Parenzo, riferisce di un ostensorio gotico, che non può essere identificato con altri se non con questo che è l'unico ad essere menzionato nell'Inventario del Santangelo.

Bibliografia: Capris 1907, app.; Santangelo 1935, p. 195; Pazzi 1994, p. 67

60 Scheda e riproduzione fotografica in BERGAMINI, Ori e Tesori.. op. cit., p. 88

61 BERGAMINI, *Storia dell'Oreficeria in Friuli.. op. cit.,* p. 119

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.10, **Ostensorio**

Orafo veneziano
Argento dorato
0,35 x 0,158
XV sec.
Vermo, chiesa parrocchiale di San Martino

in Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Vermo, chiesa parrocchiale ostensorio gotico sec. XVI
Numero d'inventario: V2599

L'opera proveniente dalla chiesa parrocchiale di Vermo è un ostensorio architettonico del tipo a tempietto con il ricettacolo strutturalmente simile ad una costruzione a pianta quadrangolare con guglie e contrafforti, culminante in un cupolino con lanterna. Il manufatto si imposta su un piede a lobi semicircolari intramezzati da elementi lanceolati, con bordo sporgente. Lo zoccolo del gradino è decorato con listarelle verticali eseguite a traforo. Il piede ha un profilo a lati inflessi, per nulla slanciato, le falde presentano una decorazione a fogliami eseguiti con uno sbalzo molto alto, su un fondo puntinato. Sono presenti tre placchette di argento puro con incise le mezze figure della Madonna col Bambino, di un santo vescovo benedicente, forse san Martino di Tours, e di Dio Padre. Un elemento esagonale, decorato con listarelle traforate con gli angoli segnati da pinnacoli sagomati, raccorda la base al nodo. Questo è realizzato come un castelletto gotico con base esagonale e presenta per ogni faccia una quadrifora coronate da un arco a trafori gotici e cuspide. La struttura ha una copertura cupoliforme. Un elemento a sei facce incise divide il nodo dalla teca, di vetro di forma quadrangolare. Essa è inquadrata da colonne a torciglioni collegate da archi rampanti sulle quali si poggiano puttini alati. La struttura è coronata da una una cimasa a fogliami gigliformi con pinnacoli angolari. Il cupolino presenta incisioni simulanti tegoloni e su di esso insiste un fastigio a sagome gotiche con nicchie che comprendono bifore rette da pilastrini con contrafforti, e copertura a guglia liscia. Sul vertice del lanternino si trova una croce apicale con il Crocifisso da un lato e Maria Regina con il bambino dall'altro. Il Santangelo sottolinea come la

forma cubica della teca non sia una tipologia ricorrente in Italia ma provenga piuttosto dall'Austria inferiore, egli nota tuttavia come gli ornati non discordino da opere di oreficeria veneta. La tipologia di reliquiari architettonici con teca quadrata è attestata nel gruppo di oreficerie conservate presso il Tesoro del Duomo di Pordenone databili al XV secolo e caratterizzate da un'esecuzione *ad modum germanicum*[62]: per esempio il Reliquiario della Vergine, nel Duomo e il Reliquiario di Santa Lucia e Maria Maddalena, nel Tesoro.
Una riproduzione fotografica dell'ostensorio è inserita nel Dizionario sulla suppellettile ecclesiastica della Vasco Rocca del 1988, pertanto vi è una testimonianza che si trovi ancora in sito.

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 171

62 *Ibidem*

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.11, **Ostensorio**

Orafo locale?
Sec. XV, seconda metà; XVII sec.
Argento dorato
Disperso, già Isola d'Istria, chiesa parrocchiale dei Santi Mauro e Donato

da Archivio Morassi, sezione Varie, busta VIII
Didascalia: Montona? chiesa parrocchiale ostensorio, o Fasana? non è Montona che sia Isola?
numero d'iventario: V2326

L'ostensorio, del quale il Morassi non sa indicare con certezza la provenienza, era al tempo conservato presso la chiesa Parrocchiale di Isola d'Istria, come indicato nella didascalia della riproduzione fotografica del pezzo nel testo di Caprin del 1905.
Il pezzo è un ostensorio tardogotico di tipo architettonico a guglia. Il suo attuale aspetto risale a due fasi cronologiche differenti. Il piede, dal profilo slanciato, ha una base esalobata con bordo sporgente con il gradino decorato con losanghe e cerchi eseguiti a traforo. Il collo del piede è lavorato con racemi a sbalzo su fondo punzonato "a buccia d'arancia", sono presenti delle placchette incise, delle quali non viene indicato il soggetto. Il fusto presenta due nodi, il primo a forma di oliva è decorato con teste di cherubini a sbalzo molto alto e festoni; il secondo è realizzato come un tempietto gotico molto articolato, costituito da nicchie a sesto acuto che poggiano su colonnine tortili, terminanti in pinnacoli. Nelle nicchie, dietro a una piccola balaustra decorata con quadrilobi a traforo, sono posizionate figurine eseguite a tutto tondo, queste rappresentano tutte la Vergine col Bambino in braccio e sono eseguite a stampo. La teca cilindrica è compresa in una struttura quadriloba coronata da una cornice gigliata eseguita a stampo. Ai lati della teca si trova una costruzione architettonica molto complessa che comprende due edicole realizzate con colonnine tortili che poggiano su una base a dado, lavorata con losanghe e cerchi e con quadrilobi, che si conclude con un cupolino. Ciascuna edicola è abitata da un angelo eseguito a tutto tondo con ali spiegate e tunica panneggiata. Sul cupolino poggiano due putti che reggono una catenella per la cerniera del coperchio

della teca, sotto le nicchie sono applicate due ghiande. La struttura si conclude con un lanternino, decorato da un giro di bifore gotiche divise da contrafforti, con tettuccio a guglia decorato da costoloni incisi e crocifisso apicale a tutto tondo.

Il Santangelo riporta la scritta in caratteri gotici presente nel fusto: ADI 27 NOVEMBRE (?) MAURO (?) A 1444. Egli ritiene che l'ostensorio abbia subito diversi rifacimenti nel tempo: pertinenti alla fase tardo Quattrocentesca sarebbero la parte del ricettacolo e il nodo a castelletto, il piede avrebbe subito modifiche, mentre il nodo a oliva, i putti e le ghiande sarebbero seicenteschi. Lo studioso mette in relazione il pezzo con un ostensorio conservato a Pinguente[63].I due oggetti liturgici presentano infatti la medesima impostazione architettonica, con teca cilindrica fiancheggiata da nicchie caratterizzate da un forte slancio verticale. Il reliquiario di Pinguente reca incisa nel piede la data 1453. Il Santangelo ascrive entrambe le opere a maestranze istriane per le alterazioni delle proporzioni delle membrature. La tipologia di questo ostensorio è ampiamente documentata in area veneta in tutta la seconda metà del XV secolo, come dimostra il bell'ostensorio- reliquiario di San Liberale a Castelfranco Veneto[64]. A dimostrazione della diffusione di questo tipo di ostensorio architettonico è interessante citare tre reliquiari conservati nel Tesoro della cattedrale di Padova che ripropongono le stesse forme del pezzo di Isola, ma semplificate e standardizzate, il reliquiario della Sacra Spina, il reliquiario di frammento di colonna e il reliquiario di San Bellino[65]. La Nicoletti avvicina a questi tre pezzi due reliquiari istriani, quello di San Nicola di Bari conservato a Pisino e quello della Natività della Vergine conservato a Piemonte[66]. La Spiazzi nota come un'analoga tipologia si riscontri in un reliquiario del duomo di Pordenone[67]. Il Mariacher per tale tipologia di manufatti ipotizzava l'esecuzione da parte di orafi

63 Per una scheda del pezzo Santangelo, *Inventario*.. Op. cit., p. 142.

64 Per la scheda e la riproduzione del reliquiario SPIAZZI, Oreficeria sacra.. op. cit., p.

65 *Ibidem,* p. 113-115.

66 Per una scheda dei due reliquiari SANTANGELO, *Inventario*..op. Cit., p. 98 e 167. A. NICOLETTI, *Reliquiari del Tesoro della Cattedrale di Padova*, tesi di laurea, relatore proff.ssa G. Mariani Canova, Università degli Studi di Padova, a.a. 1985-1986.

67 SPIAZZI, *Oreficeria sacra*.. op. cit., p. 114

d'oltralpe trasferitesi a Venezia tra la fine del XIV e l'inizio del secolo XV[68]. Inoltre uno stringente confronto si può istituite tra l'ostensorio di Isola e un reliquiario, in origine ostensorio, proveniente dalla chiesa istriana di San Giorgio di Portole[69]. Questi presentano la stessa impostazione e gli stessi motivi decorativi, pertanto si può dedurre che il piede dell'ostensorio di Isola appartenga alla fase gotica del pezzo al contrario di quanto creduto dal Santangelo.

L'ostensorio di Isola a seguito della Legge 6 luglio 1940, n. 1041 per la “Protezione delle cose di interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della Nazione in caso di guerra”, fu portato a Trieste insieme a tante altre opere d'arte per fuggire dal rischio di essere danneggiato o rubato durante gli eventi bellici ma con la fine della guerra e il passaggio dell'Istria alla Jugoslavia, se ne persero le tracce.

Bibliografia: Capris 1907 , app.; Santangelo 1935, p. 102;

68 G. MARIACHER, *Oreficeria sacra del Friuli Occidentale, sec. IX-XIX*, catalogo della mostra, Pordenone, 1976, p. 39.

69 Scheda e riproduzione fotografica in SANTANGELO, *Inventario*.. op. cit., p. 176.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.12**, Calice**

Orafo locale?
Sec. XV, seconda metà
Argento dorato, lavorato a sbalzo, fusione, cesello
Cm 27
vescovado Parenzo, già Albona, Collegiata di Santa Maria

In Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Pedena, chiesa parrocchiale, calice sec. XVI, estate 1921, collezione d'ufficio, 18 x 24 (cm)
Numero inventario: V2375

Il calice proveniente da Albona e ora conservato presso il vescovado di Parenzo, è un bel pezzo di oreficeria tardo gotica. Il piede ha una sagoma polilobata, il gradino è decorato da un' alternanza di tori e scozie e il collo con elementi vegetali dallo sviluppo verticale a *candelabra* eseguiti a sbalzo su un fondo lavorato a "buccia d'arancia" con il bulino. Tra gli elementi vegetali sono presenti quattro dischi in argento incisi a bulino sui quali il Santangelo riferisce che sono rappresentati un grossetto del doge Foscari, un immagine del Cristo in trono, uno stemma e la sigla *IHS* a lettere gotiche tarde, questi dovevano un tempo essere ricoperte da smalti policromi. L'imponente nodo è a foggia di tempietto gotico costituito da nicchie dal profilo a sesto acuto che si impostano su colonnine composite che terminano con gugliette. abitate da otto statuine eseguite a tutto tondo che rappresentano la Madonna col Bambino. Due ricci partono dal nodo e fiancheggiano la sottocoppa, su questi sono poste due figure a tutto tondo di cherubini, con le mani aperte nella posa dell'orante, in atto di venerare il vaso sacro. La sottocoppa è decorata con una fascia di racemi eseguiti a sbalzo su fondo puntinato, della stessa fattura di quelli del piede, questa è impreziosita da una cimasa di foglie gigliate rampanti eseguita a stampo. Il Santangelo trova un termine *post quem* per la datazione del calice nel grossetto del doge Foscari del 1429 e nella sigla *IHS*, che ebbe diffusione nella seconda metà del Quattrocento, in seguito alla predicazione di San Bernardino da Siena. Lo studioso ritiene che il carattere degli ornati riconfermi la sua ipotesi di datazione: questi

farebbero pensare ad un'opera di oreficeria veneziana della seconda metà del XV secolo. Il Pazzi indica invece che il calice reca lo stemma Falier e che fu donato alla collegiata di Santa Maria da Lodovico Falier, podestà di Albona dal 1451 al 1453. Non avendo avuto la possibilità di vedere personalmente il calice mi rimetto al giudizio del Pazzi per la famigliarità dello studioso con gli stemmi. Interessante il motivo iconografico degli angeli oranti rivolti verso il calice che si ritrova in un altro calice istriano più tardo, il calice di Colmo[70]. Invece, per quanto riguarda l'impostazione del calice, con nodo architettonico molto sviluppato, sottocoppa decorato e foglie gigliate si possono istituire confronti con oreficerie gotiche croate, ad esempio con il calice di Slovenj Gradec della seconda metà del XV secolo, che ripropone la medesima impostazione in chiave molto più sfarzosa, il pezzo è infatti impreziosito da perle e gemme[71]. Questo potrebbe fare pensare a una produzione locale del pezzo, che però non può essere comprovata data la mancanza di fonti archivistiche.

Bibliografia: Capris 1907, app.; Tamaro 1910 p. 153; Santangelo 1935, p. 15; Pazzi 1994, p. 23.

