

# Università degli Studi di Pisa



## Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Scienze del Libro,  
della Biblioteca e dell'Archivio

Tesi di Laurea

## Studio su Legatura Bizantina

**LAT. III, 111. (=2116)**

Relatore

**Chiar.mo Prof. L. Rossi**

Candidato

**Silvia Pinto**

Anno Accademico 2009-2010

# Indice

Introduzione.....	7
Prima del restauro.....	11
Capitolo I	
Lettura storica, iconografica e tecnica.....	14
1.1 Le preziose legature bizantine del Tesoro di San Marco.....	16
1.2 Analisi.....	19
1.2.1. Stato di conservazione.....	19
1.2.2. Precedenti restauri.....	24
1.3 Breve storia delle legature bizantine liturgiche .....	27
1.4 Descrizione.....	30
1.5 Lettura iconografica ed iscrizioni.....	34
1.5.1. Genesi dell'iconografia cristiana.....	34
1.5.2. Simbologia della luce.....	35
1.5.3. Simbolismo del colore.....	36
1.5.4. Piatto anteriore.....	37
1.5.4.1. Antropologia del Cristo.....	56
1.5.4.2. Interpretazione del contenuto del libro di Cristo.....	59
1.5.5. Piatto posteriore.....	61
1.6 Analisi delle tecniche utilizzate per la fabbricazione.....	76
1.6.1. Zona metallica.....	76
1.6.1.1 Breve storia dell'oreficeria.....	76
1.6.1.2 La lavorazione delle lamine.....	78
1.6.1.3 Doratura.....	80

1.6.2. Zona smaltata.....	83
1.6.2.1 Smalto.....	83
1.6.2.2 La tecnica <i>cloisonné</i> .....	85
1.6.2.3 La tecnica <i>bassetaille</i> .....	87
1.6.3. Tavole di legno.....	89
1.6.3.1 La lavorazione del legno.....	89
1.6.3.2 Il taglio.....	90
1.6.4. Pietre.....	91

## Capitolo II

Diagnostica.....	94
2.1 Diagnostica artistica.....	96
2.2 Analisi con microscopio digitale.....	98
2.3 Fluorescenza X.....	101
2.3.1 Risultati.....	106
2.4 Analisi gemmologica.....	112
2.4.1 Esame gemmologico qualitativo. Risultati.....	113
2.4.1.1 Conclusione.....	116
2.4.2 Analisi di microfluorescenza dei raggi X ( $\mu$ -XRF).....	116
2.4.2.1 Risultati analitici.....	118
2.4.3 Spettrofotometria vibrazionale all'infrarosso.....	121
2.4.3.1 Risultati analitici.....	123
2.4.4 Conclusioni.....	130
2.5 Spettroscopia Raman.....	131

2.5.1	Gli smalti <i>cloisonné</i> .....	135
2.5.1.1	Smalti del XIII secolo .....	136
2.5.1.1.1	Smalti bianchi.....	136
2.5.1.1.2	Smalti gialli.....	137
2.5.1.1.3	Smalti rossi.....	138
2.5.1.1.4	Smalti verdi e blu.....	138
2.5.1.2	Smalti del XIV secolo .....	138
2.5.2	Corrosione dei metalli .....	141
2.5.3	Le pietre preziose .....	142
2.5.4	Conclusioni per il paragrafo riassuntivo di tutte le indagini scientifiche.....	145
2.5.4.1	Smalti.....	145
2.5.4.2	Corrosione dei metalli .....	145
2.5.4.3	Pietre preziose.....	146
2.6	Analisi del legno.....	147
2.6.1	Microscopio elettronico a scansione .....	148
2.6.2	Risultati e discussione .....	151
2.6.2.1	Esame macroscopico.....	151
2.6.2.2	Esame microscopico.....	152
2.6.3	Descrizione anatomica .....	153
2.6.3.1	Sezione trasversale.....	153
2.6.3.2	Sezione tangenziale.....	153
2.6.3.3	Sezione radiale.....	153
2.6.4	Conclusioni .....	156

## Capitolo III

Restauro.....	158
3.1 Documentazione fotografica.....	160
3.2 Rimozione di particolato atmosferico.....	161
3.3 Foglio di guardia ed ex-libris.....	165
3.3.1 Membrana di Goretex .....	165
3.3.2 Deacidificazione ex-libris.....	167
3.3.3 Consolidamento ex-libris.....	169
3.3.4 Restauro e pulitura del foglio in pergamena.....	170
3.4 Assi lignee.....	172
3.4.1 Rimozione residui superficiali.....	172
3.4.2 Agenti biotici.....	173
3.4.3 Disinfestazione in atmosfera controllata.....	175
3.4.4 Pulitura e restauro.....	177
3.4.5 Fori da tarlo.....	178
3.5 Parti metalliche.....	180
3.5.1 Pulitura.....	180
3.5.2 Fissaggio degli smalti.....	181
3.5.3 Applicazione dell'antiossidante.....	182
3.6 Realizzazione di un nuovo contenitore.....	182
Dopo il restauro.....	183
Conclusioni.....	186
Bibliografia.....	188

I miei più sentiti e sinceri ringraziamenti vanno a chi mi ha seguito durante la realizzazione di questa tesi, il Prof. Libero Rossi, e a chi mi ha permesso di acquisire l'esperienza necessaria per scriverla, il Prof. Crisostomi.

Ringrazio il Prof. Vivoli, per la disponibilità.

Desidero inoltre ringraziare i restauratori dello studio P. Crisostomi srl, che mi hanno sostenuta con la loro esperienza durante i mesi di stage.

Un sincero grazie va anche agli studiosi che hanno permesso la stesura della seconda parte di questo lavoro: Giuseppe Guida, Stefano Ridolfi, Angela Lo Monaco, Armida Sodo, Paolo Postorino, Maria Antonietta Ricci, Annibale Mottana, Astrik Gorghinian, Mariangela Cestelli Guidi, Augusto Marcelli.

Ringrazio poi i miei amici, indistintamente tutti, che con la loro muta presenza mi hanno accompagnata durante questo lungo percorso.

Un grazie speciale va alle mie colleghe universitarie, Valeria, Irina, Loanna, che mi hanno travolta con la loro passione e la loro positività ed alle mie coinquiline pisane, Chiara, Alice e Sara.

Grazie ad Ivano, per esserci.

Grazie a mia nonna Antonia, che con la sua infinita premura mi ha fatta sentire a casa in qualsiasi città io mi trovassi e a mio fratello Massimo.

Di cuore, grazie a mio padre, che oltre ad assistermi moralmente, mi ha anche dato un prezioso aiuto nella revisione di questo elaborato, e mia madre, per avermi sempre ascoltata.

# ***Introduzione***

“Libros sex cum cartis et sine cartis, quorum tabulae sunt ornatae cum figuris sauri ad smaldum cum paucis perlis”, così in un inventario relativo al Tesoro di San Marco stilato nel 1325, si parla delle preziose legature bizantine.

Veramente, la storia di questi preziosi oggetti è molto oscura. Sappiamo che arrivarono a Venezia, ma non quando. Il luogo di fabbricazione non è certo, è solo ipotizzabile in Costantinopoli attraverso analogie con altre opere.

Questa mia tesi si occuperà diffusamente di una di esse, l'Evangelario denominato LAT. III, 111. (=2116), una tra le coperte più antiche della collezione, purtroppo giunta priva del codice che custodiva.

L'obiettivo è quello di dare una visione chiara e totale degli interventi di diagnostica e conservazione che sono stati fatti su questo manufatto, contestualizzandoli storicamente ed iconograficamente.

La scelta dell'argomento non è casuale. Ho avuto la fortuna di intraprendere il mio stage proprio nel momento in cui lo Studio P. Crisostomi s. r. l. accettava l'incarico di occuparsi di questo (e di altri due) preziosi manufatti. L'idea di poter scrivere una tesi che mi permettesse di trattare diverse materie di analisi mi ha affascinata sin dall'inizio. Nel corso della scrittura mi sono resa conto sempre più di quanto questa commistione di contributi, la parte storica, quella letteraria, quella tecnica e quella scientifica, siano intrinsecamente collegati in ogni manufatto artistico, poiché esso è frutto del genio umano di un determinato periodo storico, ma è anche frutto di tecniche precise e di materiali, che derivano in gran parte dalla conoscenza scientifica del periodo.

La mia ricerca è stata essenzialmente di stampo bibliografico, avendo comunque avuto la possibilità di assistere personalmente sia alle operazioni di diagnostica, sia a quelle di restauro e di seguire quindi, passo passo, la scoperta di nuovi elementi della legatura.

