



## Le chef-d'œuvre de l'émaillerie champlevée à Paris dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle: la croix de l'ancienne collection Basilewsky

Michele Tomasi  
Université de Lausanne

Parmi les œuvres les plus fascinantes que le Museo Civico d'Arte Antica a présentées lors de son exposition consacrée à la collection Basilewsky, se trouvait une magnifique croix ornée d'émaux champlevés (fig. 1)<sup>1</sup>. Cet objet est exceptionnel d'un point de vue tant formel qu'iconographique; célébré par les chercheurs au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, il n'a pas reçu par la suite l'attention qu'il mérite. Une étude monographique lui a bien été consacrée en russe<sup>3</sup>, et il figure régulièrement parmi les chefs-d'œuvre de la collection d'arts précieux de l'Ermitage<sup>4</sup>, mais, en dehors de la Russie, il n'a été que brièvement et rarement mentionné<sup>5</sup>. Ceci s'explique par la difficulté qu'il y a longtemps eu à étudier les pièces conservées en Union Soviétique, par l'inaccessibilité pour la plupart des chercheurs occidentaux des travaux en russe, et par une certaine suspicion parfois éveillée par les œuvres ayant appartenu à Basilewsky. Il n'est donc pas inutile de revenir sur cette œuvre éminente mais peu étudiée.

La croix, fleurdelisée, à croisée carrée, présente à chaque bras un renflement formant lobe avant la potence. L'emmanchement permettait de fixer l'objet indifféremment sur une hampe ou sur un pied et de l'utiliser donc comme croix processionnelle ou comme croix d'autel<sup>6</sup>. La croix est constituée d'une âme de bois revêtue, sur une face, de sept plaques de cuivre rivetées et émaillées dans la technique du champlevé, dans les couleurs bleu, rouge, blanc, noir, vert. Les figures sont en réserve, émaillées dans la gravure et dorées. Les principales d'entre elles composent un *Jugement dernier*. Dans le quadrilobe supérieur on trouve le *Christ* (fig. 2), sur le bras horizontal la *Vierge couronnée* (comme cela est courant à partir des grands tympans des cathédrales françaises du XIII<sup>e</sup> siècle) et *Saint Jean l'Évangéliste* (fig. 3) agenouillés en inter-

cession, dans les pétales du lys inférieur trois morts qui ressuscitent de leurs tombeaux ouverts. Deux anges sonnans de la trompette apparaissent sur la partie basse du bras inférieur, tandis qu'au-dessus d'eux, deux autres anges debout tiennent l'un la lance et la couronne d'épines, l'autre la croix et les clous. Un cinquième ange agenouillé est placé en adoration sous la croisée où apparaît l'*Agnus Dei* nimbé et tenant l'étendard de la Résurrection. Les symboles des évangélistes occupent le quadrilobe précédant l'extrémité inférieure et les trois autres terminaisons; à partir d'un haut, dans le sens des aiguilles d'une montre, on voit l'aigle, le lion, le bœuf et l'homme. Les animaux tiennent chacun un phylactère, vide le premier, les autres portant respectivement l'inscription: s(ANCTUS) LUCA; s(ANCTUS) MARC; s(ANCTUS) MATHIU. Les espaces mineurs sont remplis soit par des motifs végétaux, soit par des monstres. Les fonds sont parsemés de rosettes (à six pétales sur la plaque avec l'Agneau) ou de croisettes épargnées.

Si cette face est relativement bien conservée, l'autre a été profondément remaniée (fig. 4)<sup>7</sup>. La surface est revêtue de plaques de cuivre doré et estampé: de rinceaux de feuilles de vignes, dans les extrémités, de losanges dans lesquels sont inscrits des motifs à quatre pétales allongés, sur les bras. Ce quadrillage très simplifié et rigide est sans doute le fruit d'une restauration; à l'origine, toute la croix devait être animée de rinceaux la désignant comme arbre de Vie, les feuilles de vigne soulignant encore le symbolisme eucharistique. Une croix du XIV<sup>e</sup> siècle au Palais des Beaux-Arts à Lille présente des rinceaux très proches dans les extrémités et des enroulements de feuilles de vignes sur les branches, et peut nous donner une idée de l'aspect primitif de la nôtre (fig. 6)<sup>8</sup>. À la croisée a été appliqué un médaillon quadrilobé avec une grande fleur, attribué à Limoges et