70 Scheda e riprodzione in SANTANGELO, *Inventario*.. op.cit, p. 189.

71 Scheda e riproduzione fotografica in *Zakladi Slovenskih cerkva.. op. cit.,* p. 74.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.13**, Calice**

Orafo veneziano
Sec. XV
Argento dorato, lavorato a sbalzo, fusione
Cm 21,5 x 13,7
Vermo, chiesa parrocchiale di San Martino

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Vermo, chiesa parrocchiale, calice in argento dorato, sec. XVI
Numero inventario: V2598

Il calice di Vermo ha un piede dal profilo a campana rovesciata che si imposta su una base esalobata. Lo zoccolo del piede è decorato con il motivo gotico dei cerchi che contengono quadrifogli traforati. Le sono lavorate con uno sbalzo molto alto, su tre di esse si dipana una rosetta dalla quale partono elementi vegetali, nelle altre tre si trovano delle placchette d'argento incise inserite nei tralci. Il fondo è lavorato a punzone per ottenere l'effetto a "buccia d'arancia". Le placche raffigurano il velo della Veronica, l'*Agnus Dei* e il *Nomen Christi e* dovevano essere in origine ricoperte da smalti che oggi sono andati perduti. Il fusto circolare è lavorato con piccoli tori. Il nodo è a forma di tempietto gotico con nicchie a sesto acuto che comprendono coppie di bifore tra pilastrini con contrafforti rampanti che terminano con un cerchietto e alla sommità con una guglia. La coppa è in metallo battuto senza ornati. Il Santangelo indica questo calice come un'opera gotica del XV secolo. Per inquadrare lo sbalzo molto alto del piede si può fare un confronto con il Reliquiario delle interiora di san Bernardino, conservato a Verona nel convento dedicato allo stesso, opera veneziana del XV secolo, che presenta impresso il punzone con il leone di San Marco[72].

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 171

72 La scheda e la riproduzione fotografica del reliquiario di San Bernardino si trova in SPIAZZI, *Oreficeria sacra.. op. cit.,* p. 116-117.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.14, **Calice** (sinistro)

Orafo veneto, padovano?
Sec. XV
Cm. 25 x 15,5
Argento sbalzato
Draguccio, Chiesetta di S.Bortolo

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta VIII
Didascalia: Draguccio, chiesetta di San Bortolo, ostensorio e calici, collezione ex conservatore Gnirs, 18 x 24 (cm)
Numero d'inventario: S.I.

Il calice proveniente da Draguccio presenta un piede a lati inflessi con una base polilobata ad archetti gotici, il collo del piede è decorato con fogliami sbalzati che si alternano a tre placchette, su fondo puntinato a punzone. Sulle placchette sono incisi il Cristo della Pietà, San Giovanni Evangelista e la Vergine. Il fusto è composto da due nodi raccordati da fasce con perlinatura, il primo è un cilindro, lavorato con il motivo gotico dei rombi e cerchi con inscritti quadripetali traforati, al quale si poggiano piccoli pinnacoli. Il secondo è un nodo a castelletto gotico costituito da sei nicchie impostate su pilastri dal profilo spezzato e contrafforti, ogni nicchia comprende una bifora. Il Santangelo confronta il calice di Draguccio con il calice d'oro di Montona, e di conseguenza lo data al terzo quarto del XV sec[73]. La lavorazione del piede è molto simile a quella dell'altro calice gotico conservato presso la stessa chiesetta, entrambi presentano caratteristiche che possono essere ricollegate all'oreficeria prodotta nelle botteghe padovane nella seconda metà del XV secolo, un confronto può essere istituito con il reliquiario di san Daniele eseguito da Bartolomeo da Bologna insieme ai più giovani collaboratori Francesco di Comino e Antonio di Giovanni[74].

73 scheda e riproduzione grafica in SANTANGELO, *Inventario*.. op. cit., p. 134.

74 scheda e riproduzione fotografica in SPIAZZI, *Oreficeria sacra*.. op. cit., p. 122.

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 143

S.3.16, **Calice** (destro)

Orafo veneto, padovano?
Sec. XV- XVIII
Cm. 22. Larghezza, base cm. 13,5
Argento balzato, in parte dorato
Draguccio, Chiesetta di S.Bortolo

In Archivio Morassi, Sezione Varie, busta VIII
Didascalia: Draguccio, chiesetta di San Bortolo, ostensorio e calici, collezione ex conservatore Gnirs, 18 x 24 (cm)
Numero d'inventario: S.I.

Il calice di Draguccio è il risultato dell'assemblaggio di pezzi appartenenti a due fasi cronologiche differenti. La coppa, con sottocoppa adorno di fogliami e di tre angeli con i segni della Passione, è un'opera di oreficeria settecentesca, il rimanente è ascrivibile al XV secolo. Il piede ha un profilo mistilineo composto da cinque lobi divisi da altrettanti elementi lanceolati. Lo zoccolo presenta un motivo a perlinatura. Il collo del piede ha una forma a campana rovesciata ed è decorato con ornati fitomorfi eseguiti con un alto sbalzo su fondo puntinato. Si alternano motivi fogliacei a tre placchette circolari in argento unite tramite un gioco di corde che percorrono tutto il piede. Le placche riportano l'incisione dell'*Ecce Homo*, di Maria e di Giovanni. Il nodo sferoidale, leggermente schiacciato è percorso da foglie d'acanto stilizzate collocate sopra e sotto sei chiodi cilindrici con facce piane, molto rovinate. Probabilmente le borchie dovevano ospitare in origine delle incisioni per smalti traslucidi policromi che dovevano rendere più immediata la lettura delle diverse componenti figurative e conferire all'insieme un delicato effetto cromatico. Il nodo è introdotto da anelli traforati e con motivo perlinato e si raccorda alla base tramite un giunto liscio a forma di rocchetto.
Il Santangelo ritiene che il piede sia analogo per fattura all'altro calice gotico che si conserva a Draguccio, collocando anch'esso al terzo quarto del XV secolo. Il calice

ricorda nello sbalzo del piede molto volumetrico e aggettante, nel profilo a campana, e nel nodo con chiodi e motivi a foglie d'acanto la produzione padovana di Bartolomeo da Bologna ed i più giovani Francesco da Comino e Antonio Giovanni, dai quali mostra di derivare. Per un confronto si vedano ad esempio il calice di Monselice e il calice di Rocca Pietore[75].

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 143

75 schede e riproduzioni fotografiche in SPIAZZI, *Oreficera sacra*.. op. cit., pp. 92-94

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.2.17, **Altarolo portatile**

orafo dell'Italia centrale
Sec. XIV fine
Cm 63 x 74 cm
argento sbalzato, dorato, tracce di smalto policromo
Montona, chiesa collegiata

Da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta
Didascalia: Montona, chiesa parrocchiale, altare portatile del Colleoni, primavera 1922, collezione d'ufficio, 18 x 24
Numeri inventario:V2309; V2310; V2311;V2312

L'altare è realizzato con lamine d'argento dorato lavorate a sbalzo e saldate con chiodi alle tre tavole di legno che lo reggono. Il dorso in legno di noce è opera recente. Nella tavola centrale è raffigurata la crocifissione, la croce domina la composizione, il Cristo ha i piedi uniti da un solo chiodo, il perizoma stretto alla cintola da un cordone. Il capo è reclinato, coronato da una corona di spine e cinto da un nimbo crucifero. Da due nuvolette appaiono due mezzibusti di cherubini che hanno in mano dei calici per raccogliere il sangue che sgorga dalle ferite del Cristo. Ai piedi della croce la Madonna e san Giovanni secondo l'iconografia tradizionale, la madre allarga le braccia in segno di dolore disperato mentre l'apostolo le congiunge verso il Signore. In alto, sopra il cartiglio con l'*INRI* troviamo il pellicano che si squarcia il ventre per dar da mangiare ai suoi piccoli; in basso alla base della croce risorge Adamo dalla terra e ringrazia Dio per la redenzione dei suoi figli. Nel suolo germogliano dei fiori. Le portelle recano su doppio registro figure di santi. In alto a sinistra un santo abate, barbuto, con mantello affibbiato al petto, un libro nella mano destra e una croce astile nella sinistra. In basso un santo vescovo con pastorale, mitra e pallio. Sulla portella destra in alto un santo con in mano la navicella per gli incensi e il turibolo identificabile con Santo Stefano per i sassi che gli premono sul capo, in basso un santo frate francescano con cordone e cappuccio. Una fascia ornamentale continua racchiude la tavola centrale e le portelle. I fondi di queste sono lisci mentre lo scomparto centrale è decorato in alto con incisioni di racemi, stelle e

tre mezzelune, e in basso con stelline più piccole e fitte. Sono rimaste poche tracce di colore: il cartiglio della croce ha le lettere in smalto azzurro su fondo oro e i lembi recano tracce di verde. Sul terreno le stellette azzurre dei fiori sono applicazioni si smalto, la croce del nimbo di cristo è azzurro e il ventre squarciato del pellicano reca tracce di rosso.

Risulta da documenti che l'altarolo fu donato alla chiesa da Bartolomeo Alviano nel 1509, al suo nome allude inoltre il monogramma che è nella valva centrale al di sopra di Adamo[76]. Secondo una tradizione non controllabile appartenne al condottiero Bartolomeo Colleoni[77]. Il Morassi ascrive l'opera alla prima metà del Trecento, anche se aggiunge che sembrerebbe più antico se certi contrassegni non dimostrassero il contrario, tra questi le gambe sovrapposte l'una all'altra, i piedi infissi su un solo chiodo, alcuni volti leggermente inclinati e la decorazione ornamentale. Lo storico dell'arte trova l'opera espressione di una produzione provinciale e ne riporta l'esecuzione ad orafi cividalesi, avvicinando l'altarolo al crocifisso in argento dei patriarchi di Aquileia conservato nel Tesoro di Gorizia. Il Santangelo non concorda con l'ipotesi avanzata dal Morassi in quanto osserva che in veneto non si conoscono oreficerie di fattura simile, un confronto con il paliotto del Duomo di Grado datato al 1379 rivela forme meno progredite. Il Santangelo confronta l'altarolo con un pentittico del Tesoro della cattedrale di Veroli, che, anche se assai meno raffinato, risulta utile a dimostrare che le forme dei panneggi non possono essere anteriori alla fine del XIV secolo, e su questo confronto egli propone di ascrivere l'opera ad artisti centroitaliani. Il Pazzi è concorde con il Santangelo.

Mostre: Milano 1936

Bibliografia: Caprin 1905, p. 75; Morassi 1923, p. 201; Santangelo 1935, p.114-115; Morassi 1936, p. 17-18, ill. p.90; Pazzi 1994, p. 29.

76 P. KANDLER, *Notizie storiche di Montona*, Trieste, 1985; L. MORTEANI, *Storia di Montona*, Trieste, 1895, G. CAPRIN, *L'istria nobilissima.. op. cit.,* p. 75

77 riportata da G. NOVELLI, *Storia della contea di Gorizia*, Gorizia, 1855; C. VON CZOERNIG, *Das Land Goerz und Gradisca*, Vienna, 1873, MORASSI, *Antica Oreficeria.. op. cit.,* p. 14

S.3. Oreficeria rinascimentale

Dal 1420 al 1797 la penisola istriana rimase divisa tra la sovranità veneziana e quella asburgica. Quasi tre quarti della penisola appartenevano alla Serenissima Repubblica, per Venezia l'Istria rappresentò la periferia marittima per eccellenza, una parte prolungata delle sue lagune; per gli Asburgo i possessi istriani furono una lontana propaggine confinaria, un grappolo di territori da cedere in affido ai vassalli più fedeli.

L'arte dell'Istria veneziana dal XIV secolo fino alla caduta della Serenissima coincise con quella istriana, e a questo discorso non fa eccezione l'oreficeria. La rottura con la tradizione dell'oreficeria gotica avvenne a Venezia contemporaneamente al rinnovamento della scultura per opera dei Lombardo. Nel Tesoro di San Marco si conserva una bella croce di Jacopo di Filippo da Padova, del 1484, che può essere indicata come una delle prime opere che risentono del nuovo stile. Tuttavia parallelamente per i secoli XV e XVI, convenzionalmente assunti a simbolo del Rinascimento, continuano a prevalere nell'oreficeria le forme del gotico, con propaggini fino al Seicento. Stilemi gotici (nelle terminazioni mistilinee, nei rami che si dipartono dalla base, negli elementi decorativi e nelle immagini stilizzate degli evangelisti) animano la croce astile di Fianona, riconducibile per la tipologia a esemplari quattrocenteschi, ma che presenta nella resa delle figure una consapevolezza plastica rinascimentale. Sempre gotica è l'impostazione dell'ostensorio di Pedena, che si sviluppa dal tipo architettonico con teca cilindrica inquadrata da due nicchie abitate, ma che presenta nel cupolino, negli ornati fitomorfi applicati, nel nodo ad anfora stilemi manieristici. Solo in seconda istanza si riesce a cogliere l'accenno alla nuova formulazione dell'immagine, ad esempio negli equilibrati rapporti del calice di Montona in oro zecchino, o in quello di Valle. La ragione del perdurare di morfologie gotiche è certamente legata al peso della consuetudine, più a lungo sensibile nella toreutica che nelle altre arti, il quale a un certo punto viene a coincidere con certo gusto arcaicizzante della Maniera[78].