Cercherò, in una prima parte, di attuare una lettura per lo più visivo-tecnica, caratterizzando storicamente l'opera e seguendo con essa i mutamenti strutturali che l'hanno vista protagonista. Verrà poi intrapresa una lettura iconografica degli smalti

presenti sugli oggetti, descritti nei loro colori e nei soggetti che essi raffigurano, e del valore di ogni singolo materiale utilizzato nella sua fabbricazione.

Grazie a questi studi sarà chiaro che neppure un chiodo è stato posizionato in modo casuale, e che la coperta bizantina, oltre a fungere da protezione del codice sacro che era utilizzato durante il rituale religioso, era frutto essa stessa di un rituale religioso, perché era la rappresentazione della sacralità della Chiesa.

Suggestiva, a proposito, la descrizione che San Giovanni fa della Gerusalemme Celeste, nell' Apocalisse: "Le mura sono costruite come un diaspro e la città è di oro puro, simile a un terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose...(Ap. 21, 18 – 19)", gli stessi materiali che compongono la coperta bizantina, che diviene così, simbolicamente, la città celeste che custodisce il Verbo (il testo sacro che doveva contenere).

Si cercherà poi di dare un elenco generale delle tecniche utilizzate per creare l'opera, un quadro che permetterà di comprendere quanto e quale lavoro doveva stare dietro ad un manufatto così complesso. Risulterà chiaro, così, che la coperta è frutto della collaborazione di diverse figure nella manifattura antica: colui che lavorava gli smalti (l'orefice), colui che lavorava le pietre e l'artista del legno.

Lo stesso Teofilo, nella descrizione dei locali del monastero, suggeriva: "Il monastero si costruisca in modo da potervi praticare diverse arti; abbia locali dotati di fornace, di mantice, d'incudine, di vasche, dell'organarium per tirare l'oro in fili, e dei ferri che costituiscono l'attrezzatura da officina, perché possano lavorarvi gli "aurifices, inclusores, seu vitri magistri".

La seconda parte della tesi è dedicata agli studi di diagnostica svolti sulla coperta. Riporto fedelmente i risultati ottenuti, che hanno permesso di fare chiarezza sui materiali (che costituiscono la coperta stessa), aiutando anche a definire meglio le tecniche di fabbricazione.

La LAT. III, 111. (=2116) è stata sottoposta a diverse indagini, tra le quali, l'analisi al microscopio ottico digitale, che ha permesso una lettura più approfondita delle più piccole zone superficiali; l'analisi in fluorescenza X e la spettroscopia Raman, che hanno permesso l'identificazione qualitativa e quantitativa dei composti dei metalli e degli smalti. Sono poi state analizzate e identificate le gemme presenti, grazie all'analisi gemmologica e in microfluorescenza X. Grazie a quest'ultima è stato possibile scoprire

che la maggior parte delle pietre presenti altro non sono che vetri colorati: questo, insieme ad altri elementi, getta un'ombra sul passato della legatura, che probabilmente venne trafugata e privata di alcuni dei suoi elementi più preziosi.

Con le analisi xilologica e al microscopio elettronico si è potuta definire la natura del legno, che risulta essere pioppo, e di scoprire che al suo interno alloggiavano ancora agenti biotici vivi. Questo ha permesso di pianificare un intervento di disinfestazione e di salvare quindi la base della coperta dalla distruzione.

Infine nella terza ed ultima parte riporterò, cercando di contestualizzarli, gli interventi di restauro eseguiti da Paolo Crisostomi e Marco Biasiotti, che ho avuto la possibilità di seguire durante le operazioni.

*Prima del Restauro*



*Piatto anteriore*



*Piatto posteriore*

# **Capitolo I**

***Lettura storica, iconografica e tecnica***

*Un'opera d'arte è soprattutto un'avventura della mente.*

*Eugène Ionesco*

## 1.1 Le preziose legature bizantine del Tesoro di San Marco

La coperta fa parte di una collezione di cinque legature bizantine di provenienza ignota, salvo attestazioni di tre di esse in un inventario del Tesoro della Cappella Ducale di San Marco del 1325. Il Tesoro era motivo di vanto per la Repubblica in quanto raccoglieva in sé svariati oggetti sacri di importante valore e opere d'arte acquisiti nel corso dei secoli.

I frequenti rapporti commerciali tra Venezia e Bisanzio hanno favorito scambi e donazioni tra i rispettivi regni, anche e soprattutto per quel che riguardava meravigliose opere d'arte. Ricordiamo che durante il possesso di Costantinopoli avvenuto tra il 1204 e il 1261, i veneziani ebbero modo di acquisire svariate opere dalla capitale d'oriente. In un inventario del 1325, pervenutoci nell'edizione del Pasini, infatti, tra gli altri manufatti, si legge: “Libros sex cumcartis et sine cartis, quorum tabullae sunt ornatae cum figuri sauri ad smaldum cum paucis perlis”.

Il Tesoro corse un gravissimo pericolo l'11 maggio del 1574, quando uno spaventoso incendio devastò il Palazzo Ducale. “Le casse con le zoglie et cassoni di ferro del Santuario” furono trasportati nella cappella di S. Isidoro. Scampato il pericolo, ogni cosa fu ricollocata al suo posto e vennero dipinte da “Prè Zuane de Vidali”, che al momento era impegnato nella stesura di alcuni corali per la chiesa, “alcune lettere magiuscolle et alcuni numeri d'oro in campo azzuro...”.

Le coperte vennero affidate alla Biblioteca Marciana per volere del governo austriaco tra il 1801 e il 1803, e si aggiunsero ad alcuni manoscritti liturgici della Cappella ducale, usciti da tempo dalla Sagrestia.

Oggi sono conservate per il loro immenso valore artistico, giacché i codici al loro interno sono andati perduti. Essi infatti possono a pieno titolo essere considerate una preziosa fonte repertoriale per i manufatti artistici bizantini, poiché ricoprono un lasso di tempo alquanto ampio, che si estende dal periodo macedone per le più antiche al periodo pre-umanistico, per le “moderne”.

Tra il IX ed il XV secolo, infatti, la tecnica di lavorazione degli smalti e dello sbalzo ha conosciuto notevoli evoluzioni, e l'iconografia si è arricchita in mutevoli variazioni di soggetti e motivi decorativi. Infatti le tecniche della lavorazione dello smalto variano

dal *cloisonné*, alla varietà *champlevé*, per arrivare al procedimento trecentesco occidentale dello smalto traslucido.

Le preziose opere artistiche sono, quindi, testimonianza di un'evoluzione storica e culturale, nata, inizialmente, in area Costantinopolitana, ed estesi poi in tutta Europa.

Cito la relazione scritta in presentazione delle tre legature bizantine affidate allo Studio P. Crisostomi S.r.l, per essere sottoposte ad intervento di restauro conservativo: "Riconosciamo rispecchiato in esse (le legature) il concetto della cappella di San Marco che, per similarità con le cappelle palatine come quella di Aquisgrana, si basa su reliquie, su un Santuario-Tesoro e impreziosisce i volumi sacri mediante legature di oreficeria".

"Essendo uscite dal Tesoro dopo le prime sistematiche fusioni di gran parte degli oggetti avvenute allo scadere del Settecento, ma prima dei profondi restauri ottocenteschi che furono eseguiti sui capolavori di oreficeria, le legature portano le tracce di rimaneggiamenti databili anteriormente a quell'epoca, in modo pressoché unico rispetto agli altri oggetti preziosi appartenenti al Tesoro".

Nel caso particolare della LAT. III, 111. (=2116) viene datata al XIII secolo per la somiglianza di stile e la scelta dei santi rappresentati sulla coperta dell'*Evangelistario* custodito anch'esso nella Biblioteca Marciana e proveniente dallo stesso Tesoro di San Marco. E' probabile che fosse stata eseguita in una delle province bizantine o in un'area comunque specializzata nella creazione di oggetti di altissima qualità in stile bizantino.

Insieme alle altre, fu adattata nel corso del Trecento per le celebrazioni più solenni della Biblioteca di San Marco. Il culto proprio Marciano, caratterizzato dalla devozione verso la Madonna, trovò rispondenza nelle figure di questa e delle altre coperte, nelle quali emerge l'immagine della Vergine insieme a quella del Cristo.

La struttura complessiva delle due facce della coperta, anteriore e posteriore recto dovrebbe essere quella originale: realizzata in foglie d'oro ed argento dorato; troviamo una nota, infatti, nell'inventario del Pasini: "... facti fuerunt quinque Missali, Evangelistarium et Epistolarium varnitum auri et cohopertum perlis et pedris cum tabulis...".