1. *Croix  
processionnelle*,  
Paris, v. 1330-40.  
Saint-Petersbourg,  
Musée de l'Ermitage,  
inv. Φ 212, revers.



daté vers 1190<sup>9</sup>. Avant les potences sont fixés des quadrilobes émaillés avec les figures des évangélistes assis à leurs pupitres, réservées sur un fond bleu (fig. 5). Leur disposition n'est sans doute pas celle d'origine, puisqu'ils ne regardent pas tous vers l'intérieur. La plaque dans le quadrilobe inférieur, plus mince que les autres et dépourvue du double bandeau à zigzag ciselé sur le pourtour de celles-ci, est d'un style très différent: de facture sèche et simplifiée, elle est sans doute le fruit d'une restauration du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 7)<sup>10</sup>. Il est vraisemblable que, comme sur d'autres objets similaires, telle cette croix du musée Dobrée de Nantes, un Christ crucifié était attaché à cette face de la croix, qui aurait donc été l'avvers, tandis que la face entièrement émaillée aurait constitué le revers<sup>11</sup>. Comme sur les croix lilloise et nantaise, sur la nôtre les tranches sont habillées de simples plaques d'argent lisse.

Le programme iconographique est remarquable par sa richesse, même si les énormes pertes subies par l'orfèvrerie médiévale française accentuent son isolement<sup>12</sup>. Des croix limousines de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle montrent, certes, sur la face majeure la *Crucifixion*, sur la mineure le *Christ en Majesté*, mais une telle densité de programme paraît inhabituelle au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. En constatant l'absence de l'ange pesant les âmes, de la séparation des élus et des damnés, et des apôtres, on pourrait être tenté de qualifier la représentation du revers de Seconde Parousie, en suivant les distinctions subtiles proposées par Peter Klein au sujet des portails romans<sup>14</sup>. Les observateurs de l'époque auraient toutefois sans doute identifié la composition de notre croix comme un Jugement dernier. Dans le *Livre d'images de Madame Marie*, un manuscrit dévotionnel richement illustré, enluminé en Hainaut vers 1285-1290, une image où apparaissent exactement les mêmes figures que sur la croix (le Christ, la Vierge et saint Jean, deux anges avec trompettes, deux anges portant les instruments de la Passion, des morts sortant de leurs tombeaux) est accompagnée de la légende "le iugement de l'umain lignage"<sup>15</sup>. De plus, sur la croix, le Christ lève sa droite et baisse sa gauche dans un geste qui, comme par exemple au tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques déjà, renvoie clairement à la séparation des brebis et des boucs. Un tel geste est rare dans les représentations monumentales



2. *Croix processionnelle*, Paris, v. 1330-40. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Φ 212, revers, détail: *Le Christ juge*.



3. *Croix processionnelle*, Paris, v. 1330-40. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Φ 212, revers, détail: *Saint Jean l'évangéliste*.

du Jugement dernier de l'époque gothique, aux tympanes des portails sculptés, où le Rédempteur lève usuellement ses deux mains en montrant ses plaies<sup>16</sup>. Il figure en revanche sur quelques ivoires gothiques français, comme sur le beau triptyque du Musée des Beaux-Arts de Lyon, datant du dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, ou sur un autre triptyque du Victoria and Albert Museum de Londres, situé vers 1290-1300<sup>17</sup>. Bien que le Christ exhibe toujours ses plaies, le rappel de la punition est plus sensible sur ces objets précieux qu'aux tympanes des cathédrales du XIII<sup>e</sup> siècle. Sur la croix, assis sur un arc, les pieds sur un sol sommairement représenté, Jésus a donc le ciel pour trône, la terre pour escabeau, comme l'an-



4. *Croix  
processionnelle*,  
Paris, v. 1330-40.  
Saint-Pétersbourg,  
Musée de l'Ermitage,  
inv. Ф 212, avers.





5. *Croix processionnelle*, Paris, v. 1330-40. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Ф 212, avers, détail: *Un évangéliste*.