78 P. GOI, *Il Rinascimento*, in *Ori e Tesori*.. op. cit., p. 180.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.3.1, **Calice**

Orafo veneziano
Sec. XVI, prima metà
Argento dorato, lavorato a sbalzo e a fusione
Cm 25
Vescovado Parenzo, già Valle d'Istria, chiesa parrocchiale

Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Valle, Duomo, crocifisso, calice e ostensorio del tesoro, estate 1923, Collezione d'Ufficio, 18 x 24 (cm)
Numero d'inventario: V2536

Il calice di Valle ha un alto piede a lati inflessi che poggia su una base mistilinea con lobi e elementi lanceolati. Il gradino è decorato con un motivo a listelli verticali. Le falde del piede sono adorne di fogliami accartocciati disposti a candelabra, questi sono realizzati a sbalzo e disposti su un fondo punzonato a "buccia d'arancia". In ogni falda si trova una placchette, per un totale di sei elementi, che ora appaiono di argento nudo ma che dovevano essere un tempo ricoperti di smalti[79]. Il fusto circolare è arricchito da due fasce decorate a sbalzo con il motivo, di derivazione gotica, di un'alternanza di cerchi e rombi che comprendono quadrilobi. Il nodo è strutturato come un castelletto gotico composto da coppie di bifore comprese tra pinnacoli rampanti. Sotto di queste scorre un fregio decorativo con quadrilobi traforati. La coppa è liscia, eseguita con martellatura. Il Santangelo confronta il calice di Valle con l' ostensorio che si conserva presso la stessa chiesa, ritenendoli entrambi opere dei primi anni del secolo XVI. Si è dimostrato in precedenza come l'ostensorio risulti riferibile alla seconda metà del secolo precedente per uno stringente confronto con un gruppo di oreficerie veneziane che ruotano attorno ai candelabri del Doge Cristoforo Moro. Il Pazzi ritiene il calice un'opera cinquecentesca e lo attribuisce, in base ad un punzone del quale non viene specificata l'ubicazione, alla prestigiosa

79 Capris agli inizi del Novecento riporta che il Monsignor Abate De Gobbis ricorda di aver veduto ancora qualche pezzetto di smalto indaco e rosso.

bottega veneziana posta all'insegna delle Tre Corone, attestata per il XVI e XVII secolo[80]. Il calice di Valle è vicino per impostazione al calice d'oro zecchino conservato presso la chiesa di Montona, entrambi presentano un nodo gotico caratterizzato da forme stereotipate, e nella decorazione del piede richiamano esplicitamente il gusto rinascimentale.
Il calice è ora conservato, insieme agli altri preziosi provenienti dal tesoro di Valle, presso il vescovado di Parenzo.

Bibliografia: Capris 1907, app., Santangelo 1935, p. 195; Pazzi 1994, p. 24

80 P. PAZZI, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana,* Venezia, 1990, p. 113.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.3.2, **Ostensorio ambrosiano**

orafo veneziano
Sec. XVI
h cm 54
Argento in parte dorato, lavorato a sbalzo e a cesello
Vescovado di Parenzo, già Pedena, cattedrale di San Niceforo.

Bibliografia: Santangelo 1935
da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Pedena, chiesa parrocchiale, ostensorio sec. XVI, estate 1921, collezione d'ufficio, 18 x 24
numero d'inventario: V2370, V2371

L'ostensorio proveniente dalla Cattedrale di Pedena è del tipo ambrosiano. Si imposta su un piede dal profilo alto e slanciato, con base a otto lobi semicircolari e gradino decorato con elementi vegetali. Le falde del piede sono ascendenti e non presentano decorazioni, su una di esse campeggia uno stemma sbalzato che il Pazzi identifica con quello del vescovo di Pedena Giovanni Barbo (1525-1547). Il fusto comprende due nodi, il primo a globo leggermente schiacciato, e il secondo a forma di anfora, entrambi sono rivestiti da racemi eseguiti a sbalzo. Il secondo nodo è fiancheggiato da due volute eseguite a tutto tondo e decorate con fogliami che presentano nel riccio una rosetta, anche il sottocoppa è rivestito da foglie. La teca cilindrica di vetro è inquadrata da due colonnine composite. Ai lati di questa si impostano le basi per due statuine a tutto tondo poste in una sorta di edicola composta da due doppie volute rivestite da fogliami e nel riccio inferiore da una rosetta. Le statuine raffigurano i santi Niceforo vescovo, patrono di Pedena, e Niceforo martire. La teca è coperta da un cupolino emisferico squamato, adorno di un giro di fogliami gigliati e sulla sommità di altri fogliami sbalzati. Sul suo vertice si trova un globo con la croce che due angioletti, posti ai lati su mensole in forma di cornucopia, adorano. L'ostensorio di Pedena sviluppa in chiave rinascimentale la tipologia gotica dell'ostensorio architettonico con teca cilindrica affiancata da due statuette comprese in nicchie, tipologia che si può riscontrare ad esempio

nell'ostensorio di Isola d'Istria. Il Pazzi in base a un punzone identifica l'ostensorio come un lavoro della bottega posta all'insegna della Croce, bottega veneziana alla quale sono attribuite opere di oreficeria databili tra la fine del XVI all'inizio del XVII sec[81]. Il Santangelo riporta che sotto il piede è inciso "riparato tutta l'argenteria il 20 maggio 1848. F. Comisso orefice".
Oggi il pezzo è conservato presso il vescovado di Parenzo con altri importanti pezzi di oreficeria istriana.

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 170.; Pazzi 1994, p. 80.

81 Il punzone è riprodotto graficamente dal Pazzi nel completo catalogo dei punzoni veneziani al n. 291, P. PAZZI, I *Punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana*, p. 130

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.3.3, **Croce astile**

Orafo veneziano
Sec. XVI; nodo XVII
Cm 75 x 42
Argento sbalzato
Vescovado Parenzo, già Fianona, chiesa di San Giorgio

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX.
Didascalia: Pedena, chiesa parrocchiale, crocifisso d'argento del sec. XVI con San Giorgio, estate del 1921, 18 x 24 (cm), collezione d'Ufficio.
Numero d'inventario: V2369.

In archivio è conservata solo la riproduzione del verso della croce, riporto la riproduzione proposta nell'*Inventario* del Santangelo.

La croce astile di Fianona, erroneamente attribuita dal Morassi alla chiesa parrocchiale di Pedena, è un bell'esempio di oreficeria rinascimentale. Essa è eseguita in lamina d'argento sbalzata fissata al supporto ligneo tramite chiodini. La croce ha una sagomatura molto mossa, i bracci si dilatano in volute arricciate nel punto di congiuntura tra questi e i quadrilobi, l'incrocio tra i bracci è occupato da una *tabula* quadrata. La superficie della croce è adorna di ornati a sbalzo che riproducono volute e fogliami di gusto rinascimentale, disposti a candelabra, mentre i quadrilobi hanno un fondo decorato con piccole stelle incise. Nel *recto* al centro troviamo il Cristo Crocifisso, dal volto molto espressivo e barbato, il torso è ben strutturato come il panneggio del perizoma. Nei quadrilobi si trovano le mezze figure di Dio Padre, di San Sebastiano, San Rocco e San Giovanni Evangelista. Nel *verso* c'è la statua a tutto tondo di San Giorgio, santo titolare della chiesa parrocchiale di Fianona, che calpesta il drago e lo sta per trafiggere con una lancia. Il santo è ben proporzionato, ha un volto giovanile e capigliatura riccia, l'armatura è descritta con minuzia, presenta incisioni a bulino che simulano dei ricami e la cotta. Ai lati del santo troviamo i simboli degli evangelisti eseguiti a sbalzo. Il nodo sferico, leggermente schiacciato, percorso da baccellature in rilievo e da una fascia decorata

a sbalzo, è un'opera successiva del XVII secolo. Il Santangelo ritiene che la croce di Fianona sia un pezzo pregevole di oreficeria veneta dei primi decenni del Cinquecento e anche il Morassi è concorde con questa interpretazione. Il Pazzi invece la data al XV secolo e la avvicina alle croci di San Geremia e san Giovanni in Bragora a Venezia[82]. La decorazione della croce con ornati fitomorfi riconduce il pezzo al tipo iconografico della C*rux gemmata,* famiglia di croci il cui corpo risulta ornato di fiori e tralci nei modi dell'A*rbor vitae*, tradizione attestata almeno dal 1383, anno della croce di Donna Alda Giuliani del Duomo di Trieste, certamente di produzione veneziana. Altri esempi di C*rux gemmata* si trovano in tutta l'area veneta: la croce processionale della Chiesa parrocchiale di Villorba, la croce processionale della Chiesa di Santa Maria Assunta di Rustego (Pd) e la croce processionale della Chiesa di San Giorgio a Marcon[83]. Il modello iconografico della *Crux gemmata* è molto comune in area istriana in età gotica, si ritrova nelle due croci di Capodistria, nella croce di Ossero, di Valle. La croce di Fianona tuttavia, pur derivando da questo modello iconografico tardogotico, risolve il volume delle figure in senso rinascimentale e allo stesso ambito sono da connettere le candelabre che ornano il corpo della croce. Pertanto è da ritenersi attendibile la proposta di datazione del Morassi e del Santangelo secondo cui la croce viene ricondotta a una bottega veneziana del XV secolo.

Mostre: Milano 1936

Bibliografia: Santangelo 1935 p. 93, p. 94; Morassi 1937, p. 97; Pazzi 1994, p. 22.

82 P. PAZZI, *Oro di Venezia, splendori dell'oreficeria veneziana e veneta dal Medioevo al Neoclassico fino ai nostri giorni,* Venezia, 2002, p. 28.

83 Schede e riproduzioni fotografiche dei pezzi citati in SPIAZZI , *Oreficeria Sacra..Op. Cit.,* cat. n. 81, 83, 87.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.3.4, **Reliquiario a braccio di San Gaudenzio**

Orafo veneto
Sec. XV base; XVI braccio
Argento, lavorato a sbalzo, a fusione, inciso a bulino, dorato nella base.
Cm. 63, base diametro 0, 18 m
Ossero, tesoro del Duomo

da Archivio Morassi Sezione Varie, busta
Didascalia: Ossero, Duomo, reliquiario con braccio e mano in argento dorato, estate 1923, collezione d'ufficio 18 x 24
numero d'inventario: V2335

Il reliquiario antropomorfo di San Gaudenzio riproduce una mano con il braccio fino all'altezza del gomito. La mano è atteggiata nel gesto latino di benedizione e ha nel pollice un grosso anello con pietre incastonate, all'altezza del polso è applicata la statuetta a tutto tondo di San Gaudenzio vestito coi paramenti sacri. Il corpo del braccio è liscio, sul davanti si apre una finestrella con il ricettacolo per le reliquie con gli estremi decorati da una fascia realizzata a sbalzo e da piccole incisioni. Il piede si imposta su un gradino il cui zoccolo è decorato con un fregio di losanghe e cerchi all'interno dei quali vi sono dei quadrifogli eseguiti a traforo. Le falde sono decorate da un'alternanza di racemi eseguiti a sbalzo, e da placchette inserite nel giro del cespo di fogliami e incorniciate da una cordonatura. Il Santangelo riporta che le medagliette in argento recano incise le figure dell'*Ecce Homo*, di Maria, di San Giovanni Evangelista e di un santo martire. Un tempo probabilmente erano rivestite di smalti. I reliquiari a forma di braccio, rappresentano una tipologia molto diffusa in area veneziana e dalmata, in particolare tra i secoli XIII e XIV. Pezzi del genere sono visibili nel tesoro di San Marco di Venezia, il reliquiario del braccio di San Pantalone e reliquiario del braccio di San Luca, nel Duomo di Zara, reliquiario a braccio di Sant'Isidoro e reliquiario del braccio di San Giovanni Battista. Tale tipologia è testimoniata anche in Friuli, ad esempio nel tesoro del Duomo di Pordenone. Il Santangelo ritiene che il reliquiario di Ossero sia un'opera veneziana del XV secolo.

Il pezzo sembra essere stato manomesso nel tempo. La datazione proposta dal Santangelo è valida solo per la parte del piede, che presenta caratteri veneziani gotici sia nella tecnica d'esecuzione che nei motivi decorativi, sicuramente non è pertinente a una fase quattrocentesca l'elemento di raccordo esagonale presente nel fusto. Per quanto riguarda la parte del braccio essa è da ascrivere a una modifica avvenuta nel XVI secolo, come si può evincere da un confronto tra il nostro e il reliquiario a braccio di San Grisogono dal Tesoro di Zara datato a cavallo tra XIV e XV secolo[84].