Le decorazioni sono realizzate in smalto *cloisonné* e traslucido, in esse sono raffigurate Cristo e la Madonna, rispettivamente nel piatto anteriore e posteriore; nelle riquadrature santi, martiri ed evangelisti. I quadranti che racchiudono le parti figurative sono circondati da una serie di fasce metalliche contenenti vetri colorati, qualche granato e delle ossidiane archeologiche. (Per la descrizione dettagliata delle gemme si rimanda alla sezione specifica).

## **1.2 Analisi**

### **1.2.1 Stato di conservazione**

Ad una prima analisi, la coperta del LAT. III, 111. (=2116) presenta rilevanti problematiche. Il dorso è del tutto mancante (probabilmente doveva essere stato realizzato in lamina metallica flessibile, per analogia con altre legature). Della coperta rimangono quindi solo i piatti anteriore e posteriore.

E' presente sull'intera superficie un deposito di *particellato* atmosferico diffuso, radicatosi particolarmente nelle fessure metalliche.

Nel contropiatto anteriore è presente un foglio di guardia in pergamena, alquanto deteriorato, sulla cui superficie è stato applicato un ex-libris della Biblioteca Marciana.

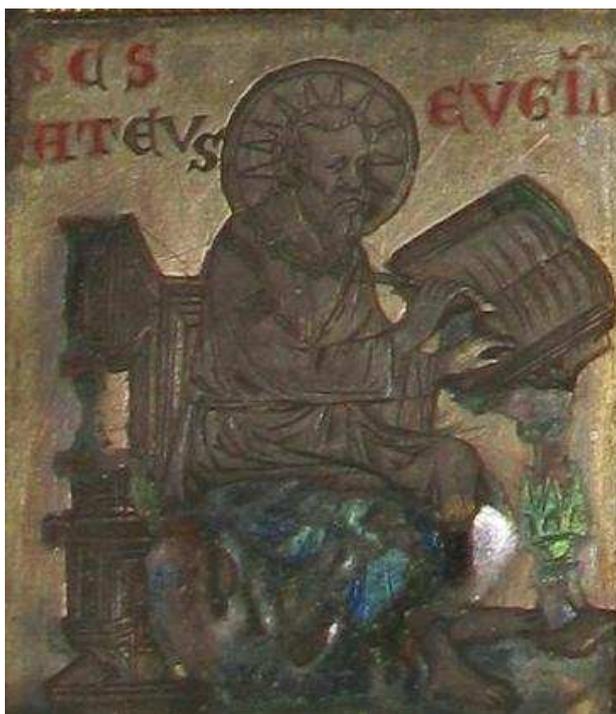
Sono presenti diverse incrinature (*craqueleures*) degli smalti e alcune perdite di materiale. Sono visibili lacune, in cui sono esposte le celle di alloggiamento degli smalti.



**Immagine 1.** Particolare dello smalto di Teodosio (piatto anteriore)

*Qui si nota perfettamente, sul lato destro, una lacuna nello smalto, e delle incrinature in corrispondenza dello smalto giallo.*

Le quattro placche a smalto traslucido raffiguranti i quattro Evangelisti del piatto posteriore presentano estese perdite dello strato vetroso, al punto che sono visibili le incisioni sul metallo che costituivano le linee di base per la realizzazione del disegno.



**Immagine 2.** Formella di San Matteo (piatto posteriore)

*Evidenti le incisioni nel metallo in corrispondenza delle lacune degli smalti*

Le pietre, laddove presenti, presentano delle abrasioni superficiali, in alcuni casi di grave entità. Nel piatto posteriore mancano quasi del tutto, rispetto a quello anteriore. Le file di castoni che le contengono, inoltre, sono state eseguite sbrigativamente. I castoni, inoltre non sono stati ribattuti “a modo”, e le pietre al loro interno non sono ancorate *secondo l'arte*. E' probabile che al loro posto fossero presenti pietre preziose, perdute nel corso dei secoli e sostituite dai vetri.



**Immagine 3.** Particolare della fascia metallica con pietre incastonate (piatto posteriore)

*Pietra sulla destra del tutto mancante. Notare inoltre i bordi dei castoni, no ribattuti “a modo”.*

Alcune parti metalliche, specialmente in corrispondenza delle estremità, sono sporgenti e non più ben ancorate al supporto. In molti casi mancano del tutto gli originali chiodi di ancoraggio. Inoltre, nel piatto anteriore, manca del tutto una delle fascette dorate contenenti le pietre. La mancanza rivela una scritta “Missale Classis III Cod. CXI”, vale a dire il messale per cui la coperta era stata riadattata.



*Immagine 4. Particolare piatto anteriore*

Le file di perle che formavano corniciature e riquadri, come si può evincere dalla presenza degli anellini che dovevano contenerle, sono andate del tutto perdute.



*Immagine 5. Particolare degli anellini che fingevano da passanti per i fili di perle*

La lamina d'argento dorato presenta delle ossidazioni localizzate in particolar modo nelle fessure delle lamine metalliche. La superficie della base, infatti, appare ricoperta da una diffusa ossidazione omogenea prodotta da acido solfidrico (composti dello zolfo); l'argento, infatti, viene facilmente intaccato da prodotti contenenti zolfo, con formazione di solfuro d'argento nero: questa patina non ha la proprietà di proteggere il metallo sottostante da un'ulteriore alterazione.

Inoltre, laddove le figure sporgono a causa dello spessore dato dalla lavorazione dello smalto, si è verificata una rottura della foglia d'oro, data dal troppo dislivello e probabilmente dai colpi subiti. Questo fenomeno è ben visibile nel riquadro contenente la Madonna.



**Immagine 6.** Particolare riquadro della Madonna

Le laminette dei bordi (labbrì dell'asse) presentano estesi depositi di colore nero, verosimilmente composti da prodotti di corrosione, da materiali organici, da polveri probabilmente dovuti alla prolungata esposizione all'aria senza protezioni, ai fumi degli incensi e delle candele.

Le assi di legno, presentano camminamenti di insetti, rotture, muffe e quant'altro; esse sono in pessimo stato: probabilmente a causa dell'umidità ricevuta esse sono state (e sono tutt'ora) oggetto di attacco microbiologico. Sulla superficie sono visibili fori da sfarfallamento e tracce di camminamenti da *tarlo*, nonché mancanze di intere porzioni di legno in corrispondenza degli angoli. Durante una prima analisi è stata rinvenuta una larva da tarlo morta da poco tempo. (Per l'analisi dettagliata del legno si rimanda alla sezione specifica).



***Immagine 7. Larva rinvenuta durante la prima analisi del legno***

La controguardia posta sul contropiatto anteriore si presentava debolmente annerita da un deposito di varie sostanze, tra cui probabilmente polvere e residui di colla animale. L'ex-libris incollato su questa si presentava anch'esso leggermente annerito e lievemente indebolito strutturalmente.

### **1.2.2 Precedenti restauri**

Per impulso del doge Andrea Dandolo, negli anni intercorsi tra il 1342 ed il 1345, fu avviata una serie di iniziative atte a rinnovare esteticamente il Centro del culto Marciano a Venezia, la Cappella Ducale, nella cui cripta sono custodite le reliquie di San Marco. Questa funse da occasione per impreziosire la celebrazione mediante il riuso dei preziosi oggetti bizantini. In particolare si intervenne sulla Pala d'oro e fu conclusa la Pala feriale di Paolo Veneziano; si iniziò inoltre l'impresa musiva del Battistero Marciano. Tre delle cinque coperte, tra cui la LAT. III, 111. (=2116), furono sfruttate come legature per tre straordinari volumi di rito proprio marciano, realizzati appositamente per quella celebrazione: l'Epistolario, l'Evangelario ed il Messale. L'Epistolario, l'Evangelario e il Messale. Il quella occasione le coperte antiche furono smontate e adattate in modo da divenire legature consoni ad accogliere i codici cuciti all'occidentale cioè su nervi.

La LAT III, 111 (=2116) fu utilizzata per contenere il Messale. Questa coperta era di dimensioni più piccole rispetto alle altre, ma nonostante ciò fu smontata, distesa ed ingrandita. Gli elementi metallici che la compongono furono successivamente riadattati e al di sotto degli stessi vennero aggiunti dei nuovi elementi metallici montati su nuove assi lignee, per raggiungere le misure necessarie per accogliere il nuovo codice.