6. *Croix processionnelle*, France, XIV<sup>e</sup> siècle. Lille, Palais des Beaux-Arts, détail (© Lille, Palais des Beaux-Arts).

7. *Croix processionnelle*, Paris, v. 1330-40. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Ф 212, avers, détail: *Un évangéliste*, XIX<sup>e</sup> siècle (?).



lés parisiens du XIV<sup>e</sup> siècle; nous la retrouvons notamment sur la face externe du triptyque du trésor de la cathédrale à Namur (fig. 8), ainsi qu'à l'extérieur du tabernacle de Thomas Basin, conservé à la Pierpont Morgan Library de New York<sup>18</sup>. Sur ce dernier, le geste du Christ est le même que sur la croix de Saint-Pétersbourg. Comme on le reconnaît désormais unanimement, cette croix est certainement une œuvre parisienne qui prend aisément place dans le paysage de la production émaillée de la capitale dans le deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Ekaterina Nekrasova a justement observé que, par sa technique, cette pièce doit être avant tout rapprochée d'un groupe d'objets en cuivre rehaussés d'émaux champlevés qui comprend trois pyxides et une douzaine de mors de chape et que nous cernons désormais assez bien grâce aux contributions de plusieurs chercheurs<sup>20</sup>. La palette dominée par le rouge et le bleu est la même, et plusieurs motifs ornementaux présents sur la croix se retrouvent sur des mors de chapes: les *bestelettes*, les bandeaux ciselés à zigzag, les rosettes épargnées avec un point central rouge apparaissent aussi bien sur un mors de chape du musée de Cluny (inv. Cl. 3293) que sur un autre du Walters Art Museum (inv. 44.115), tandis que les croisettes réservées reviennent sur le mors

nonce Isaïe (66,1) dans un passage qui introduit le jugement sur Jérusalem. Cette iconographie pour ainsi dire abrégée du *Jugement* figure aussi sur quelques objets émail-





8. *Triptyque émaillé*, Paris, v. 1320-1340. Namur, musée diocésain et trésor de la cathédrale, revers: *Jugement dernier et Couronnement de la Vierge* (© KIK/IRPA Bruxelles).

acquis par le Louvre en 2002 (inv. OA 11981) et sur une pyxide du Victoria and Albert Museum (inv. 183-1866). L'usage de ces motifs décoratifs n'est pas limité aux œuvres ornées d'émaux opaques: les monstres fantastiques peuplent aussi quelques-uns des tabernacles revêtus d'émaux translucides sur basse-taille, comme c'est le cas pour celui de Thomas Basin, et des hexalobes similaires figurent sur le triptyque namurois et sur les émaux du socle de la Vierge et l'Enfant offerte par Jeanne d'Évreux à Saint-Denis en 1339<sup>21</sup>. Mais les affinités dépassent ces motifs facilement imitables et touchent aussi le style. Dans les personnages de la croix, l'œil assombri dans l'angle extérieur, les cheveux peignés en rouleaux rappellent les objets que Danielle Gaborit-Chopin a regroupés sous le nom de l'orfèvre Jean de Touyl, documenté à Paris de 1328 à 1349<sup>22</sup>.

Ces remarques valent pour les émaux des deux faces. Il faut toutefois souligner les différences qui existent entre les personnages des évangélistes et l'*Agnus Dei* d'un côté, et les autres figures<sup>23</sup>. Alors que celles-ci, et surtout les trois protagonistes de la scène du Jugement et les anges, ont une souplesse, une animation, une fluidité dans les mouvements et dans les drapés, une grâce dans les mains et dans les gestes,