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 67

84 BERGAMINI, *Ori e Tesori.*. op. cit. p. 60

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.3.5, **Acquamanile**

orafo veneziano?
Sec. XVI, prima metà
h cm 42
Argento sbalzato, fuso e cesellato,
Disperso, già Albona, Duomo o Collegiata di Santa Maria

da Archivio Morassi, Sezione Varie, Busta VIII
Didascalia:Albona,
Numero d'Inventario: V1788

L'acquamanile di Albona doveva fare parte di un servizio da lavabo, tipo di corredo che si utilizzava per le abluzioni durante particolari cerimonie. Il servizio solitamente comprendeva appunto una brocca e un piatto o un bacile, che però ad Albona non si è conservato, ma sappiamo che c'era in quanto l'Alisi trattando delle oreficerie presenti presso il Duomo di Albona menziona «un'anfora con bacile»[85].
L'acquamanile, realizzato in forma di anfora, è un bellissimo oggetto realizzato con lamina d'argento sbalzata e cesellata. L'ansa, fusa e lavorata a bulino, è in forma di erma muliebre, essa è ricongiunta al collo del vaso attraverso un mascherone e al corpo del vaso con un mascherone con al collo uno stemma nel quale si vede un cane rampante poggiato con le zampe posteriori su tre monti, il cane è coronato e accompagnato da tre stelle. La bocca dell'anfora è formata da una testa di donna con diadema ornato di frutti. Il corpo dell'anfora è liscio, tranne alcune ammaccature dovute all'uso, e il piede è slanciato anch'esso senza decorazioni. L'acquamanile è punzonato nella parte inferiore della base con una marca che il Santangelo non riesce a leggere per intero, e che così riporta
DOI
OVEI
ES

85 ALISI, *Istria città minori,* p. 20.

L’ Alisi sostiene che l’anfora sia opera di un orafo veneziano, egli la confronta con quella raffigurata da Antonio Zanchi nel dipinto delle nozze di Cana del Duomo di Capodistria. Il Tamaro, ritrova lo stesso stemma in una statua della Madonna della Consolazione che presenta la data 1697 e le iniziali A.B.P. e per questo data l’opera al XVII secolo, Il Caprin invece ritiene che lo stemma sia quello della Famiglia Toscani e che l’anfora appartenga addirittura ai primi anni del XVIII secolo. La tesi più appropriata è sicuramente quella del Santangelo che ritiene la brocca un’opera notevole di oreficeria veneziana del XVI secolo.
Delle oreficeria un tempo conservati presso il Duomo o Collegiata di Santa Maria ad Albona da notizia il Pazzi. Questi vennero spostati presso il vescovado di Parenzo, il Pazzi menziona tra gli oggetti “messi in salvo” «un calice gotico con stemma Falier della seconda metà del XV secolo, una pisside recante lo stemma Molin del 1582, un ostensorio datato 1723, un reliquiario della Santa Croce e altri preziosi»[86], ma non cita l'acquamanile. Ciò farebbe ipotizzare che l’anfora di Albona risulti ora dispersa, venduta o rubata.

Mostre: Capodistria 1910

Bibliografia: Alisi 1932, p. 20; Caprin 1905, p. 195; Tamaro , p.158; Santangelo 1935, p. 15

86 PAZZI, *Itinerari.. op. cit.*, p. 14

S.3 Oreficeria Barocca

Dopo due secoli di dominio veneziano l'intera cultura istriana parlava il linguaggio della Serenissima e il ricorso a Venezia per tutte le manifestazioni artistiche era diventato indispensabile[87]. A questa regola non sfugge l'oreficeria, dove l'attività degli orefici locali durante il periodo barocco doveva limitarsi soprattutto all'indoratura o a qualche "riduzione alla moderna" dell'antica suppellettile ecclesiastica[88]. Registriamo in questo periodo la presenza di diversi punzoni di botteghe o artefici veneziani sulle oreficerie conservate in Istria: la bottega posta all'insegna del Bò, all'insegna del Coraggio, all'insegna dell'Organo[89]. Le botteghe veneziane del Seicento rivelano una puntuale uniformità stilistica, frutto di un vocabolario decorativo sempre più generalizzato grazie alla diffusione dei repertori a stampa e libri di modelli che seguivano le prescrizioni codificate dal Concilio di Trento[90]. L'arte sacra barocca è infatti l'espressione del clima di austerità e rigore che si imboccò con la Controriforma. San Carlo Borromeo nel 1577 redige le *Instructiones Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* per dettare le norme generali relative alla liturgia, delineare gli orientamenti e dare disposizioni per i vasi sacri e la suppellettile ecclesiastica. Egli non mancava di evidenziare le esigenze differenziate delle singole chiese «affinché gli arredi riescano, per quanto è possibile, eleganti e decenti in proporzione dei cespiti di ciascuna chiesa»[91]. Le tre categorie enunciate vengono poste in relazione a valori estetici, funzionali ed economici, i quali devono convergere per realizzare la funzione liturgica che, a sua volta, va ricondotta «alla solennità, alle regole liturgiche dei riti, alle consuetudini»[92]. La normativa ecclesiastica implicava di

87 Lo stesso discorso vale per il Friuli occidentale, BERGAMINI, *Storia dell'oreficeria in Friul*i.. op. cit., p. 161.

88 Questo ragionamento è comprovato da fonti documentarie per il Friuli ma è valido anche per l'Istria G. GANZER, *Il Seicento*, in *Ori e Tesori.. op. cit.*, p. 210.

89 PAZZI, *Itinerari..* op. Cit., pp. 15-31.

90 GANZER, *Il Seicento..* op. cit., p. 210.

91 *Instructiones Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo* (1577), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, 1962, p. 125.

92 *Ibidem*

fatto la normalizzazione anche degli oggetti legati al culto. La suppellettile sacra nel Seicento e Settecento non presenta variazioni nella funzione liturgica, che rimane sostanzialmente inalterata, ma si connota per una lenta ma costante mutazione di valori estetico-formali che portano alla codificazione di forme tipo per ogni tipologia d'arredo[93].

Tra i vasi sacri il calice, per la funzione prioritaria nella celebrazione eucaristica, è particolarmente prezioso. Sul piede possono essere rappresentati, secondo le indicazioni del Borromeo, scene della Passione di Cristo, in diretta correlazione simbolica con il sangue di Cristo che vi è contenuto. La forma circolare del piede, già introdotta nel Cinquecento, nei primi decenni del XVII diventa usuale. Il calice datato 1612 e firmato Pietro Boh della Scuola di San Rocco rappresenta in modo esemplare i nuovi valori iconografici e stilistici[94]. I rapporti tra le parti del calice sono molto eleganti, il nodo ovoidale è ornato con puttini che reggono festoni, come la sottocoppa, motivo è tipico dell'oreficeria veneziana dei primi decenni del secolo[95].

La vera fioritura del calice barocco si ha però nel Settecento, quando la base e il nodo si ricoprono di volute lussureggianti, spunti simbolici o figurati, tra i quali assai frequente è il tema delle virtù, degli evangelisti, e talvolta figure di santi.

Per quanto riguarda la tipologia dell'ostensorio la questione fondamentale diventa la visibilità dell'Eucarestia. Si ritrova il tipo cinquecentesco dell'ostensorio architettonico con teca tubolare e copertura a cupolino, il cosiddetto ambrosiano. E viene creata *ex-novo* la tipologia a raggiera, con teca anulare circondata da un giro di raggi dorati, che esprime con grande efficacia il Salmo 18 *“in sole posuit tabernaculum meum".* Spesso sulla sommità del vaso sacro si trova il Cristo risorto, per sottolineare la teologia dell'Eucarestia. La figura dell'angelo, o degli angeli, inseriti in posizione dinamica nel piede mentre reggono la teca servono a enfatizzare il concetto. Questo tipo di ostensorio costituisce uno degli spunti più interessanti sui quali si basa l'oreficeria sacra fino al Settecento.

La croce col Seicento si semplifica, il profilo diventa lineare, le terminazioni trilobe. Il nodo a coppa viene ornato da festoni e teste di putti. Spesso si trovano applicazioni

93 SPIAZZI A. M., *Il Seicento e Settecento*, in *I Tesori della Fede.. op. cit.,* pp. 137-142.

94 M. A. CHIARI MORETTO WIEL, *Il tesoro della Scuola Grande di San Rocco,* Venezia, 2010, p.34.

95 *Ibidem*

di elementi vegetali stilizzati, le figure risentono della plastica manierista e diventano molto espressive.

Il culto delle reliquie è talmente radicato nell'età barocca da richiedere la costruzione di appositi contenitori e armadi, da aprire o chiudere a seconda delle esigenze liturgiche, oppure la progettazione e la destinazione ad esse di intere cappelle.

I reliquiari a ostensorio registrano grandissima diffusione in questo periodo. A San Marco troviamo un buon numero di pezzi di questo tipo, dal più semplice in metallo dorato o argentato a quello più ricco, d'argento sbalzato. Questi sono riscontrabili in due intere serie, che raggiungono complessivamente ventun pezzi, raggruppati dal Mariacher nel tipo “reliquiario Marinoni” e in quello “San Lorenzo Giustiniani”[96]. Nel tesoro di San Marco si continuano ad avere attestazioni di questo tipo di reliquiario fino al primo Ottocento, come testimoniano il reliquiario di San Basso, o quello della Vergine e della Spina, che rappresentano una variante fantasiosa del tipo con suggestioni neogotiche[97]. Un altro reliquiario diffuso in questo periodo è quello cosiddetto a “bandiera”, caratterizzato da una parte superiore alquanto allargata, con la teca circondata da ricche volute, emblemi, statuine e figurette.

Calici, reliquiari e ostensori, dimostrano durante l'età barocca un'evoluzione simile, specialmente nella foggia e nella decorazione del piede e del nodo, con volute, fregi a sbalzo, o vere e proprie statuine, dove l'abilità e la fantasia degli artefici hanno modo di esplicarsi felicemente.

Continuano ad essere realizzati reliquiari parlanti, di tradizione medievale, che raggiungono raffinatissimi risultati grazie ai virtuosismi tecnici propri della sensibilità del tempo. Un bell'esempio a questo proposito è il Busto di San Nazario conservato presso il Tesoro della concattedrale di Capodistria che unisce a una resa ritrattistica del volto del Santo, un gusto per la resa della mimesi che si esprime nei ricami della dalmatica e della mitra che simulano con perfezione dei tessuti broccati. I busti reliquiari venivano inoltre utilizzati in età barocca per arricchire fastosamente e in maniera scenografica gli altari.

96 G. MARIACHER, *L'oreficeria sacra veneziana dal XVII al XIX,* in *Il Tesoro di San Marco.*. op. cit., p. 205.

97 *Ibidem*

Durante l'età barocca si diffondono dei gruppi scultorei da portare in processione durante particolari ricorrenze. Un bel gruppo processionale, con San Giorgio su un cavallo che si impenna violentemente, nel gesto di colpire con la lancia il dragone con le fauci spalancate accompagnato da Santa Margherita, si trova a Pirano. Questa è un'opera di Andrea Balbi da Venezia, commissionato nel 1642 e portato a compimento nel 1654[98].

La diffusa serialità di modelli e tecniche permette una produzione, soddisfacente tecnicamente ed esteticamente, con una riduzione del materiale impiegato attraverso sbalzi che assottigliano sempre più le lamine di metallo prezioso. Non mancheranno tuttavia, nelle soluzioni decorative, robuste volute e aggettanti elementi fusi.

98 Informazioni su Andrea Balbi in PAZZI, *Itinerari..* op. cit., nota 8. SANTANGELO, Inventario.. op. cit, p. 152.

S.4.1, **Busto reliquiario di San Nazario**

Argento sbalzato
h. 0,70 cm
XVII sec.
Capodistria, tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta

da Archivio Morassi, sezione Varie, busta VIII
Didascalia: Capodistria, concattedrale, Busto di vescovo in argento sbalzato, sec. XVII
numero d'inventario: V1933

In Archivio Morassi si conserva solo una riproduzione della parte posteriore del reliquiario, per la parte posteriore propongo la fotografia dell'Inventario del Santangelo.

Il busto conservato nel Tesoro del Duomo di Capodistria è un bellissimo esempio di oreficeria barocca. Questo è un reliquiario molto importante per la città in quanto racchiude il cranio di San Nazario, Santo vescovo e patrono della città slovena. Il busto poggia su un piedistallo in legno adorno di applicazioni argentee, un cartiglio indica l'identità del santo ritratto "B NAZA EPIS IVST". Il santo ha un volto molto caratterizzato, è barbato, ha uno sguardo molto intenso e pensieroso. Nazario è ritratto nelle vesti vescovili indossa un piviale e un'alta mitra adorni di fogliami sbalzati e cesellati che mostrano appieno il virtuosismo dell'orefice, che riesce a fingere tessuti differenti. Sulla fascia del piviale sono rappresentati due vescovi. Il Santangelo riferisce che il busto presenta impressi i seguenti punzoni: ZBZ, GB, GMI. Mentre ZBZ non è un punzone riscontrato nell'elenco del Pazzi, GB e GM sono attestati su pezzi del XVII secolo.
Sia il Santangelo che il Pazzi sottolineano come i caratteri stilistici del reliquiario lo riconducano ad ambito veneziano del XVII secolo. Il Santangelo riferisce, senza specificare la fonte, che il reliquiario di San Nazario venne realizzato nel 1670 in sostituzione di altro reliquiario simile ma di dimensioni minori.