Si pensa quindi che in origine i supporti di legno fossero tavole singole, di scarso spessore. Successivamente furono aggiunte due assi lignee più spesse che dovevano alloggiare il grande volume cucito secondo una legatura più occidentale, con le linguette di pelle allumata e i nervi di cucitura passanti nelle assi lignee per l'ancoraggio della compagine alla coperta, tutt'ora visibili.



**Immagine 8.** Taglio interno del piatto anteriore

*E' evidente il nervo in pelle allumata*

In questa fotografia si vedono perfettamente le due assi di legno sovrapposte e il residuo della linguetta.

Successivamente con ogni probabilità, il codice fu smontato in favore di un nuovo libro. Sono presenti infatti, sulla superficie interna di entrambi i piatti, dei residui di fibre vegetali, probabilmente di spago, appartenenti ai nervi che erano stati incollati sugli stessi.

E' certo che le laminette esterne con decorazioni fitomorfe sono state aggiunte in un secondo momento, poiché lo stile, la manifattura e la composizione sono differenti rispetto a quella dell'argento dorato delle laminette contenenti le pietre e dei riquadri smaltati. Riconosciamo infatti lo stile trecentesco veneziano eseguito a motivi fitomorfi del cosiddetto Maestro del Serpentino, del quale è conservato un prezioso calice nella Biblioteca Marciana. Interessante notare come, in questa fase di rimaneggiamento, le fascette metalliche originarie non siano state esattamente posizionate nella loro sede: vi è un esempio nel piatto anteriore, dove la fascia è distante di almeno 5 mm rispetto al bordo sinistro del riquadro raffigurante San Paolo.



**Immagine 9.** Particolare della formella di Paolo.

Sappiamo, inoltre, che nel 1647 il gioielliere Francesco del Caro eseguì una pulitura delle gioie del tesoro, tra cui presumibilmente anche le legature bizantine. Tra il 1732 ed il 1733 il Santuario ed il Tesoro furono sottoposti ad un nuovo restauro promosso dal Procuratore Cassiere Marc'Antonio Giustinian, in virtù del quale la nuova sistemazione data agli elementi del tesoro rimase immutata fino alla caduta della Repubblica.

Leggiamo nella “Regola e modo di fare vedere il Tesoro di San Marco à forestieri” compilata nel corso del 1700, in corrispondenza del *secondo armario*, la voce “Messali logorati dal tempo con li Evangelii di San Marco”; voce che probabilmente si riferiva alle legature bizantine, poi restaurate nel 1732.

Aggiunti in un secondo momento furono anche le quattro placchette in smalto traslucido, presenti agli angoli del piatto posteriore ed eseguite a *bassetaille*, che è una tecnica più moderna. La data di questo intervento è ascrivibile al Trecento, in quanto è in questo periodo che a Venezia giunsero maestranze abili in questo nuovo tipo di lavorazione degli smalti. Inoltre la posizione degli Evangelisti è la stessa di quelli che circondano il *Pantocrator* nella Pala d'oro, firmata dall'orafo Giovanni Bonesejna nel 1342.

Per quanto riguarda le gemme, grazie all'accurata analisi gemmologica, è stato rilevato un antico intervento di restauro: sulla superficie della gemma è poggiato un sottile filo d'oro che s'attacca da un lato sul bordo del castone, ma non lo attraversa per intero.

### 1.3 Breve storia delle legature bizantine liturgiche

Il termine “legatura bizantina” identifica quelle legature, preziose e non, realizzate tra i secoli VIII e XVI nei territori dell'impero bizantino o in quelli che, per averne fatto parte nel corso della storia, ne conservano un'eredità culturale ed artistica: Constantinopoli, la Macedonia, la Grecia continentale, le isole Egee, Cipro, Creta, Rodi, l'Egitto, la Palestina, la Turchia, la Mesopotamia. In Italia la Campania, la Calabria e le città di Messina ed Otranto.

La vera arte della legatura comincia nel Medioevo e si sviluppa nei conventi, ad opera dei monaci. Pregiatissime legature, decorate con metalli costosi, con pietre preziose, con smalti bizantini, fecero talvolta del libro una vera “opera di commesso”(d'arte), una *reliquia*; ne sono esempio le legature gemmate o d'oreficeria. Le più note legature bizantine preziose sono state eseguite tra l'VIII ed il XII secolo.

La più antica è costituita da metalli e pietre preziose ed è la coperta aurea dell'*Evangelario* donato da Teodolinda a papa Gregorio I nel 603, tuttora conservata nel Tesoro della basilica di San Giovanni Battista a Monza. Essa è composta da due placche d'oro decorate da smalti, pietre preziose, vetrine e cammei, ed è priva del codice che conteneva.

In ciascuna lastra, all'interno di una cornice a sbalzo con fiorellini stilizzati, è racchiusa una croce che ricorda le coeve-gemmate in lamina d'oro, come quella di *Agilulfo*. La forma è quella della croce latina, con i bracci leggermente svasati alle estremità: al centro ha una pietra levigata rotonda, bordata da un motivo a rilievo, mentre sui bracci sono collocate le pietre preziose alternate ad altre più piccole rotonde. Le prime, quadrate ed ovali, sono state scelte in maniera da accostare forme e colori diversi, ma sempre mantenendo la simmetria dei bracci.



**Immagine 10.** *Evangelario donato da Teodolinda*

La legatura preziosa è definita anche legatura d'oreficeria o d'apparato, perché destinata alla celebrazione del culto nelle chiese, o eseguita per papi, sovrani e nobili.

Anche gli avori furono largamente utilizzati per quest'arte; ne sono testimonianza, infatti vari esemplari, fra cui un evangelario del secolo X la cui coperta è costituita interamente di avorio. Molte delle placche eburnee utilizzate come elementi decorativi provengono da dittici romani rimaneggiati, mentre le altre, quelle a soggetto prettamente religioso, furono realizzate ex-novo, tra l'XI ed il XV secolo.

Legature ricchissime, destinate a rivestire i codici liturgici, abbondarono per tutto il Medioevo: si trovano esemplari costituiti da piatti lignei ricoperti di placche d'avorio scolpite, di rilievi d'oro e d'argento sbalzato, con inseriti smalti, cammei, pietre preziose e nielli.

Queste mirabili opere di oreficeria sono da considerarsi in stretta relazione con il paese in cui vennero realizzate. Oltre a quelle del Tesoro di San Marco, e per citarne solo alcune, vi sono esempi di legature carolingie, databili al IX e X secolo e ora conservate nel convento di San Gallo; coperte risalenti all'XI secolo e ora custodite nel Tesoro del Duomo di Milano.

Nel corso dei secoli XII e XIII le officine renane, mosane e limosine produssero un gran numero di legature con smalti di varia tecnica. A Limoges, in particolare, fiorì un ricco artigianato specializzato nella produzione di oggetti liturgici, utilizzando metalli preziosi e smalti: fra questi, le coperte decorate per i libri d'altare di cui si conoscono 140 esemplari circa. Un esempio singolare di quest'arte è testimoniato dalla placca di

smalto realizzata per una coperta del 1200, custodita presso la Pierpont Morgan Library di New York.

La produzione di questo genere di coperte cominciò a scemare intorno al XIV secolo, periodo in cui l'uso del metallo divenne ovunque più limitato. E' in questo periodo infatti, con la crisi del sistema feudale, che cominciano i prodromi di quello che verrà poi successivamente chiamato *Umanesimo - Rinascimento*. Un periodo caratterizzato dalla riscoperta del genio umano, e dalla perdita di centralità della Chiesa. Il protestantesimo aiuterà a diffondere l'idea che la lettura e la cultura in generale non sono più una prerogativa esclusiva delle persone di chiesa, ma devono esserlo per tutti quanti. A questo punto è doveroso ricordare che, a partire dal secolo XIII, stavano nascendo le prime università che si svilupperanno proprio nel XIV secolo. Insieme ai cosiddetti "collegi" (tra cui ricordiamo uno dei più grandi, quello della Sorbona), aiutarono il diffondersi dell'alfabetizzazione, anche per i ceti meno abbienti. Il polo di produzione libraria comincia a spostarsi dai monasteri alle città, incrementando anche numericamente. Sempre più persone ricercano libri, che, per essere più a buon mercato e maneggevoli, vengono rilegati in coperte meno preziose e più economiche (ricordiamo, nell'ambito universitario, il sistema della *pecia*). Nel 1455, con l'invenzione della stampa e la diffusione che ne fecero i protestanti, sempre più libri cominciarono a circolare, questa volta senza più il controllo diretto della chiesa (ricordiamo, in proposito, i vani tentativi che quest'ultima fece per controllare la produzione dei libri stampati, con l'*index librorum prohibitorum*).