qui les rapprochent des enluminures de Jean Pucelle, les évangélistes sont rendus avec un trait beaucoup plus sec et anguleux. Parmi les autres pièces champlévées, seul le mors de chape de Cluny (Cl. 3293) a des personnages d'une aisance comparable à celle des figures du revers de la croix. Les évangélistes de l'avvers sont plutôt proches, en revanche, de celui qui est représenté sur un médaillon, lui aussi conservé au musée de Cluny (inv. Cl. 14707b). Surtout, les émaux du revers peuvent être confrontés avec des œuvres produites avec la technique de l'émaillerie translucide sur basse-taille. La parenté est forte avant tout avec le triptyque de Namur, déjà cité plusieurs fois, mais aussi avec la série de plaques dites Langlois que possède le British Museum de Londres (fig. 9)<sup>24</sup>. Malgré ces disparités entre les évangélistes avec l'Agneau et les autres émaux, toutes les plaques ont peut-être été faites pour cette croix. D'un côté, il paraît peu vraisemblable que lors d'une restauration ancienne, il ait été possible de trouver trois médaillons de même date et même provenance que les autres émaux, quoique d'une autre main, cohérents entre eux, s'adaptant aux lobes de notre croix; d'autre part, l'Agneau, qui semble bien à sa place et appartient au groupe des auteurs des Évangiles, sert de trait d'union entre les deux ensembles. Différentes possibilités se présentent à l'esprit pour expliquer cette présence simultanée de deux manières distinctes sur une même pièce: intervention d'un compagnon moins habile, collaboration ponctuelle entre deux maîtres pour la production d'un objet exceptionnel, phénomène de sous-traitance pour les sujets les plus communs...

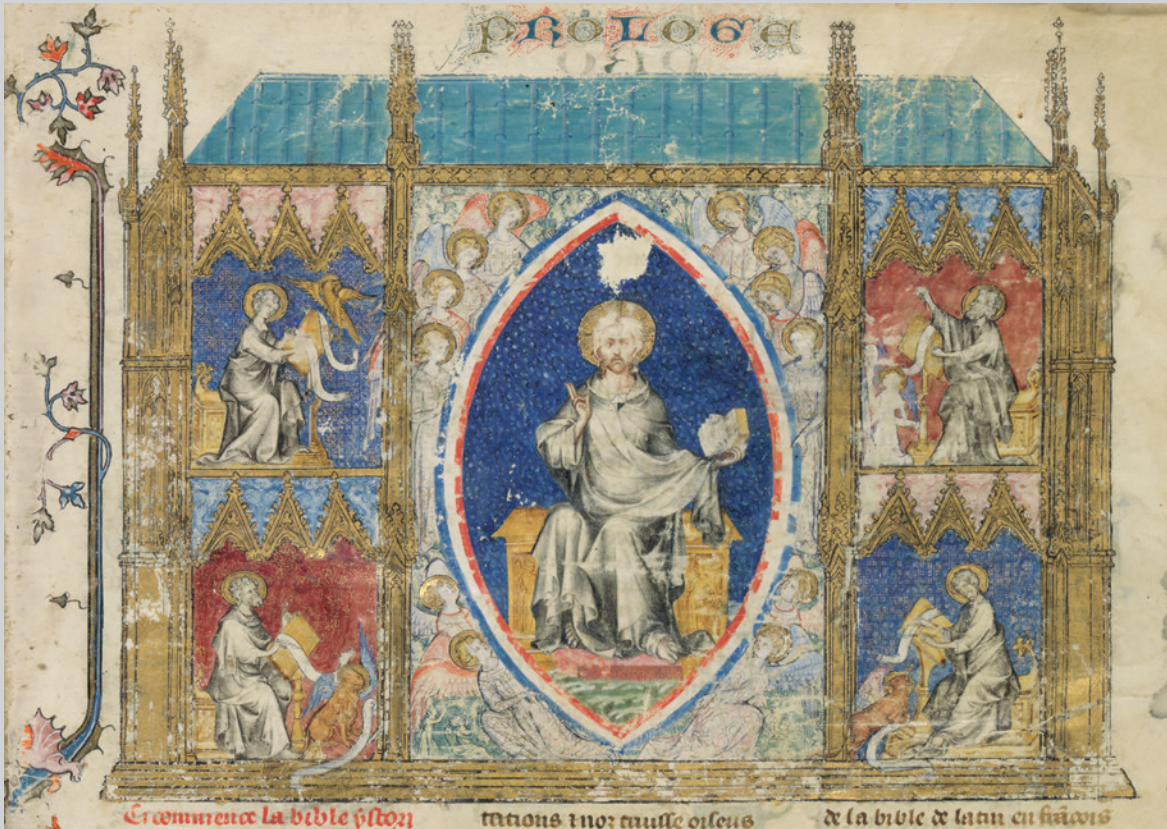
L'ancrage de la croix de l'Ermitage dans le contexte parisien du deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle ainsi esquissé peut être précisé par quelques comparaisons avec l'enluminure. Comme les meilleurs parmi les émaux sur basse-taille, ceux de cette pièce aussi sont fortement marqués par l'art de Jean Pucelle<sup>25</sup>. Au sein du corpus 'pucellien', un rapprochement pertinent peut être proposé entre le Christ Juge et le saint Jean en intercession de la croix et le Christ en Majesté et le saint Jean l'évangéliste enluminés par Jean le Noir dans le frontispice de la *Bible historique* de Genève (fig. 10)<sup>26</sup>. Ce manuscrit se situe tôt dans la carrière de ce très fidèle élève de Pucelle et doit être placé dans la seconde moitié des années 1330, ce qui permet de suggérer pour notre croix