*Mostre:*Lubiana 2000

Bibliografia: Alisi 1932, p 89-90; Semi 1934, p. 87; Santangelo 1935, p. 56; Pazzi 1994, p. 67; *Zakladi slovenskih cerkva* 2000, p.132

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.4.2, **Croce astile**

Orafo locale?
XVII sec.
Cm 29 x 14
Lamina argento sbalzato, a fusione
Vermo, chiesa parrocchiale

da Archivio Morassi, Sezione varie, busta IX
Didascalia: Vermo, chiesa parrocchiale, croce astile in argento sbalzato, sec, XVII
Numero inventario: recto V2600, verso V2601

La croce della chiesa parrocchiale di Vermo ha una sagoma molto lineare che si rifà alla tipologia tradizionale delle croci con braccia rettilinee e terminazioni a trilobi. Nel *recto* della croce al centro c'è la figura del *Christus Patiens*, eseguito a fusione e fissato tramite chiodini a due listarelle di metallo che rappresentano il *Lignum Crucis*. Nel lobo alla sua sinistra troviamo Maria, nella posa dell'orante con le braccia aperte, e alla sua destra San Giovanni evangelista, dolente con le mani al petto, in basso c'è Santa Maria Maddalena con il vaso per gli unguenti e in alto Dio Padre con il globo in mano. I mezzi busti sono eseguiti con alto sbalzo e fissati con chiodi. La superficie della croce è liscia ad eccezione del perimetro che è marcato da una doppia linea di contorno. Sul *verso* al centro è la Vergine con le mani giunte, in piedi su una testa di cherubino, e agli estremi le mezze figure degli Evangelisti coi loro simboli. Il profilo è impreziosito da applicazioni floreali raccordate tra loro con fili d'argento. Il nodo a bulbo è decorato con l'incisione di due specchi ovali tra cherubini e volute. Il Santangelo rileva che in uno degli ovali è presente lo stemma della contea di Pisino e nell'altro la figura di un santo circondata dalla scritta "S. MAURO PRETE E MARTIRE". Sul nodo sono impressi i punzoni con le iniziali BS e W, questi non sono indicizzati nell'inventario del Pazzi, pertanto potrebbe trattarsi di punzoni di orafi locali. Il Santangelo ritiene che la croce sia un lavoro dei primi anni del Seicento di netta impronta veneziana. La resa del Cristo, con il corpo strutturato a S, si può

confrontare con quello della croce astile proveniente dal Tesoro della Basilica di Aquileia, oggi conservato a Gorizia, di fattura veneziana[99].

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 172-173.

99 *Ori e Tesori.*. op. cit., p. 129

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.4.3, **Reliquiario sinistra**

Orafo locale?
Sec. XVIII
Argento sbalzato e cesellato
Capodistria, concattedrale

Sezione Varie, busta VIII
Didascalia: Capodistria, concattedrale, reliquari in argento sbalzato sec XVIII
Numero d'inventario: V1932

Il reliquiario in lamina d'argento sbalzata e cesellata è del tipo barocco con mostra a cartella, modello che si impose nel XVIII secolo in territorio veneziano e veneto. Il reliquiario poggia su una base triangolare, il piede è lavorato con volute sulle quali poggiano due teste di putti, altri due invece sono invece raffigurati interi in atto di sostenere la teca dal profilo mosso da volute. La reliquia è identificata con un piccolo biglietto sul quale vi è scritto "Innocentis". Il reliquiario è molto simile per tecnica di realizzazione alla pace in argento, appartenente allo stesso tesoro, che rappresenta l'Assunzione di Maria, alla quale è dedicata la cattedrale. La pace viene datata dal Santangelo alla prima metà del XVIII secolo e ascritta a una bottega locale[100]. Lo stesso si può pensare per i due reliquiari che non presentano punzoni veneziani.

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 37

100 scheda e riproduzione fotografica in SANTANGELO, Inventario.. op.cit., p. 53

S.4.4, **Reliquiario destra**

Orafo locale?
Sec. XVIII
Argento sbalzato e cesellato
Capodistria, concattedrale

Il reliquiario in argento sbalzato e rifinito a cesello è del tipo a cartella, come il precedente. Da quello si differenzia per la struttura più slanciata e per la decorazione più semplice.

Bibliografia: inedito

S.4.5, **Piatto d'argento**

Orafo locale?
Sec. XVII, metà
Argento cesellato
Capodistria, tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta

da Archivio Morassi, Sezione varie, Busta VIII
Didascalia:Capodistria, concattedrale, piatto in argento sbalzato sec. XVII
Numero d'inventario: V1972

Il piatto in argento conservato presso il Tesoro della Cattedrale di Capodistria fa parte, insieme all'acquamanile conservato nello stesso tesoro, di un servizio da lavabo. Questi erano corredi composti appunto da due elementi, da un recipiente per versare e da un altro per raccogliere l'acqua dopo l'abluzione. Questi potevano essere una brocca e un bacile, dei bacili gemelli, oppure un acquamanile e un piatto. Il servizio per le abluzioni composto da una brocca e un bacile omogenei per stile e materia si è venuto a comporre in epoca molto tarda rispetto all'uso collaudato. Solo nel Rinascimento si stabilizzava l'insieme dei due pezzi in sostituzione degli altri recipienti utilizzati per tutto il Medioevo[101]. Dal XVI secolo il piatto, o bacile, con la brocca vennero a costituire un servizio unitario di grande pregio riservato agli alti prelati oppure al sacerdote durante particolare cerimonie (dopo la somministrazione del Battesimo, la distribuzione dei ceri, delle ceneri, dell'olivo benedetto e durante la Lavanda dei piedi del Giovedì Santo).
Il piatto in argento conservato a Capodistria ha una struttura circolare e presenta al centro una sede leggermente rialzata rispetto al fondo per contenere il piede della brocca in modo da non farla cadere nel trasporto. Il piatto è decorato con ornati a sbalzo e a incisione, nel fondo troviamo decorazioni a volute, fra le quali vi sono frutti e figure di animali, interrotte da croci e da tre figure alate il cui corpo termina in volute. Tutti gli ornati sono stati oggetto di doratura, venendo a creare una piacevole

101 B. MONTEVECCHI, S. VASCO ROCCA (a cura di), *Suppellettile ecclesiastica, Dizionari terminologici,* Firenze, 1988, p. 125

bicromia. Al centro vi è un disco, con stemma inciso, circondato da una fascia a cerchi intrecciati a catena, cinta da un'altra maggiore, con volute e fiori. Il bordo del piatto è rivestito con ornati a volute, frutta e teste di cherubini. Il Santangelo ascrive sia il piatto che l'acquamanile al XVII secolo.

Mostra: Capodistria 1910; Lubiana 2000

Bibliografia: Alisi 1932, p. 91; Santangelo 1935, p. 52; *Zakladi slovenskih cerkva* 2000, p.34.

S.4.6, **Acquamanile**

orafo locale?
sec . XVII
h. cm 30
argento inciso
Capodistria, Concattedrale

da Archivio Morassi, Sezione Varie, Busta VIII
Didascalia:Capodistria, concattedrale, caraffa d'argento sec. XVII
Numero d'inventario: V1981

L'acquamanile conservato nel Tesoro di Capodistria è realizzato nella forma di una brocca. Il piede circolare è decorato con volute incise fiancheggianti festoni di frutta. Il corpo principale è di forma cilindrica ed è adorno nella parte alta con una decorazione analoga a quella del piede, con volute, fogliami e fiori, conclusa da una punta fogliforme.
Il pezzo compone, insieme al piatto conservato presso il medesimo Tesoro, un servizio di abluzione. I due oggetti sono realizzati dalla stessa bottega. Il Santangelo li considera opere del XVII secolo.

Mostra: Capodistria 1910; Lubiana 2000

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 52; *Zakladi slovenskih cerkva* 2000, p.34.

Beatrice Marangoni, Tesi di Laurea Magistrale.
Catalogo di oreficerie istriane. Considerazioni a partire dalle fotografie conservate nella Fototeca Morassi a Ca' Foscari.

S.4.6, **Ostensorio**

orafo locale
sec. XVII; XIX lunetta
h cm 45, diametro base cm 12,5
argento dorato
Draguccio, Chiesetta di San Bortolo

in Archivio Morassi, Sezione Varie, busta VIII
Didascalia: Draguccio, chiesetta di San Bortolo, ostensorio e calici, collezione ex conservatore Gnirs, 18 x 24 (cm)
Numero d'inventario: S.I.

Il vaso sacro di Draguccio appartiene alla tipologia degli ostensori architettonici di derivazione gotica. Il pezzo è realizzato in lamine d'argento sbalzato e presenta ornati finissimi eseguiti a sbalzo e ripassati a cesello. L'iconografia del pezzo è fortemente connessa alla Passione di Cristo. Il piede ha un profilo circolare, il gradino è decorato con baccelli, e il collo da elementi vegetali nei quali sono poste teste di cherubini in altorilievo alternate a specchi ovali contenenti i segni della passione: la croce, la corona di spine, i chiodi e il velo della Veronica. Il nodo a oliva presenta, su un fondo decorato da elementi vegetali, un'alternanza di teste cherubiche e specchi con altri riferimenti alla passione: il martello, la scala, la spugna e la lancia, le tenaglie. Anche nella sottocoppa è presente lo stesso motivo iconografico, vi troviamo: i flagelli, il coltello con l'orecchio di Malco, i dadi, la colonna. La teca è in vetro di forma cilindrica, ed è inquadrata da fogliami disposti in due volute eseguiti a tutto tondo. La parte della lunetta per l'ostia consacrata sostenuta da due angeli in volo è opera successiva. Il cupolino a sesto schiacciato presenta sempre segni ricollegabili alla passione: la borsa, la mano, la tunica e il gallo, e sulla sommità si trova una croce con terminazioni anconate. Il pezzo è un tipico esempio di oreficeria manierista, e presenta nella base e nel nodo a oliva, decorati con teste di cherubini, i tratti tipici dell'oreficeria veneziana realizzata a cavallo tra Cinquecento e Seicento. Si può istituire un confronto tra il nostro ostensorio e la pisside conservata a

Cormons, databile al grazie ad un'iscrizione al 1595[102]. I due pezzi presentano una stringente somiglianza per quanto riguarda il piede e il nodo, sia per la tipologia che per il trattamento dello sbalzo molto alto nelle testine degli angioletti e molto calligrafico negli altri elementi. Un altro pezzo, simile a quello di Draguccio è l'ostensorio conservato a Sauris nella chiesa di Sant'Osvaldo, attribuito a un argentiere veneziano del XVII secolo[103]. Si dimostra così la tesi del Santangelo secondo il quale l'ostensorio è un buon lavoro di oreficeria locale con caratteri che non possono andare oltre i primi anni del XVII.

Bibliorafia: Santangelo 1935, p. 78

102 Scheda e riproduzione fotografica dell'opera in SPIAZZI, *Orefícceria sacra*.. op, cit, p.

103 Scheda e riproduzione fotografica dell'opera *Ori e Tesori*, op. cit., p. 212

S.4.7, **Ostensorio raggiato**

orafo veneziano
Sec. XVIII
h. 0,47 m, base 0,14 m
argento dorato
Albona, chiesa parrocchiale della Natività

in Archivio Morassi, Sezione Varie, Busta
Didascalia:Albona, chiesa parrocchiale, 2 croci processionali e un calice in argento sbalzato, estate 1921, Collezione d'ufficio
numero d'inventario: S.I.

L'ostensorio conservato presso la chiesa parrocchiale di Albona è del tipo a raggiera. Questa tipologia in uso dalla metà del XV secolo allude all'identificazione simbolica dell'Eucarestia con il sole. L'ostensorio poggia su un piede circolare lavorato a sbalzo

che presenta due testine di cherubini e quattro stemmi, dei quali non si specifica il soggetto. La teca anulare è circondata da un doppio cordone dal quale partono i raggi di diversa lunghezza, a questa si poggiano due puttini in volo, e alla sommità si trova la figura del Cristo risorto a tutto tondo. Il Santangelo riporta che sotto la base dell'ostensorio è incisa la data 1723 e che il pezzo presenta la marca di fabbrica Z A C, punzone riscontrabile su oreficerie del XVIII sec[104]. Questo genere di ostensori è molto diffuso in tutta l'area veneta e nei territori influenzati da Venezia, alcuni confronti si possono istituire con l'ostensorio raggiato conservato al Museo Diocesano d'Arte Sacra di Pordenone[105]

Bibliografia: Tamaro 1910, p. 158; Santangelo p. 16.

S.4.8, **Calice**

orafo locale?
Sec. XVIII
argento sbalzato e cesellato
Albona, chiesa parrocchiale della Natività

Il calice di Albona è del tipo barocco con piede circolare, nodo a oliva e sottocoppa finemente lavorati a sbalzo e rifiniti a cesello.