Le legature laiche cominciarono così ad essere realizzate in stoffa, velluto, cuoio, spesso con l'aggiunta di guarnizioni metalliche e borchie (per quelle da biblioteca).

## 1.4 Descrizione



*Immagine 11. Piatto anteriore e posteriore*

La coperta è composta di due piatti, anteriore e posteriore di 350x255 mm.

Il dorso manca del tutto. Lo spessore dei due piatti è di circa 150 mm nel taglio del piede e di 200 mm nel taglio esterno. Entrambi sono realizzati da foglie d'oro smaltate e fasce di argento dorato con gemme incastonate. La foglia d'oro corrispondente alla zona dei riquadri è stata battuta e lavorata in modo da creare le celle che sarebbero andate a contenere gli smalti per la lavorazione *cloisonné*. Notiamo, infatti, laddove mancano dei frammenti di smalto, i fili dorati utilizzati per creare il ricamo tipico di questa lavorazione.



*Immagine 12. Particolare*

Attorno alle lamine dorate sono poi state aggiunte delle fasce metalliche che contengono gli alloggiamenti per le pietre, di forma ovale, a taglio vivo e non ribattuto di circa 250 mm di larghezza. I bordi delle lamine sono invece ben rifiniti (ecco perché si pensa che le gemme siano state rimaneggiate). E' interessante notare come presumibilmente fossero state create due lunghe fascette di argento dorato e poi tagliate allo scopo (vedi nella prima in alto e nell'ultima in basso del piatto posteriore, l'angolo chiuso e ben rifinito (13), mancante per le altre). Questo conferma il fatto che, in alcuni punti, sembrano siano stati aggiunti dei frammenti di metallo saldati alla fascetta continua, poiché probabilmente erano state prese male le misure nel momento del taglio. (14)



*Immagine 13. Particolare*



*Immagine 14. Particolare*

Ai bordi di queste ultime dovevano scorrere inoltre dei fili di perline, ora perse. Sono rimasti infatti i sottilissimi anellini che dovevano contenerli e dei residui dei fili metallici che dovevano fungere da passanti.

Le fasce dorate sono disposte verticalmente ed orizzontalmente, per un numero totale di 13 nel piatto anteriore e 14 in quello posteriore (la fascia superiore del piatto anteriore manca del tutto). Le esterne più lunghe dovevano fungere da bordi per la primigenia legatura poi rimaneggiata.

Oltre alle lamine dorate la legatura presenta ulteriori lamine metalliche in argento dorato.



*Immagine 15.*

Si nota subito che il metallo è stato lavorato diversamente rispetto all'altro. Innanzitutto per la fattura, poiché differente rispetto agli altri: presenta infatti dei motivi fitomorfi che si ripetono identici in tutto. Le lamine circondano letteralmente i bordi (labbri) di testa e quelli laterali dei due piatti. Sono più sottili rispetto alle altre e sono ancorate sotto a quelle esterne, eccezion fatta per la corrispondente al taglio di testa del piatto anteriore, dove manca la fascia dorata (vedi immagine 4) . Questo ci permette di misurare una fascetta in serpentino nella sua misura totale, che equivale a circa 200 mm., motivo che ci dà modo di affermare che le fasce in serpentino siano state inserite di circa 100 mm al di sotto delle fascette dorate contenenti le pietre. Inoltre proteggono i tagli di testa, piede ed esterni. In tutti i labbri, poi, esse sono rimboccate ed ancorate nella parte interna dei piatti.



**Immagine 16.**

Sono ovviamente di lunghezza maggiore rispetto alle laminette dorate perché l'asse aggiunta era più grande (sappiamo che doveva contenere una compagine di grande formato e dimensioni): vediamo infatti il dislivello tra l'asse lignea "originale" e quella successiva. Sono fissate al legno tramite dei chiodini composti presumibilmente da argento dorato.

La parte metallica della coperta è ancorata a due assi lignee di pioppo di diversa altezza. Quella originale è meno spessa rispetto all'altra, secondo un rapporto di circa la metà. L'originale è di 50 mm. la seconda è di 100 mm. In corrispondenza dei tagli del dorso di quest'ultima sono visibili 5 fori, sia nel piatto anteriore che in quello posteriore, fori che dovevano contenere i nervi di cucitura. Notiamo infatti lungo il lato del dorso dei due piatti i residui di spago. La prima asse è più piccola rispetto alla seconda. Sono inoltre visibili tracce di colla probabilmente di origine animale, usata per ancorare i fogli di guardia ai piatti. Uno di essi, in pergamena, si trovava ancora in parte fissato al piatto anteriore.

Gli smalti dei riquadri in *cloisonné* sono smalti traslucidi di vari colori: generalmente è utilizzato il blu per le vesti, il rosa per gli incarnati e poi l'azzurro, il bianco, il rosso, il nero e il verde.

## **1.5 Lettura iconografica ed Iscrizioni**

Prima di cominciare con l'analisi dettagliata delle immagini, è necessario fare una premessa circa la genesi dell'iconografia cristiana, secondo la quale sono state realizzate le parti figurative: l'immagine di Cristo, della Vergine e dei Santi.

### **1.5.1 Genesi dell'iconografia cristiana**

L'iconografia cristiana trae le sue origini e parte dei suoi simboli dalle culture delle popolazioni con cui la Chiesa paleocristiana ha avuto contatti.

I cristiani, infatti, nel corso del tempo, attinsero grandemente al patrimonio del politeismo pagano, ai mysteria orientali, alla simbologia imperiale romana e anche al proibizionismo iconoclasta della tradizione giudaica che vietava la raffigurazione diretta di Dio.

Questo perché, storicamente, il cristianesimo è stata una religione caratterizzata da una grande evoluzione interna, che ha abbracciato in sé molteplici aspetti di altre culture, religioni ed usanze.

Il concetto chiave dell'iconografia cristiana è quello del simbolo (dal greco  $\Sigma\upsilon\mu\beta\omicron\lambda\omicron\nu$ : il tradizionale anello che due amici rompevano in due parti al momento della loro separazione e che avrebbe funto da riconoscimento il giorno in cui si sarebbero ritrovati). In astratto il concetto di simbolo è quindi un rimando ad una verità ultima, rappresentata ed individuata dal simbolo stesso.

Per questo l'arte cristiana, facendo grande uso della simbologia in questo senso intesa, non si esaurisce nella mera manifestazione fisica di sé, ma rimanda ad altri significati. Essa non è arte per arte, ma è arte liturgica. E' con la liturgia, infatti, che il fedele crea un ponte tra la propria anima e Dio. Non dimentichiamo che lo scopo delle primigenie manifestazioni artistiche religiose nasce con intento puramente didascalico, cioè quello di istruire il credente analfabeta con le immagini delle Sacre Scritture.

### **1.5.2 Simbologia della luce**

Secondo la concezione cristiana, Dio si manifesta sotto forma di diverse emanazioni, tra cui, una delle fondamentali, è la luce.

Nelle opere architettoniche come in quelle manifatturiere, la luce, prefigurazione di Dio, non fa parte dell'opera, ma ne è creazione ed emanazione al tempo stesso.

Nella pittura bizantina, la figura sacra deve apparire nella sua purezza, luminosità e fulgore, come se fosse trasfigurata da una luce celeste. Questo spiega perché la luce, cioè Dio, la colma e la circonda sottoforma di una patina dorata. L'oro, infatti, è l'ideale per creare una luminosità irrazionale che proviene da ogni dove e non crea ombre, a esatta raffigurazione della potenza divina.

San Paolo scrive che "tutto quello che si manifesta è luce" (Ef. 5, 13) a spiegazione del fatto per cui tutto ciò che vediamo è creato ed è Dio al tempo stesso.

Giovanni, nel prologo del suo Vangelo scrive:

*"In lui era la vita*

*e la vita era la luce degli uomini;*

*la luce splende nelle tenebre*

*e le tenebre non l'hanno vinta."(1, 4)*

L'oro, per questo motivo, è definito "icona della luce". Nell'arte bizantina esso raffigura tutto ciò che ha un rapporto diretto con il manifestarsi di Dio. Il fondo delle icone è dorato perché volutamente relegato ad una dimensione a-spaziale, in una luce inaccessibile che porta ad un altro mondo ed in un altro tempo le figure rappresentate. L'icona diventa così simbolo di eternità, di gloria del mondo divino. Si sviluppa così un concetto nuovo della luce nell'opera d'arte, non creata direttamente dall'artista, ma diffusa naturalmente da Dio. La vera essenza del Creatore infatti non si può esprimere se non in termini luminosi.