9. *Plaque émaillée: Crucifixion*, Paris, vers 1320-1340. Londres, The British Museum (© The British Museum, Londres).

10. Jean le Noir, *Christ en Majesté*, *Bible historique*, Paris, vers 1335-1340. Genève, Bibliothèque de Genève, ms. Fr. 2, fol. 1, détail (© Genève, Bibliothèque de Genève).



une production dans la quatrième décennie aussi. Tant sur l'enluminure que sur la croix, on observe les mêmes plis souples, profondément creusés, les mêmes membres frêles, les mêmes gestes d'une grâce précieuse. Comme celui du manuscrit, le Christ de la croix a ramené un pan de son manteau par-dessus son bras gauche, de sorte que le tissu retombe sous son coude en s'enroulant; comme lui, il a les yeux un peu trop rapprochés du nez<sup>27</sup>. Comme l'a observé Danielle Gaborit-Chopin, "la magnifique croix de l'Ermitage... démontre que les émaux champlevés ne sont pas réservés à

des œuvres secondaires"<sup>28</sup>. À la différence des autres pièces en émail champlevé, celle-ci n'a sans doute pas été produite à l'avance, mais relève d'une commande ponctuelle – même si, en l'absence de toute indication sur sa provenance ancienne, l'identité du commanditaire nous échappe. La qualité de sa facture rachète sa valeur matérielle sans doute modeste. Cette croix incite aussi à réfléchir à des questions plus larges qui se posent toujours au sujet de la production d'objets somptuaires à Paris au XIV<sup>e</sup> siècle et du sort des pièces précieuses dans les collections du XIX<sup>e</sup> siècle. Les problèmes de l'organisation de

la production chez les orfèvres parisiens du XIV<sup>e</sup> siècle, des choix typologiques et iconographiques des objets liturgiques à l'époque gothique, des pratiques concernant la restauration des pièces de collection à Paris dans la seconde moitié du

XIX<sup>e</sup> siècle attendent encore d'être étudiés en profondeur. La croix Basilewsky bénéficierait certainement du nouvel éclairage pouvant venir de telles enquêtes, mais elle serait également un témoin capital pour aborder ces mêmes sujets.

## NOTE

Pour leur aide précieuse dans la préparation de cet article, je tiens à remercier M. Bagnoli, M.-C. Baroz, L. Barraqué-Zouita, Fr. Becuwe, C. Broucke, M.-A. Cartier, S. Castonovo, D. Cerutti, I. Foletti, N. Lemoine, É. Leprêtre. Je suis reconnaissant à É. Antoine pour sa relecture attentive et ses remarques pertinentes. Une version de cette étude a été présentée lors d'une conférence donnée à la Société Nationale des Antiquaires de France en octobre 2014; j'ai pu bénéficier alors des remarques de Ch. Descatoires, D. Gaborit-Chopin, É. Taburet-Delahaye, F. Tixier, I. Villela-Petit: qu'ils trouvent ici l'expression de ma reconnaissance.

<sup>1</sup> Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Φ 212. H 65 x L 15,5 x P 2 cm. E. Nekrasova-Shedrinsky in *Il collezionista di meraviglie* 2013, pp. 88-89, n. 42 (avec bibliographie).

<sup>2</sup> Darcel 1874, p. 93, n. 234; de Linas, 1886, pp. 245-287: p. 259-260, n. 2; Molinier 1902, pp. 218-219; Marquet de Vasselot, in A. Michel 1906, pp. 917-989: p. 975.