Bibliografia: inedito

104 P. PAZZI, *I punzoni dell'argenteria.. op. cit.,* p. 108.

105 BERGAMINI, *Storia dell'oreficeria in Friuli..op.cit.*, p. 163.

S.4.9, **Croce astile**

orafo locale?
Sec. XVIII
Argento sbalzato
Albona, chiesa parrocchiale della Natività

Croce lineare terminante con quadrilobi. Nel recto troviamo cristo crocifisso, ai suoi lati la Madonna e san Giovanni, sopra l'eterno e sotto Maria Maddalena. Il nodo a anfora è lavorato a sbalzo e rifinito a cesello e decorato con piccole volute applicate. All'incrocio tra i bracci partono due fasce di raggi, probabilmente sono un'aggiunta successiva. Opera d'oreficeria locale del XVIII secolo.

S.4.10, **Croce astile**

orafo locale?
Sec. XVIII
Cm
Argento sbalzato
Albona, chiesa parrocchiale della Natività

Croce lineare terminante con quadrilobi. La croce ha un bel nodo ad anfora lavorato a sbalzo e rifinito a cesello. Come per il precedente pezzo si può pensare a una produzione locale.

Bibliografia: inedito

S.4.11, **Reliquiario di San Giovanni Battista** (destra)

orafo veneziano
Sec. XVIII, XIX
Cm. 38
Argento sbalzato
Lussingrande, Chiesa di Sant'Antonio Abate

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Lussingrande, chiesa parrocchiale due ostensori, reliquiario scarpa di Sant'Elena, estate 1923, collezione d'ufficio, 18 x 24
Numero d'inventario: V2294

Il reliquiario di san Giovanni Battista che si conserva presso la chiesa di Lussingrande è del tipo architettonico largamente diffuso in tutta l'area veneta dal

XVI secolo. Il reliquiario ha una base circolare, decorata da fogliami eseguiti a sbalzo e da tre angioletti che sorreggono le palme e la spada. Il nodo a oliva presenta tre testine di cherubini eseguite a sbalzo. La teca per le reliquie, di vetro cilindrica, è inquadrata da due racemi vegetali in forma di volute. La sottocoppa è decorata con elementi vegetali incisi e lo stesso motivo è proposto sul cupolino, coronato da una statuina a tutto tondo di san Giovanni Battista. La parte inclusa nella teca è da ascriversi interamente al XIX secolo. Il Santangelo riferisce che sotto la base del reliquiario è presenta la scritta in corsivo “Gasparo Craglietto”, e il marchio con le iniziali E. P. mentre per il marchio non ci sono riscontri. Si sa invece che Gaspare Craglietto fu un armatore e un appassionato intenditore d’arte dell’Ottocento, egli era originario di Lussingrande ma viveva a Venezia dove possedeva una nutrita quadreria[106]. Nel 1807 egli acquistò nella città lagunare diversi pezzi provenienti da chiese soppresse tra cui cinque altari in marno, sculture e dipinti che donò al Duomo di Lussingrande[107]. Si può pensare che il reliquiario di san Giovanni Battista sia giunto da Venezia per mano del Craglietto e che provenga da qualche chiesa soppressa della Serenissima. Il reliquario presenta caratteri veneti ascrivibili al XVIII secolo.

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 107

106 G. CRAGLIETTO, *Quadreria di Gasparo Craglietto,* Venezia, 1838; A. BUDINI, *Gasparo Craglietto*, in «Pagine istriane», 4 novembre 1950, p. 146-152.

107 A. ALISI, *Istria città minori.. op. cit.,* p. 110.

S.4.12, **Reliquiario** (centro)

orafo veneziano
sec. XVIII, fine
cm. 44
argento fuso, sbalzato, inciso.
Lussingrande, Chiesa di Sant'Antonio Abate

Il reliquiario ha una base triangolare decorata agli spigoli da volute e nel campo interno con ornati intrecciati eseguiti a sbalzo, il nodo a oliva presenta volute e un piccolo festone. Il ricettacolo per le reliquie è in forma di croce di malta racchiusa tra volute, la teca è sormontata da un trofeo a tutto tondo composto della lancia, della spugna e di una croce. Il Santangelo ritiene il pezzo un prodotto di oreficeria veneziana della fine del XVIII secolo.

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 107

S.4.13, **Reliquiario a mano di S. Gregorio prete**

Orafo veneziano
Sec. XVIII
Argento dorato
Cm 29 (senza palma)
Lussingrande, chiesa Sant'Antonio abate

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Lussingrande, Duomo, reliquiario- ostensorio con la mano e la palma, estate 1923, collezione d'ufficio, 18 x 24
Numero d'inventario: V2292

Il reliquiario di san Gregorio è un esempio di reliquiario antropomorfo, tipologia che garantiva tramite la mimesi del contenitore con la reliquia che conteneva un impatto immediato e diretto del fedele con essa. La tipologia del reliquiario a mano è molto diffusa in area alto adriatica, ne sono conservati molti esemplari soprattutto in Dalmazia.
La mano è realizzata in lamina d'argento dorata, il pollice e l'indice sono stretti a sostenere la palma del martirio. Il palmo della mano è occupato da una grande apertura ovale che contiene la reliquia, caratteristica tipica di questo genere di reliquiari. La mano è posata su una base circolare dal profilo mosso da volute e rastremature. Il piede è decorato con listarelle verticali, con festoni incisi e baccelli eseguiti a sbalzo. Il Santangelo riferisce che il reliquiario presenta il punzone Z A C usato dai Bolladori della Zecca Veneziana nel XVIII secolo[108].

Bibliografia: Rosemberg1928, p. 35; Santangelo 1935, p. 108

108 Il punzone è registrato nell'inventario di P. PAZZI, *I punzoni dell'argenteria e oreficeria.. op. cit.,* p. 108.

S.4.14, **Reliquiari- ostensori**

orafo locale
XVIII sec.
legno dorato
Lussingrande, Duomo

da Archivio Morassi, Sezione Varie, busta IX
Didascalia: Lussingrande, Duomo, tre reliquiari- ostensori del sec. XVIII
Numero d'inventario: V2293

I tre reliquiari barocchi sono realizzati in legno intagliato e dorato. La doratura serviva per dissimulare il materiale con il quale sono stati realizzati e fingere preziosità. I reliquiari sono della tipologia a "bandiera", con la teca per le reliquie circondata da palme e volute, comprese in una cornice maggiore a volute, frontoncini e conchiglie. I

tre reliquiari sono opere piuttosto povere che presentano caratteri veneziani barocchi stereotipati. Si può pensare a una produzione locale della fine del Settecento.

Bibliografia: Santangelo 1935, p. 109

S.1.1a Cividale del Friuli, Cofanetto eburneo

S.1.2a Sclaunicco, Croce limosina

S.1.2b Zovello, Crocifisso *applique*

S.2.1a Nin, Piede Reliquiario di Sant'Asello

S.2.1b Zara, Duomo, Reliquiario a piede

S.2.2a Venezia, Altare di Gregorio XII

S.2.3a Venezia, Tesoro di San Marco, Reliquiario Sant'Isidoro, piede

S.2.3b San Pietroburgo, Ermitage, Ostensorio

S.2.3c Venezia, Tesoro di San Marco, Reliquiario di S. Isidoro, nodo

S.2.4a Parigi, Louvre, Reliquiario di Santa Marta, nodo

S.2.4b Venezia, Tesoro di San Marco, Candelabro del Doge Cristoforo Moro, nodo

S.2.4c Capodistria, Tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta, Calice

S.2.4d Parigi, Louvre, Reliquiario di Santa Marta

S.2.4e Londra, Victoria & Albert Museum, Calice

S. 2.4f Slovenj Gradec, Calice

S.2.4g Venezia, Candelabri del doge Cristoforo Moro

S.2.5a Capodistria, Ostensorio ambrosiano

S.2.5b Muggia, chiesa parrocchiale, Ostensorio ambrosiano

S.2.5c Pordenone, Tesoro del Duomo, Reliquiario

S.2.6.a Capodistria, tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta, Croce astile *recto*

S.2.6b Capodistria, tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta, Croce astile *verso*

S.2.6c Venezia, Santa Maria della Salute, Croce astile

S.2.6d Venezia, Gallerie dell'Accademia, Croce astile

S.3.3a Fianona, chiesa San Giorgio, Croce astile

S.2.7b Montona, chiesa parrocchiale, Croce astile

S.2.8a Motta di Livenza, chiesa parrocchiale, Croce astile

S.2.7a Ossero, chiesa parrocchiale, Croce astile

S.2.9a Cividale, Ostensorio-Reliquiario

S.2.9b Lubiana, Ostensorio

S.2.9c Pordenone, Tesoro del Duomo, Reliquiario

S.2.11a Portole, chiesa parrocchiale, Ostensorio

S.2.17 Montona, Duomo, Altarolo portatile

S.2.14 Rovigno, chiesa parrocchiale, Calice

S.3.1a Montona, Duomo, Calice

S.4.6 Venezia, Tesoro di San Marco, Reliquiario

S.4.7 Pordenone, Tesoro del Duomo, Reliquario

S.4.1a Capodistria, Tesoro della concattedrale, Busto di San Nazzario

S.4.13 Pordenone, Tesroro del Duomo, Reliquiario a braccio

S.4.5 Capodistria, Tesoro della concattedrale di Santa Maria Assunta, Servizio da abluzione

S.4.5b Lubiana, Tesoro della Cattedrale, Servizio da abluzione

Tavola topografica dell'Istria con segnalazione dei siti considerati

Appendice

Località interessate da campagne fotografiche

- Albona, estate 1921
- Capodistria, non specificato
- Draguccio,collezione ex conservatrore Gnirs
- Fianona, estate 1921
- Isola d'Istria,non specificato
- Lussingrande, estate 1923
- Montona, primavera 1922
- Ossero, estate 1923
- Pedena, estate 1921
- Valle, estate 1923
- Vermo, non specificato

Oreficerie disperse

Acquamanile Albona; Calice Albona; Calici Draguccio; Calice Vermo; Ostensorio Isola; Ostensorio Ossero; Croce Ossero; Croce Vermo; Reliquiari Lussingrande.

Bibliografia

di Antonio Morassi

Lessico biografico degli artisti friulani e di quelli che nel Friuli operarono, in «Forum Iulii», 1-2, gennaio-febbraio 1914, pp. 29-34 e 85-88.

Skulpturwerke der Barockzeit im Gorzer Dome, in «Mitteillungen», 14, 1915, pp. 67-79.

Die Malereien im Palazzo Steffaneo zu Crauglio, in «Jahrbuch», 1-4, 1915, pp. 61-82.

Catalogo della mostra d'arte popolare italiana, Trieste, 1922.

Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia, in «L'era Nuova», 4 gennaio 1922.

Il Museo di Capodistria, in «L'Era Nuova», 31 gennaio 1922.

Il Tiepolo di Pirano, in «L'Era Nuova», 31 gennaio 1922, pp. 65-67.

*Il restauro del castello di Gorizia, i*n «Architettura e Arti decorative», 2, luglio 1922-1923, p. 458-462.

Il "fondo oro" trecentesco della predella bellignana di Dignano, in «Il popolo di Trieste», 8, settembre 1923, pp. 87-98.

L'altarolo portatile del Colleoni a Montona, in «Dedalo», 4, 1923, pp. 200-207.

Il Castello di Gorizia, «Le Vie d'Italia», 5, maggio 1923, p. 494-498.

Il restauro del Castello di Gorizia, «La voce d'Isonzo», 13 ottobre 1923.

La chiesa di Santa Maria Formosa o del Canneto in Pola, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», luglio 1924, pp.11-25.

Il "fondo oro" trecentesco e la predella bellignana di Dignano, in «Rivista mensile della città di Venezia»,, settembre 1924, pp. 259-266.

Le sei tavole di Vittore Carpaccio a Zara, in «Emporium», settembre 1924, pp. 537-544.

Antica pittura popolare nell'Istria, in «Le Vie d'Italia», 10, ottobre 1924, pp. 1064-

1072.

Cronache varie. Gli affreschi di S. Maria delle Lastre a Vermo, in «Emporium», 63, marzo, pp.204-208.

Scoperte e restauri di pitture compiuti dall'Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», serie III, 18, febbraio 1922-23.

Catalogo illustrato della prima esposizione di Arte Antica a Trieste, 1924.

Catalogo della prima esposizione goriziana di Belle arti, Gorizia, 1924.

Il museo Poldi Pezzoli in Milano, "Itinerari dei musei e monumenti d'Italia"*, XXI, Roma, 1932*

Antica oreficeria italiana, catalogo della mostra organizzata nell'ambito della Triennale di Milano, Milano, 1936.

Antica oreficeria italiana, in «Quaderni della Triennale», 1936, Milano.

Mostra dell'antica oreficeria italiana alla sesta Triennale di Milano, in «Le vie d'Italia e del Mondo», 1936, Milano.

Antica oreficeria italiana, catalogo della mostra organizzata nell'ambito della Triennale di Milano, Milano, 1936.

A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers, wrongly attributed to him, Londra, 1962.

Il tesoro dei Medici: oreficerie, argenterie, pietre dure, Milano, 1964.

Guardi: l'opera completa, Venezia, 1973.

su Antonio Morassi

"Atti riguardanti il personale 1874 - 1955" dei CMSA, Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste.