"La prima luce, che tutta la raia,

per tanti modi in essa si recepe,

quanti son li splendori a ch'i' s'appaia."

(Dante, *Divina Commedia*, Paradiso, XXIX, 136-138).

L'uso che si fa in LAT III, 111. (=2116) di oro e vetro vogliono riflettere Dio, cioè la luce. Questo è indice dell'estrema sacralità che doveva avere questa coperta. Inoltre, l'utilizzo dell'oro unito a quello delle pietre preziose, rimanda ad un celebre passo della descrizione che San Giovanni fa della Gerusalemme celeste: "Le mura sono costruite come un diaspro e la città è di oro puro, simile a un terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose...(Ap. 21, 18 – 19). E' da questo passo che scaturisce il simbolismo di eternità e spiritualità data all'oro e alle pietre preziose e, di rimando, alla legatura stessa. La coperta del volume sacro, quindi, assumeva essa stessa una dimensione squisitamente ieratica, come a simboleggiare le mura di una città inviolabile, contenente le volontà della Sorgente Divina.

### **1.5.3 Simbolismo del colore**

Nelle rappresentazioni cristiane ciascun colore ha un significato particolare.

L'uso del colore era infatti subordinato a canoni ben definiti e rigorosi, in quanto aveva a che fare con importanti categorie teologiche e spirituali.

Il simbolismo del colore si forma a Bisanzio, ma è nelle opere dei teologi, in particolar modo in quella di Giovanni l'Areopagita, che questo aspetto viene trattato diffusamente. La teoria dei colori deriva da un influsso dato dall'Antico Testamento, dalle tradizioni ebraico-cristiane, da quelle ellenistiche e dai cerimoniali ufficiali di Roma e Costantinopoli.

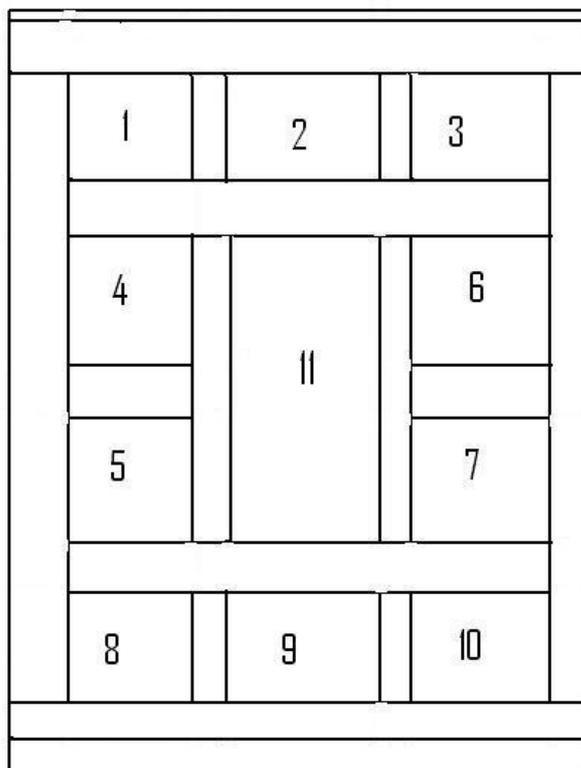
Secondo Dionigi "la simbolica del colore ha la stessa dignità di quella della luce divina". I colori maggiormente utilizzati nell'arte sacra e presenti anche in LAT. III, 111. (=2216) sono il rosso, il giallo, il verde, il blu, il porpora (simile ad un violetto) ed il bianco (Per una trattazione particolareggiata si rimanda alla sezione descrittiva delle singole formelle).

Anche i gesti hanno un loro simbolismo. Il linguaggio dei gesti e delle pose dei personaggi, elaborato nel corso dei secoli, serviva ad esprimere la dignità e lo status del personaggio raffigurato. Il gesto, unitamente alle pose e agli attributi con i quali il personaggio veniva descritto, era identificativo della posizione che questo ricopriva, fosse questi un santo, un martire e così via.

### 1.5.4 *Piatto anteriore*

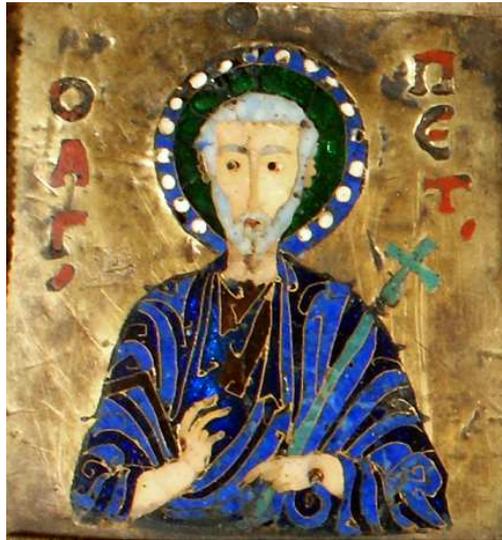
Il piatto anteriore è il piatto del Cristo

Di seguito è riportato uno schema che riproduce la struttura del piatto anteriore.



**Schema 1.** *Piatto anteriore*

In ordine, al punto 1, è rappresentato san Pietro.



*Immagine 17.*

La placca di San Pietro misura 45x45 mm.

Il santo indossa una veste di colore blu e azzurro. Il blu, nella simbologia, è il colore dell'interiorità dell'immaterialità, dei misteri ultimi e meno accessibili. L'azzurro, misto tra blu e bianco (colore della purezza) è simbolo dell'essenza spirituale e dello Spirito di Dio. Simboleggia il respiro, la luce e la gloria della Trinità.

Notiamo tra le pieghe delle vesti anche del rosso. Il rosso simboleggia la vita e la resurrezione, esso è anche il colore del sangue che Cristo ha versato per la salvezza dell'umanità. In senso lato il sangue di Cristo è anche il sangue dei suoi seguaci più fedeli. Pietro è morto martire in difesa della fede, il rosso delle sue vesti richiama quindi la sua storia.

Il martirio di Pietro è richiamato anche dalla gestualità con la quale egli è raffigurato. Nella simbologia iconografica, infatti, i martiri sono raffigurati mentre reggono in una mano la croce (che richiama la crocifissione del Cristo) e l'altra levata davanti al petto con la palma rivolta verso i fedeli, in segno di preghiera e di docile accettazione del martirio.

L'aureola di Pietro è verde con contorno blu a pois bianchi.

Il verde è il colore dell'erba e richiama quindi la terra. E' il colore del mondo materiale, della vita terrena e quindi della giovinezza. E' un contatto con la terra, quasi che l'artista volesse richiamare l'origine terrena del Santo.

Il bianco richiama come l'azzurro, il concetto della purezza. Esso però, contrapponendosi con il nero sta a significare la vittoria della luce sulle tenebre e la perpetua lotta del bene contro il male.

Dal punto di vista della struttura del corpo si nota il rispetto dei canoni bizantini: il corpo umano viene raffigurato nella dimensione della trasfigurazione e quindi privato dalle imperfezioni cui in natura è soggetto; è questa la ragione per cui le icone non rispondono facilmente ai principi naturali e, pertanto, qualsiasi modello appare stilizzato. Pietro ha la barba bianca. Questo richiama l'età ormai matura che aveva quando fu martirizzato. Inoltre la barba è simbolo di saggezza e, nell'ambito cristiano, avere la barba lunga era l'attributo tipico dei religiosi. Il colore bianco di capelli e barba sta ad identificare Pietro come un asceta venerabile.