<sup>3</sup> Lapkovskaja, XXI, 1961, pp. 14-18.

<sup>4</sup> Par ex. Lapkovskaja 1971, n. 37.

<sup>5</sup> François, in *Trésors des abbayes* 1979, pp. 256-258, n. 286; Gaborit-Chopin, 1999, pp. 81-101: p. 82, fig. 2.

<sup>6</sup> Ce double usage était courant: Montevecchi, Vasco Rocca 1987, pp. 69-73, 331-336.

<sup>7</sup> Pour une analyse plus détaillée de l'état de conservation, voir ici même la contribution de E. Nekrasova-Shedrinsky, S. Khavrin, I. Malkiel, dont j'ai pu prendre connaissance seulement après la rédaction de ce texte; il ne m'a pas semblé nécessaire de reprendre à mon compte toutes les conclusions de cette étude.

<sup>8</sup> Inv. 68A. *Musée de Lille* 1957, p. 12. Cette pièce a été rapprochée de la croix Basilewsky par G. François.

<sup>9</sup> Gauthier, François 1987, pp. 176-177, n. 195.

<sup>10</sup> Comme me le fait remarquer Élisabeth Antoine, l'évangéliste est inspiré du saint Jean du plat de reliure du XIV<sup>e</sup> siècle des Évangiles de la Sainte-Chapelle dits «l'Apocalypse»: Gaborit-Chopin in *Le trésor de la Sainte-Chapelle* 2001, pp. 215-220, n. 59.

<sup>11</sup> Inv. 927-1-375, également associée à notre croix par G. François. Thoby 1953, p. 164, n. IX; dans cet ouvrage d'autres exemples de croix émaillées du XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> À ce sujet on doit encore se rapporter, outre à l'ouvrage de Thoby cité ci-dessus, à *Trésors des églises de France*, 1965, et à Taralon, *Trésors des églises* 1966.

<sup>13</sup> François in *L'Œuvre de Limoges* 1995, pp. 315-317, n. 105.

<sup>14</sup> Klein 1990, pp. 317-349.

<sup>15</sup> Paris, BnF, naf 16251, f. 52r. Stones 1997.

<sup>16</sup> Mâle 1987 (éd. or. Paris 1898), pp. 654-701; Christen 1999; Pace (éd.) 2007.

<sup>17</sup> Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. L 422; Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 175-1866. On peut aussi ajouter, pour ne s'en tenir qu'aux œuvres françaises, un diptyque au Louvre, inv. OA 7761. Voir pour ces objets le site <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/index.html>.

<sup>18</sup> Pour le premier, Toussaint 2010, p. 292-299, n. 38 (Ch. Fontaine-Hodiamont in Toussaint 2010); pour le second, je me permets de renvoyer à Tomasi, 2013, pp. 999-1026.

<sup>19</sup> Gaborit-Chopin 1982, pp. 32-37; Ead. "Orfèvrerie et émailerie", in *Les Fastes du Gothique* 1981, pp. 220-275; Gaborit-Chopin 1999.

<sup>20</sup> Gauthier 1972, pp. 195, 378-379, nn. 144-146; Randall, in *Jewellery: Ancient to Modern* 1979, pp. 167-170, n. 469; Campbell 1983, p. 37; Taburet-Delahaye 1989, pp. 119-123, nn. 42-44; Gaborit-Chopin 2003, pp. 37-39, nn. 14-15; Antoine, in *Bologne et le pontifical d'Autun* 2012, pp. 158-160, n. 21.

<sup>21</sup> Gaborit-Chopin, in *Le Trésor de Saint-Denis* 1991, pp. 246-254, n. 51. Pour les autres œuvres citées ci-dessus ou ci-après, voir la bibliographie aux notes 19-20.

<sup>22</sup> Gaborit-Chopin 1992, pp. 327-353.

<sup>23</sup> Le fait que la plaque avec l'Agneau présente seule, sur le revers, le bandeau à zigzag et des hexalobes, comme les médaillons avec les évangélistes, pousse aussi à l'associer aux émaux de l'avvers. Il me semble en revanche difficile de dater ces émaux plus tardivement que ceux du Jugement, comme le proposent ici-même E. Nekrasova-Shedrinsky, S. Khavrin, I. Malkiel.