AGAZZI M, ROMANELLI C., *S. Bettini, L'inquieta navigazione della critica. Scritti inediti 1936-1977*, Venezia, 2011

AGAZZI M., C. ROMANELLI (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia, 2011

AGAZZI M., *La fototeca di Antonio Morassi e Sergio Bettini, Dipartimento di Storia e critica delle Arti "Giuseppe Mazzariol",* "Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Scuola Normale Superiore", 1999, pp. 98-104.

AGAZZI M., *La fototeca di Antonio Morassi*, «Venezia Arti», X (1996), p.187-188;

AGAZZI M.*, Perizie: le "expertises" nella fototeca di Antonio Morassi*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di A. GENTILI, M. A. CHIARI MORETTO WIEL, Padova, 2008, p. 445.

AGAZZI M., Perizie: le "expertises".. op. cit., pp. 445-450; *Eadem*, *Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'università Cà Foscari di Venezia*, in Atti del convegno "Antonio Morassi". op. cit., pp. 39-60;

AGAZZI M.*,Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti: memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti*, in «Venezia Arti», 12/13, 2008/2009, pp. 34-37.

ALBINI F., ROMANO G., *Mostra dell'Antica oreficeria italiana. VI Triennale di Milano-1936, relazione di progetto dattiloscritto*, Milano, Archivio Studio Albini

ARRIGONI L., *Antonio Morassi alla direzione della Pinacoteca di Brera. Allestimenti e acquisizioni (1935-1939)*, in *Antonio Morassi (1893-1976): tempi e luoghi di una passione per l'arte,* atti del convegno tenuto a Gorizia 18-19 settembre 2008, Udine, 2013, pp. 123-134.

AUF DER HEYDE A., *Gli inizi della Zentral Kommission di Vienna, un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-1870)*, in *Conservazione e tutela..op. Cit.,* pp. 49-75.

BERTELLI C., *Archivi fotografici di Archeologia e Storia dell'Arte*, «Rassegna degli

archivi di Stato», 30, 1970, p. 589

BERTELLI C*., Il Gabinetto Fotografico Nazionale*, in «Musei e Gallerie d'Italia», 12, 1967, p. 39-49.

BETTINI S., *Per il settantacinquesimo compleanno di Antonio Morassi*, in «Bollettino delle civiche istituzioni culturali», 1969-1972, Udine, 1973, pp. 5-11.

BIZZOTTO F., MARANGON D., TONIATO T., *Virgilio Guidi, l'opera completa*, Milano, 1998.

CALLEGARI P., *L'archivio fotografico Nazionale*, in *Lo spazio il tempo le opere, il catalogo del patrimonio culturale*, a cura di A. STANZANI, Catalogo della Mostra tenuta alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, 2 dicembre- 17 marzo 2002, Milano, 2001, pp. 63-65.

Catalogo ufficiale della IV esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne, Milano, 1930, pp. 48-61

CLINI D., *Antonio Morassi e Adolfo Venturi*, in «Studi goriziani», 8, 1988, pp. 219-247

CLINI D., Sculture *barocche del Duomo di Gorizia, un articolo di Antonio Morassi del 1915*, in «Memorie storiche Forogiuliesi», 80, 2000, pp. 78- 116.

CZOERNIG C*., Anhang zu biographiscen Notizen fur Zeitraum von 1880-1887*, Vienna, 1879

CZOERNIG C., *Biographische Notizen,* Vienna, 1876;

CZOERNIG C., *Das romische Aquileia,* Gorizia, 1869

CZOERNIG C*., Gorizia "la Nizza austriaca". Il territorio di Gorizia e Gradisca,* Milano, 1969.

CZOERNIG C., Stadt und Land, Vienna, 1866

CZOERNIG C., *Sul Friuli, la sua storia, lingua ed antichità,* Gorizia, 1867.

D'ONOFRIO, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno tenuto alla Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, Modena, 2008.

DELL'ACQUA G. A., *Con quali occhi vediamo le oreficerie antiche esposte alla Triennale?,* in «Domus», settembre 1936, pp. 2-3.

DIANO A., *Il recupero del Fondo librario Morassi,* «Venezia Arti», VI (1992), pp.173-174.B.

DIANO A., *La biblioteca di lavoro di Sergio Bettini. Note preliminari*, in *L'opera di Sergio Bettini,* Venezia, 2011, pp. 87-102.

DOBSLAW A., *Die Weiner "Quellenschriften" und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg*, Berlino Monaco, 2008.

DORFLES G., voce *"Fotografia", Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. V, Novara, 1981, p. 435-442.

DORIGO W., *L'acquisizione della biblioteca di lavoro di Sergio Bettini*, in «Venezia Arti», 2, 1988, p. 224.

DORIGO W.(a cura di), *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvorak. Per i Settant'anni di Terisio Pignatti,* Roma, 1942.

DREXLER K., *Le recenti scoperte di mosaici antichi ad Aquileia*, in «L'eco del Litorale»,18 ottobre 1909, p. 78-86;

DREXLER K., *Vorlesungen zur Einfuhrung in die Kunstgeschichte: fur die Studierenden an der theologischen Central-Anstalt in Gorz,* Udine, 1912.

DVORAK M., *Denkmaler der deutschen Kunst*, in «Jahrbuch», marzo 1909, pp. 76-84.

DVORAK M., *Geschichte der italianischen Kunst im Zeitalter der Renaissance Akademische Vorlesungen,* Monaco, 1927-1928.

DVORAK M., *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Monaco , Berlino, 1918.

DVORAK M., *Spanische Bilder einer osterreichischen Ahnengalerie*, in «Jahrbuch», 1907, p. 56-78.

FABIANI R., *Appunti sulla storia della tutela e della conservazione*, in *Trieste anni cinquanta. La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, a cura di P. Di BIAGI, E. MARCHIGIANI, A. MARIN, Catalogo della Mostra tenuta a Trieste nel 2004-2005, Udine, 2004, p. 179-214.

FABIANI R., PERUSINI G.(a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918),* Atti del convegno Internazionale di Studi, Università degli Studi di Udine, 30 novembre 2006, Vicenza, 2008.

FERRARI S. (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte,* Atti del Convegno internazionale tenuto a Gorizia nel 2008, Udine, 2012.

FONTANA V., *Antonio Morassi storico dell'Arte mitteleuropeo*, in «Venezia Arti», 6, 1992, p. 168-169.

FRODL W., *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Osterreich*, Vienna-Graz-Colonia, 1988.

FUMO G., *L'archivio fotografico della Soprintendenza*, in «Bollettino della Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici di Venezia», 2, 1995, pp. 112-120.

GARBERI M., *Antonio Morassi*, «Arte Veneta», 30, 1976, p. 280-282.

GIOLI A., *La tutela dopo l'Unità: dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1860-1902*, in pp. 95-108.

GIUDICI C., *Gabinetto e Archivio fotografico di una Soprintendenza*, in *Lo spazio il tempo le opere, il catalogo del patrimonio culturale*, catalogo della mostra tenuta alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, 2 dicembre- 17 marzo 2002, Milano, 2001, pp. 66-75.

Istria, città, borgate, castelli, "*Le Cento Città d'Italia Illustrate", LXXII, Milano,* 1925.

LEVI D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, 1988.

LORENZONI G., *voce "Aquileia"*, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma, 1991, pp. 202-211.

NIERHAUS A., *Who the hell is Eitelberger?,* in «Kunsthistoriker aktuell», 19, 2002, p.4-18.

PANSERA A., *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, 1978, p. 611-612.

PAVAN G. (a cura di), *La collezione Garzolini a Trieste, primo catalogo, ceramica, arredi sacri, ferri battuti, scultura lignea, miniatura, orologeria*, "*Relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali, archeologici, artistici e storici del Friuli-venezia Giulia"*, VI, Trieste, 1986.

PAVAN G., *Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia,* in «Archeografo Triestino», 79, 2009, pp. 167- 229.

POZZETTO M. (a cura di), *La Scuola viennese di Storia dell'Arte,* Atti del XX

convegno presso l'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, Gorizia, 1996

SANTEUSANIO F., voce “Sedej Francesco Borgia”, *Nuovo Liruti, Dizionario Biografico dei Friuliani, vol. 3, l'età contemporanea,* Udine, 2011, pp. 3127-3129.

SCIOLLA G. C., *Argomenti viennesi*, Torino, 1993;

SCIOLLA G. C., La critica d'arte del Novecento, Torino, 1995.

SEDEJ F., *Die Katholische Kirche, unser Zeit und ihre Diener in Wort und Bild*, vol. II, Vienna, 1900, pp. 319-320, 321-330.

SPALLETTI E., *La documentazione figurativa dell’opera d’arte, la critica, l’editoria nell’epoca moderna (1750- 1930),* in *Storia dell’arte italiana*, parte I, vol. II, *L’artista e il pubblico*, Torino, 1977, p. 13-27.

SPIAZZI A. M., *Il catalogo delle Cose d'arte di Treviso*, in *Luigi Coletti,* a cura di A. DIANO, Atti del convegno di studi, Treviso 29-30 aprile, Treviso, 1999, pp. 205-2013.

STICOTTI P., *Recenti scoperte d'antichità a Trieste e territori*, in «Archeografo Triestino», 3, 1911, pp. 204-208.

TAGLIAPIETRE B., *Dall’Istituto di discipline artistiche al Dipartimento di Storia e critica delle arti* (1970-1986), in «Venezia Arti», 1, 1987, pp. 157-158

TAVANO S., *Aquileia e Gorizia, scoperte, discussioni, personaggi, 1870-1918,* Gorizia, 1997.

TAVANO S., *I monumenti fra Aquileia e Gorizia: 1856-1918. La cura, gli studi e la fototeca del seminario teologico centrale*, ISSR, Udine, 1988.

TAVANO S., *La dimensione e le attività culturali dell’arcivescovo F.B. Sedej*, in *Sedej simpozij v Rimu*, Lubiana, 1988, pp. 135-158.

TAVANO S., voce *“Czornig Carl”, Nuovo Liruti, Dizionario Biografico dei Friuliani, vol. 3, l'età contemporanea,* Udine, 2011, pp. 1115-1119.

TAVANO S., voce *“Drexler Karl”, Nuovo Liruti, Dizionario Biografico dei Friuliani, vol. 3, l'età contemporanea,* Udine, 2011, pp. 1339-1341.

TAVANO S., voce “Morassi Antonio”, *Nuovo Liruti, Dizionario Biografico dei Friuliani, vol. 3, l'età contemporanea*, Udine, 2011, pp. 2359-2363.

TAVANO S., voce *“Planiscig Leo”, Nuovo Liruti, Dizionario Biografico dei Friuliani, vol. 3, l'età contemporanea, Udine, 2011* pp. 2819-2822.

TOSO B.*, Gli interventi di riordino negli archivi fotografici, in Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, "Centro di ricerche informatiche per i beni culturali", VIII, 1988, pp. 223-246.

TRINCANATO E., *Guido Cirilli: necrologio*, in «Ateneo Veneto», 10, 1954, p. 141.

V Triennale di Milano: catalogo ufficiale, Milano, 1933, pp. 357-370.

VIANI, S. *Lezioni viennesi di Max Dvorak negli appunti di Antonio Morassi*, in «Venezia Arti», 2, 1988, pp. 111-114

VII Triennale di Milano. Guida, Milano, 1940, pp. 123-126.

VON BRUCK K. L., *Über die Notwendigkeit einer Fürsorge zur Erhaltung der Baudenkmal im österreichischen Kaiserstaate*, in «Jarbuch», 1, 1856, p. 3.

VON SCHLOSSER J., *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, 1936.

Oreficeria

«Et ils s'émerveillèren» L'art médiéval en Croatie, catalogo della mostra tenuta al Musée de Cluny, 10 ottobre-7 gennaio, 2012, Parigi, 2012

1500 circa: Leonardo e Paola: una coppia diseguale; De ludo globi: il gioco del mondo; Alle soglie dell'impero. Milano, 2000.

ABRAMICH M., *Il tesoro del* , «Arte Cristiana», IV (marzo 1917), pp. 78-84
ABRAMICH M., *Il tesoro del Duomo: gli oggetti rinvenuti a Gorizia*, in «Arte Cristiana», 5, marzo 1917, pp. 78-84
ACCASCINA M., L'oreficeria italiana, Firenze, 1934

ALISI A:, Di alcune sculture lignee dell'Istria, «Atti e memorie della Societa istriana di archeologia e storia patria», XLVII (1947), pp. 1-10

ALISI A., Chiesa e convento di S. Domenico di Capodistria, in «Memorie

domenicane» 8, 1937, 3-23.

ALISI A., *Il palazzo pretorio, la loggia, il municipio di Capodistria,* Bolzano, 1932;

ALISI A.*, Il presunto altarino da campo colleonesco di Montona d'Istria,* in «Bergomum», 10, Luglio-Settembre 1936, pp. 1-15.

ALISI A., *La chiesa ed il convento di S. Anna in Capodistria: un museo d'arte,* Capodistria,1910

ALISI A., *Muggia,* Trieste, 1913

ALISI A., *Opere d' orafi medievali d'interesse storico-artistico per Trieste,* in «Archeografo Triestino», 21, 1936, pp. 233-246

ALISI A., *Pittori capodistriani del Rinascimento,* in «Ateneo veneto», 85, gennaio-giugno 1951, pp. 67-98.