*Egli nacque a Bethsaida in Galilea e fu pescatore sul lago di Tiberiade insieme al fratello Andrea. Il suo nome era Simone, che in ebraico significa "Dio ha ascoltato". Fu chiamato da Cristo a seguirlo con queste parole: "Tu sei Simone il figlio di Giovanni; ti chiamerai Cefa" (che in latino è tradotto Petrus) e, allo stesso modo con cui pescava pesci dal mare, sarebbe diventato il "pescatore di uomini". (ἀλιείς ἀνθρώπων, halieis anthropon).*

*Divenne primo tra gli apostoli, tanto che Cristo gli consegnò le famose chiavi del regno dei cieli e di quello della terra, affinché ne divenisse custode. "E io ti dico che sei Pietro e su questa pietra edificherò la mia Chiesa e le porte dell'Inferno non prevarranno contro di essa. Ti darò le chiavi del regno dei cieli e tutto ciò che legherai sulla terra sarà legato nei cieli e tutto ciò che scioglierai sulla terra sarà sciolto nei cieli". (Matteo 16,19)*

*Dopo la crocifissione e la resurrezione di Cristo, Pietro ormai convinto della missione salvifica del suo Maestro, raduna gli altri Apostoli e discepoli dispersi, infondendo coraggio a tutti.*

*Gli Apostoli, nell'ardore di propagare il Cristianesimo a tutte le genti e non solo agli israeliti, dopo 12 anni trascorsi a Gerusalemme si sparsero per il mondo conosciuto di allora.*

*Pietro ebbe il dono di operare miracoli: alla porta del tempio guarì un povero storpio, suscitando entusiasmo tra il popolo e preoccupazione nel Sinedrio.*

*Stabilì che cristiani potevano diventare anche i pagani e chi non era circonciso, differenziandosi da ciò che fino ad allora aveva prescritto la legge ebraica di Mosè.*

*Subì il carcere, e miracolosamente liberato, lasciò Gerusalemme dove la vita era diventata molto rischiosa a causa della persecuzione di Erode Antipa. Intraprese vari viaggi, poi nell'anno 42 dell'era cristiana dopo essere stato ad Antiochia, giunse in Italia proseguendo fino a Roma 'caput mundi', centro dell'immenso Impero Romano e ne fu vescovo e primo papa per 25 anni. Nel 44, a seguito del famoso incendio, Nerone diede inizio alla prima persecuzione; fra le vittime vi fu anche Pietro il quale finì nel carcere Mamertino e nel 67 (alcuni studiosi dicono nel 64), fu crocifisso sul colle Vaticano nel circo Neroniano. Una tradizione antichissima fa risalire allo storico cristiano Origene la prima notizia che Pietro venne crocifisso, per sua volontà, con la testa in giù. Il suo corpo venne sepolto a destra della via Cornelia, dove fu poi innalzata la Basilica Costantiniana.*

*La grandezza di Pietro consiste principalmente nella dignità di cui fu rivestito e che, trascendendo la sua persona, si perpetua nell'istituzione del papato. Primo papa, Vicario di Cristo, capo visibile della Chiesa, egli è il capolista di una gerarchia che da venti secoli si avvicenda nella guida dei fedeli credenti.*

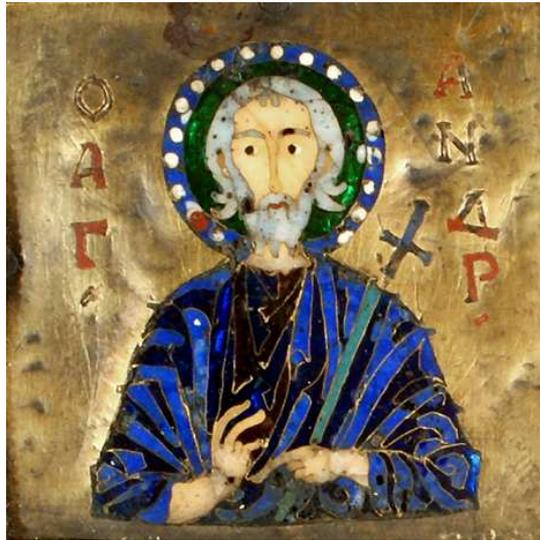
*Il primo simbolo che caratterizza la figura di Pietro e dei suoi successori è la 'Cattedra', segno della potestà di insegnare, confermare, guidare e governare il popolo cristiano. Il secondo simbolo, il più diffuso, è lo stemma pontificio che comprende una tiara -copricapo esclusivo del papa- con le chiavi incrociate, a simboleggiare la potestà di aprire e chiudere il regno dei cieli, come detto da Gesù a Pietro.*

L'iscrizione alle spalle del santo lo identifica. E' riportato, infatti, in alfabeto greco;

OAF sulla parte sinistra del riquadro e ΠΙΕΤ nella sinistra.

OAF. sta per ὁ ἅγιος, che in greco antico significa "il santo" e ΠΙΕΤ. sta per Πέτρος, Petrus cioè Pietro.

Al punto 2 è rappresentato Sant' Andrea.



**Immagine 18.**

La placca misura 46x47 mm.

Andrea indossa vesti blu e azzurre, con tracce di rosso. Come Pietro rimanda al martirio, oltre che per la veste anche per la croce che regge in mano e per il gesto benediciente.

Andrea è molto simile a Pietro, anche per quanto riguarda l'aureola e il colore della barba e dei capelli, leggermente più lunghi rispetto a quelli del fratello. Questo forse per ricordare il legame familiare che li univa. Quasi sicuramente il suo nome, derivante dal vocabolo greco ανδρεία, "virilità, valore", come altri nomi tramandati in greco, non era quello originario in quanto nella tradizione ebraica o giudaica il nome Andrea compare solo a partire dal II-III secolo.

*Andrea era nato a Betsaida sulle rive del Lago omonimo in Galilea (Giovanni 1, 44) e come Pietro esercitava il mestiere di pescatore. Egli fu il primo a vedere in Gesù il Messia; poi lo fece conoscere al fratello (Giovanni 1, 41) ed entrambi divennero suoi discepoli. Eusebio di Cesarea ricorda nelle sue "Origini" che Andrea aveva viaggiato in Asia Minore ed in Scizia e per questo egli divenne santo patrono della Romania e della Russia. Secondo la tradizione egli fu il fondatore della sede episcopale di Bisanzio, che si sviluppò successivamente nel Patriarcato di Costantinopoli, del quale Andrea fu riconosciuto santo patrono.*

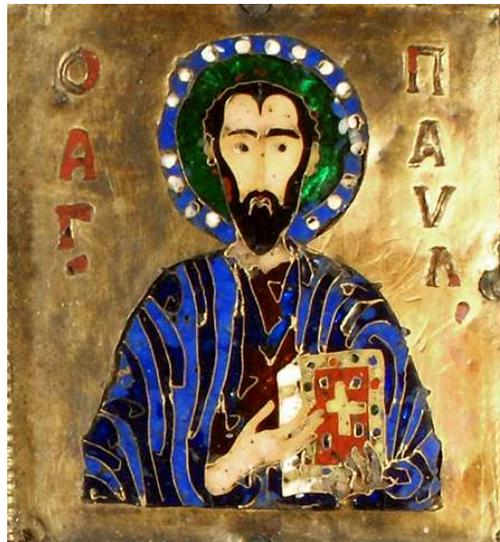
*La tradizione vuole che sia stato martirizzato per crocifissione a Patrasso (Patrae) in Acaia (Grecia). Dai primi testi apocrifi, come ad esempio gli Atti di Andrea citati da*

*Gregorio di Tours nel Monumenta Germaniae Historica, si sa che Andrea, per non essere paragonato a Cristo, volle essere crocifisso su una croce detta Croce decussata (a forma di X) e comunemente conosciuta con il nome di "Croce di Sant'Andrea".*

L'iscrizione alle spalle di Andrea riporta il suo nome.

OAG. sta per ὁ ἅγιος, che in greco antico significa "il santo" e ANΔP. sta per Ανδρέας cioè "Andrea".

Il punto 3 raffigura San Paolo



**Immagine 19**

La placca misura 43x48 mm.

Anche egli, come Pietro ed Andrea, indossa vesti di colore blu, azzurro e rosso. Il rosso richiama il suo martirio, ma Paolo regge tra le mani un libro, che mette in risalto la sua grande importanza come profeta della fede cattolica. Nella simbologia dei colori, il Verbo di Gesù è richiamato dal colore rosso con il quale è rappresentato il libro. Il rosso, infatti, oltre a simboleggiare il sangue sta ad indicare l'amore di Dio che si effonde sul mondo, propagando la buona novella del Vangelo fino alle estremità della terra: ecco perché i libri o gli orli dei libri che i santi tengono in mano sono rossi.

I bordi del libro sono gialli. Il giallo richiama il colore dell'oro, per il quale si rimanda alla sezione specifica. Il libro di Paolo è così ricco rispetto a quello degli altri, poiché per la sua opera di missionario egli è da alcuni considerato il vero avventore del cristianesimo, benché nato anni dopo la morte di Cristo.

Il ritratto presenta l'Apostolo con caratteristiche canoniche comuni alle varie interpretazioni degli artisti: fronte alta e stempiata, naso aquilino, barba e capelli neri, collo robusto e ben visibile. Il nero della barba sta ad indicare che Paolo è un giovane santo.