<sup>24</sup> Inv. 1981, 0702.1-8. M. Campbell 1988, pp. 90-93.

<sup>25</sup> Sur les liens de Pucelle avec le milieu des orfèvres et émailleurs, Gil, in K. Pyun, A.D. Russakoff (éd.), 2013, pp. 27-52.

<sup>26</sup> Genève, Bibliothèque de Genève, ms. fr. 1, f. 1r. Avril, 1978, pl. 14.

<sup>27</sup> On notera au passage que les évangélistes du manuscrit siègent sur des trônes ornés d'enroulements végétaux comme ceux des médaillons de l'avvers de la croix.

<sup>28</sup> Gaborit-Chopin 1999, p. 82.

## BIBLIOGRAFIA

Antoine É., in *Bologne et le pontifical d'Autun, chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento, 1330-1340*, catalogue de l'exposition (Autun 2012), D. Gueniot, Langres 2012, pp. 158-160, n. 21.

Avril F., *L'enluminure à la cour de France au XIV<sup>e</sup> siècle*, Chêne, Paris 1978.

Campbell M., *An Introduction to Medieval Enamels*, HMSO, Londres 1983.

Campbell M., *The Langlois Plaques*, in "Apollo", 127, 1988, pp. 90-93.

Christe Y., *Jugements derniers, Zodiaque*, [Saint-Léger-Vauban] 1999.

Darcel A., *Collection Basilewsky*, Morel et C<sup>ie</sup>, Paris 1874.

Fontaine-Hodiamont Ch., in Toussaint J. (éd.), *Dialogue avec l'invisible: l'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Société archéologique de Namur, Namur 2010.

François G., in *Trésors des abbayes normandes*, catalogue de l'exposition (Rouen-Caen 1979), Lecerc, Rouen 1979, pp. 256-258, n. 286.

François G., in *L'Œuvre de Limoges*, catalogue de l'exposition (Paris-New York 1995-1996), RMN, Paris 1995.

Gaborit-Chopin D., in *Nouvelles acquisitions du département des Objets d'art 1995-2002*, RMN, Paris 2003.

Gaborit-Chopin D., in *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, catalogue de l'exposition (Paris 2001), RMN, Paris 2001.

Gaborit-Chopin D., in *Le Trésor de Saint-Denis*, catalogue de l'exposition (Paris 1991), RMN, Paris 1991.