ALISI A., *Sogno e realta: l'Istria e Venezia,* «La porta orientale», 10-12, ottobre-dicembre 1946, pp. 76-105.

ALLOGGIO F., *La mostra dell'Antica Oreficeria Italiana alla VI Triennale di Milano 1936*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2008-2009, relatore prof. Giovanni Agosti, correlatore prof. Paolo Rusconi.

ALLOGGIO F., *Morassi a Milano: la Mostra dell'"Antica oreficeria italiana",* in *Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno tenuto a Gorizia 18-19 settembre 2008, Udine, 2013, pp. 123-134.

BABUDRI F., *Un crocifisso dorato del secolo XII nel convento di sant'Anna a Capodistria*, «Pagine Istriane», s.I. , 9, 1913, pp. 54-70

BAROCCHI G., Trattati d'arte del Cinquecento : Fra Manierismo e Controriforma., Bari, 1960-1962.

BARRAL I ALTET, X. *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato,* Milano, 2006.

BENUSSI B., *L'Istria nei suoi due millenni di storia*, Trieste 1924

BENUSSI B., *Nel Medioevo. Pagine di storia istriana*, Parenzo 1897;

BERGAMINI G. (a cura di), *Ori e tesori d'Europa: mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia,* catalogo della mostra tenuta a Codroipo, Milano, 1992.

BERGAMINI G. (a cura di), *Preziosi: oreficeria sacra e profana dai Civici Musei di*

Udine, Udine, 1991.

BERGAMINI G., GOI P. (a cura di), *Ori e tesori d'Europa*, atti del Convegno di studio, Castello di Udine, 3-4-5 dicembre 1991, Udine, 1992;

BERGAMINI G., GOI P. (a cura di), Storia dell'oreficeria in Friulia, Milano, 2008.

BUDINI A., *Gasparo Craglietto*, in «Pagine istriane», 4 novembre 1950, p. 146-152.

CAPRIN G., *Marine Istriane, laguna di Grado,* Trieste, 1090

CAPRIN G., *Alpi Giulie*, Trieste, 1895

CAPRIN G., *Il Trecento a Trieste*, Trieste, 1895.

CAPRIN G., *L'Istria nobilissima*, Trieste 1905-1907;

CAPRIN G.*, Pianure friulane*, Trieste, 1892

CAPRIN, G. *L'Istria Nobilissima,* 2 vol., Trieste 1905.

CASTELFRANCHI VEGAS L., *Le arti minori nel Medioevo*, Milano, 1994, p. 35

Catalogo generale della prima esposizione provinciale istriana, Capodistria ,1910.

Catalogo Mostra eucaristica nella Scuola Grande di San Rocco, Venezia, 1897.

COLETTI L*., Catalogo delle cose d'arte di Treviso,* Ministero negli stessi anni,

CONCINA E., *Le arti di Bisanzio, secoli VI-XV,* Milano, 2002, p. 193.

CRAGLIETTO G., *Quadreria di Gasparo Craglietto,* Venezia, 1838

CRUSVAR L., *Tesori delle comunità religiose di Trieste,* Catalogo della mostra, Udine, 1978, p. 55

DE FRANCESCHI C., *Saggi e considerazioni sull'Istria nell'alto Medioevo*, «*Atti e Memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria*, nuova serie», XVI (1968);

DE VERGOTTINI G., *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria durante il Medio Evo*, Trieste 1974;

Dioecesis Justinopolitana: l'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria, catalogo della mostra tenuta a Capodistria, Capodistria, 2000.

EKL V., *Gothic sculpture in Istria, Z*agabria, 1982.

FILITZ H., MORELLO G.(a cura di), *Omaggio a San Marco. Tesori d'Europa*,

catalogo della mostra tenuta a Trieste, Milano, 1994, cat. n. 11

FONTEBASSO D., *Il reliquiario di Santa Marta opera di Colonia*, in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria,* a cura di P. PAZZI, Venezia, 1996, pp. 90-98

GABERSCEK C., *Il Romanico*, in *Ori e Tesori Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia,* catalogo della mostra tenuta a Codroipo nel 1992, Milano, 1992, p. 22.

GALLO R., *Reliquie e reliquiari veneziani*, in «Rivista di Venezia», maggio 1934, pp. 3-30;

GANZER G. (a cura di), *il Tesoro del Duomo di Pordenone*, catalogo della mostra, Pordenone, 1987.

GANZER, *Il Seicento*, in *Ori e Tesori.. op. cit.*, p. 210.

GNIRS A., *La Basilica ed il reliquiario d'avorio di Samagher presso Pola,* Parenzo, 1908.

GNIRS A., *Pola: Ein Fuhrer durch die antiken Baudenkmaler und Sammlungen*, Vienna, 1915;

GOLDSMITH A.,WEITZMANN K., *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen del X-XIII Jahrhunderts, II,* Berlino, 1934.

Gotika v Sloveniji: nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panoijo in Jadranom: akti mednarodnega simpozija Ljubljana, catalogo della mostra tenuta alla Narodna Galerija di Lubiana nell'ottobre del1994, Lubiana, 1995.

HAHNLOSER H. R., *Opere occidentali dei secoli XII-XIV,* in *Il Tesoro di San Marco,* 1971, p. 131

HAHNLOSER H. R., R. POLACCO (a cura di), *La pala d'oro,* Venezia, 1994.

HAHNLOSER H. R., *Scola et artes cristellariorum*, in *Storia dell'Arte italiana. Il Medio Evo*, a cura di P. TOESCA, Torino, 1927, pp. 157-169.

Histria: opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo, catalogo della mostra tenuta a Trieste, Milano, 2005.

JESTAZ B., *Polo da Monte Cristaller. Cristal de roche et orfevrerie a venise au Xve siecle*, in «Arte Veneta», 36, 1982, p. 245-254

KIDSON P., voce "*Gotico"*, *Enciclopedia dell'arte Medievale,* Roma, 1996.

LORENZONI G., *La Pala d'oro di San Marco*, Firenze, 1965;

M. GRGIC (a cura di), *Oro e argento di Zadar e Nin,* catalogo della mostra tenuta a Zagabra, 1872.

MALTESE C., *La scultura d*ell*'avorio*, in *Le Tecniche Artistiche,* Milano, 1973, pp. 29-32.

MARGETIC L., *Histrica et Adriatica. Raccolta di saggi storico-giuridici e storici,* "Centro di ricerche storiche-Rovigno", VI, Trieste-Rovigno 1983.

MARIACHER G., *Oreficeria sacra del Friuli Occidentale, sec. IX-XIX*, catalogo della mostra, Pordenone, 1976, p. 39.

MONTEVECCHI B., VASCO ROCCA S., *Suppellettile ecclesiastica 1* , Roma, 1988.

MORTEANI L., *Isola ed i suoi statuti*, Parenzo, 1888.

MORTEANI L., *Notizie storiche della città di Pirano,* Trieste 1886.

MORTEANI L., *Storia di Montona,* Trieste 1895.

Museo Regionale di Capodistria, Catalogo delle collezioni museali, Capodistria, 2013.

NALDINI G., *Corografia ecclesiastica di Giustinopoli*, Venezia, 1700.

NICOLETTI A., *Reliquiari del Tesoro della Cattedrale di Padova*, tesi di laurea, relatore proff.ssa G. Mariani Canova, Università degli Studi di Padova, a.a. 1985-1986.

ORSINI A. M., *Premesse ad una catalogazione della suppellettile ecclesiastica: la catalogazione come una possibilità di museificazione*, in Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria, Venezia, 1996

PARENTIN L., *Antonio Alisi di Castelvarco (già Leiss von Laimburg),* in «Archeografo Triestino», 51, 1991, pp. 76-87.

PASINI A., *Il tesoro di San Marco in Venezia*, Venezia, 1885, p. 258.

PAZZI P., *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneta ovvero breve compendio di bolli e marche dell'argenteria e oreficeria veneta, Pola, 1992.*

PAZZI P., *I punzoni dell'oreficeria veneziana,* Treviso, 1990.

PAZZI P., *I punzoni dell'argenteria e oreficeria veneziana,* Venezia, 1990, p. 113.

PAZZI P., *Itinerari attraverso l'oreficeria veneta in Istria e Dalmazia*, Treviso, 1994.

PAZZI P., *Oreficeria e Ceramica,* in *Diocesis Justinopolitana, l'arte gotica nel territorio della diocesi di Capodistria,* Capodistria, 2000, p. 271-278.

PAZZI, *Oro di Venezia, splendori dell'oreficeria veneziana e veneta dal Medioevo al Neoclassico fino ai nostri giorni,* Venezia, 2002, p. 28.

PETRANOVIC A., MARGETIC A., *Il placito del Risano,* in *Atti del Centro di ricerche storiche-Rovigno,* XIV, Trieste-Rovigno 1983-1984.

POLACCO R. (a cura di), *Tesori della Fede*, catalogo della mostra, Venezia, 2000.

PONTIGGIA E. *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano, 2008.

PONTIGGIA E., *Il Ritorno all'ordine,* Milano, 2005*;*

R. GALLO, *Reliquie e reliquiari veneziani*, in «Rivista di Venezia», maggio 1934, pp. 67-87

SANTANGELO A., *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia.* Cividale, Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichita e Belle Arti , Roma, 1936.

SANTANGELO A., *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia: Provincia di Pola,* Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichita e Belle Arti, Roma, 1935.

SEMI F., *Capris, Justinopolis,* Capodistria, Trieste 1975;

SEMI F., *L'arte in Istria,* "Atti e memorie della Società istriana di Archeologia e Storia Patria", XLIX, 1935.

SEMI F, Capodistria : guida storica ed artistica , Capodistria, 1930

SPIAZZI A. M. (a cura di), Oreficeria sacra in Veneto, secoli VI-XV, Cittadella, 2004.

SPIAZZI A. M., *L'oreficeria a Venezia e nel Veneto tra Gotico e Rinascimento,* in Pisanello, mostra tenuta a verona, Milano, 1996, pp. 352-357

STEINGRABER E., *Opere occidentali dei secoli XV e XVI*, in *Il Tesoro di San Marco*, vol. II, Firenze, 1971

STEINGRABER E., *Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 10, 1962, pp.149-192.

TAMARO A., *La cassetta d'avorio bizantina di Capodistria*, in *Miscellanea di studi in*

onore di Attilio Hortis, Trieste, 1919, p. 564-579;

TAMARO A., *Saggio del catalogo dei monumenti e degli oggetti d'arte esistenti nell'Istria*, « Archeografo triestino», 5, 1909, pp. 1-49.

THURRE D., voce "*Limoges. Smalti", Enciclopedia dell'Arte Medievale,* vol. VII, Roma, 1996, pp. 696-701.

TOESCA P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia,* Milano, 1912

TOESCA P*., Storia dell'arte italiana. Il Medioevo,* Milano, 1927

VOLBACH W. F., *La pala d'oro,* Firenze, 1965

WALCHER M., *Istria città minori*, Trieste, 1997.

WALCHER M., PAVANELLO G., *Istria, città maggiori, Capodistria, Pirano, Parenzo e Pola, opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento,* Mariano del Friuli, 2001.

Zakladi slovenskih cerkva: zlatarska umetnost in obrt, catalogo dell'esposizione tenuta alla Narodna galerija, Lubiana, 2000

Archivi consultati

Fototeca Antonio Morassi, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari

Archivio Fotografico della Soprintendenza di Trieste

Sitografia

http://www.regione.veneto.it/web/cultura/archivio-antonio-morassi

http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=141723

http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=96600

http://www.soprintendenzastoricoartistica-fvg.beniculturali.it/index.phpit/137/archivio-fotografico-di-trieste

http://www.fototecatrieste.it/

http://zupavodnjan.com/en/

Referenze iconografiche

Archivio Morassi, Ca' Foscari, sezione Varie, Buste VIII-IX: 1;4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11.

Archivio Fotografico Musei Civici Trieste: 2; 3.

Archivio Fotografico della Triennale di Milano: 12;13; 14.

BERGAMINI 1992: S.1.1a; S.1.2a; S.1.2b; S.2.1a;S.2.4c; S.2.5a; S.2.5b; S.2.9a; S.4.6a; S.4.7a;

MARIACHER 1976: S.2.5c; S.2.9c

MONTEVECCHI, VASCO ROCCA 1985: S.2.1b;

MORASSI 1936: S.2.17a

SANTANGELO 1935: S.3.3a; S. 2.7b; S.2.11a; S.2.14a; S.3.1a

SPIAZZI 1994; S.2.8a

STEINGRABER 1962: S.2.3a; S.2.3b; S.2.3c; S.2.4a; S.2.4b; S.2.4c; S.2.4g;

STEINGRABER 1971: S. 2.2a; S.2.4e

TAMARO 1909:S.2.7a

Zakladi slovenkih cerkva 2000: S.2.4f; S.2.6a; S.2.6b; S.2.9b; S.4.1a; S.4.5a; S.4.5b