- Gaborit-Chopin D., *The Reliquary of Elizabeth of Hungary at The Cloisters*, in E. C. Parker (éd.), *The Cloisters: studies in honor of the fiftieth anniversary*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, pp. 327-353.
- Gaborit-Chopin D., *Les émaux translucides parisiens dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> s.*, in "Archeologia", 162, 1982, pp. 32-37.
- Gaborit Chopin D., *Orfèvrerie et émaillerie*, in *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catalogue de l'exposition (Paris 1981-1982), RMN, Paris 1981, pp. 220-275.
- Gaborit-Chopin D., *L'orfèvrerie émaillée à Paris vers 1300*, in "Bulletin archéologique du CTHS", 27, 1999, pp. 81-101.
- Gauthier M.-M., *Émaux du Moyen Âge occidental*, Office du Livre, Fribourg 1972.
- Gauthier M.-M., avec la collaboration de François G., *Émaux méridionaux: corpus international de l'œuvre de Limoges*, I. *L'époque romane*, Éditions du CTHS, Paris 1987.
- Gil, Jean Pucelle and the Parisian Seal-Engravers and Goldsmiths, in K. Pyun, A.D. Russakoff (éd.), *Jean Pucelle. Innovation and collaboration in Manuscript Painting*, Harvey Miller, Londres/Turnhout 2013, pp. 27-52.
- Klein P., *Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XII<sup>e</sup> s.: Moissac – Beaulieu – Saint-Denis*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 33, 1990, pp. 317-349.
- Lapkovskaja E. A., *Krest s emal'ju*, in "Soobščeniya Gosudarsvennogo Ermitaža", XXI, 1961, pp. 14-18.
- Lapkovskaja E. A., *L'art appliqué du Moyen Âge au musée de l'Ermitage*, Moscou 1971.
- Linas C. de, *Les émaux limousins de la collection Basilewsky*, in "Bulletin de la Société scientifique historique et archéologique de la Corrèze", VIII-2, 1886, pp. 245-287.
- Mâle É., *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, A. Colin, Paris 1987 (ed. or. Leroux, Paris 1898).
- Marquet de Vasselot J.-J., *L'orfèvrerie et l'émaillerie aux XIV<sup>e</sup> et aux XV<sup>e</sup> siècles*, in A. Michel (éd.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, II. *Formation, expansion et évolution de l'art gothique*, A. Colin, Paris 1906, vol. 2, pp. 917-989.
- Molinier É., *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, IV. *L'orfèvrerie religieuse et civile*, Paris 1902.
- Montevocchi B., Vasco Rocca S., *Suppellettile ecclesiastica*, Centro Di, Florence 1987.
- Musée de Lille. *Guide de la section des objets d'art*, Éditions des Musées nationaux, Paris 1957.
- Nekrasova-Shedrinsky E., in *Il collezionista di meraviglie. L'Ermitage di Basilewsky*, a cura di E. Pagella, T. Rappe, catalogue de l'exposition (Turin, Palazzo Madama, 7 giugno-13 ottobre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2013.
- Pace V. (éd.), *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Cerf, Paris 2007.
- Randall, R.H. Jr., in *Jewelery: Ancient to Modern*, catalogue de l'exposition (Baltimore 1979), Studio, Baltimore 1979, pp. 167-170, n. 469.
- Stones A., *Le livre d'images de Madame Marie*, Cerf, Paris 1997.
- Taburet-Delahaye É., *L'orfèvrerie gothique au musée de Cluny (XIII<sup>e</sup>-début XV<sup>e</sup> siècle)*, catalogue, RMN, Paris 1989.
- Taralon J., *Trésors des églises de France*, Hachette, Paris 1966.
- Thoby P., *Les croix limousines de la fin du XII<sup>e</sup> au début du XIV<sup>e</sup> siècle*, Picard, Paris 1953.
- Tomasi M., *Luxe et dévotion au XIV<sup>e</sup> siècle: autour du tabernacle de Thomas Basin*, in "Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 2012", 2013, pp. 999-1026.
- Trésors des églises de France*, catalogue de l'exposition (Paris 1965), Caisse Nationale des Monuments Historiques, Paris 1965.

## Il capolavoro dell'arte dello smalto champlevé a Parigi nella prima metà del XIV secolo: la croce della collezione Basilewsky

Una delle opere più affascinanti esposte a Palazzo Madama in occasione della mostra dedicata alla collezione Basilewsky era una grande croce ornata di smalti *champlevé* la cui qualità di lavorazione riscatta il valore materiale modesto. Eccezionale tanto per la forma quanto per l'iconografia, il manufatto non ha sinora ricevuto tutta l'attenzione che merita, in parte anche a causa dello stato di conservazione imperfetto: se il retro, raffigurante il *Giudizio Finale*, è relativamente in buono stato, la fronte ha perduto l'originaria statuetta col Cristo crocifisso, mentre il rivestimento dei bracci e il medaglione inferiore sono stati rifatti, probabilmente nel XIX secolo. Il pezzo è nondimeno assai interessante, sia per l'ampia rappresentazione del Giudizio, prossima a quella di altre opere orafe coeve (come il tabernacolo di Thomas Basin a New York), sia per la decorazione smaltata. Questa può essere divisa in due gruppi, distinti benché contemporanei. Il principale, che riunisce quasi tutti gli smalti del retro, presenta strette affinità con la maniera di Jean Pucelle, e in particolare col frontespizio della *Bibbia istoriale* di Ginevra miniato dal più fedele allievo del miniatore, Jean le Noir. Grazie a questo confronto e ad altri con oggetti impresiositi da smalti, la croce può essere saldamente ancorata entro il contesto parigino degli anni trenta del Trecento. Essa invita a riflettere sull'organizzazione delle botteghe orafe a Parigi nel XIV secolo, sulle scelte tipologiche e iconografiche effettuate per i pezzi liturgici gotici, e sulle pratiche di restauro nell'ambito del collezionismo ottocentesco.