*San Paolo nacque a Tarso tra il 5 ed il 10. E' stato definito l'«apostolo dei Gentili», ovvero il principale missionario del Vangelo di Gesù tra i pagani greci e romani. Secondo i testi biblici, era un ebreo ellenista che godeva della cittadinanza romana. Sebbene a lui coevo, non conobbe direttamente Gesù e, come tanti connazionali, avversava la neo-istituita Chiesa cristiana, arrivando a perseguirla direttamente. Sempre secondo la narrazione biblica Paolo si convertì al cristianesimo mentre, recandosi da Gerusalemme a Damasco per organizzare la repressione dei cristiani della città, fu improvvisamente avvolto da una luce fortissima e udì la voce del Signore che gli diceva: "Paolo, Paolo, perché mi perseguiti?". Reso cieco da quella luce divina, Paolo vagò per tre giorni a Damasco, dove fu poi guarito dal capo della piccola comunità cristiana di quella città, Anania. L'episodio, noto come "Conversione di San Paolo", diede l'inizio all'opera di evangelizzazione di Paolo.*

*Come gli altri missionari cristiani, rivolse inizialmente la sua predicazione agli Ebrei, ma in seguito si dedicò prevalentemente ai «Gentili» (coloro che non sono ebrei). I territori da lui toccati nella predicazione itinerante furono inizialmente l'Arabia (attuale Giordania), quindi soprattutto la Grecia e l'Asia minore (attuale Turchia). Il successo di questa predicazione lo spinse a scontrarsi con alcuni cristiani di origine ebraica, che volevano imporre ai pagani convertiti l'osservanza dell'intera legge religiosa ebraica, in primis la circoncisione.*

*Fu fatto imprigionare dagli Ebrei a Gerusalemme con l'accusa di turbare l'ordine pubblico. Appellatosi al giudizio dell'imperatore – come era suo diritto, in quanto cittadino romano – Paolo fu condotto a Roma, dove fu costretto per alcuni anni agli arresti domiciliari, riuscendo però a continuare la sua predicazione. Morì vittima della persecuzione di Nerone, decapitato probabilmente tra il 64 e il 67.*

*L'influenza storica di Paolo nell'elaborazione della teologia cristiana è stata enorme: mentre i vangeli si limitano prevalentemente a narrare parole e opere di Gesù, sono le lettere paoline che definiscono i fondamenti dottrinali del valore salvifico dell'incarnazione, della passione e della sua morte e risurrezione –ripresi dai più eminenti pensatori cristiani dei due millenni successivi-. Per questo motivo alcuni*

*studiosi contemporanei lo hanno identificato come il vero fondatore del Cristianesimo.*

L'iscrizione alle sue spalle riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, “il santo”; ΠΑΥΛ. Παυλῦς Paulus “Paolo”.

Al punto 4 troviamo San Matteo



**Immagine 20**

La placca misura 38x47 mm

Come gli altri, Matteo indossa una veste blu, azzurra e rossa. Matteo tiene in mano un libro colore rosso: il Vangelo: Matteo è infatti uno dei quattro evangelisti.

Come Pietro ed Andrea è raffigurato con barba e capelli bianchi.

*San Matteo nato intorno alla fine del I secolo a.C., era un esattore delle tasse quando fu chiamato da Gesù ad essere uno dei dodici apostoli.*

*La tradizione cristiana lo riconosce unanimemente quale autore del “Vangelo secondo Matteo”. Un'altra opera attribuita all'apostolo è il “Vangelo dello pseudo-Matteo”, mentre gli Atti di Matteo e il Martirio di Matteo ne descrivono la predicazione.*

*Viene raffigurato anziano e barbuto, ha come emblema un angelo che lo ispira o gli guida la mano mentre scrive il vangelo. Spesso ha accanto una spada simbolo del suo martirio.*

L'iscrizione alle sue spalle riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, “il santo”; ΜΑΤΟ, Ματτέυς, Matteus “Matteo”.

Al punto 5 è raffigurato San Luca



**Immagine 21.**

La placca misura 38x47 mm

Il Santo indossa vesti blu, azzurre e rosse ed essendo anch' egli un evangelista come Matteo tiene in mano il Vangelo, mentre con la destra benedice. Come Paolo, ha barba e capelli neri.

*Luca è medico e tra gli evangelisti è l'unico non ebreo. Forse viene da Antiochia di Siria (oggi Antakya, in Turchia). Luca scrive il suo vangelo per i cristiani venuti dal paganesimo. Non ha mai visto Gesù e si basa sui testimoni diretti, tra cui probabilmente alcune donne. C'è un'ampia presenza femminile nel suo vangelo, cominciando naturalmente dalla Madre di Gesù: Luca è attento alle parole di lei, ai suoi gesti, ai suoi silenzi. Gli Atti degli Apostoli raccontano il primo espandersi della Chiesa cristiana fuori dalla Palestina, con i problemi e i traumi di questa universalizzazione. Nella seconda parte è dominante l'attività apostolica di Paolo dall'Asia all'Europa; e qui Luca si mostra attraente narratore quando descrive il viaggio, la tempesta, il naufragio, le buone accoglienze e le persecuzioni, i tumulti e le dispute, gli arresti, dal porto di Cesarea Marittima fino a Roma e alle carceri.*

*Secondo un'antica leggenda sarebbe stato anche pittore e, in particolare, autore di numerosi ritratti della Madonna. Altre leggende dicono che, dopo la morte di Paolo, egli sarebbe andato a predicare fuori Roma.*

L'iscrizione riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, “il santo”; ΛΟΚ. Λουκάς *Loukas* “Luca”.

Il punto 6 riporta San Giacomo



**Immagine 22.**

La placca misura 40x45 mm

Giacomo, come gli altri, indossa vesti di colore blu, azzurro e rosso. Come Luca è giovane: porta barba e capelli neri. Egli, diversamente dagli altri, regge nella mano sinistra un rotolo. Nell'iconografia sono i profeti ad essere raffigurati in un gesto oratorio o mentre additano al cielo e hanno in mano i rotoli delle profezie, oppure oggetti che simboleggiano la loro profezia. Inoltre egli fu il primo apostolo ad essere martirizzato, nel 42.

*E' detto "Maggiore" per distinguerlo dall'apostolo omonimo, Giacomo di Alfeo. Lui e suo fratello Giovanni sono figli di Zebedeo, pescatore in Betsaida, sul lago di Tiberiade. Chiamati da Gesù lo seguono (Matteo cap. 4). Nasce poi il collegio apostolico: "(Gesù) ne costituì Dodici che stessero con lui: (...) Simone, al quale impose il nome di Pietro, poi Giacomo di Zebedeo e Giovanni fratello di Giacomo, ai quali*

*diede il nome di Boanerges, cioè figli del tuono" (Marco cap. 3). Con Pietro saranno testimoni della Trasfigurazione, della risurrezione della figlia di Giairo e della notte al Getsemani. Giacomo è il primo apostolo martire, nella primavera dell'anno 42. "Il re Erode cominciò a perseguitare alcuni membri della Chiesa e fece uccidere di spada Giacomo, fratello di Giovanni" (Atti cap. 12). Secoli dopo, nascono su di lui tradizioni e leggende. Si dice che avrebbe predicato il Vangelo in Spagna. Quando poi quel Paese cadde in mano araba (sec. VIII), si afferma che il corpo di san Giacomo (Santiago, in spagnolo) fu prodigiosamente portato nel nord-ovest spagnolo e seppellito nel luogo poi notissimo di Santiago de Compostela. Tutto questo ha un riverbero sull'Europa cristiana, che già nel X secolo inizia i pellegrinaggi a Compostela.*

L'iscrizione riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, "il santo"; ΙΑΚΟ Ιακομὸς Iakomos "Giacomo".

Al punto 7 troviamo San Procopio



**Immagine 23.**

La placca misura 40x47 mm

Anche Procopio tiene un mano un rotolo, simbolo della profezia.

Nella tradizione iconografica egli è raffigurato giovane ed imberbe.

*Lo storico Eusebio di Cesarea, nella sua opera "I martiri della Palestina" ci dà un'informazione di primaria importanza riguardo ai cristiani morti per la loro fede,*

*negli anni che seguirono il decreto di persecuzione di Diocleziano del 303, subito attuato in Palestina.*

*Eusebio cita Procopio come il primo dei martiri della Palestina, ma con poche notizie. Sicuramente fu condotto davanti al tribunale del governatore dove gli fu chiesto di sacrificare agli dei, ma si rifiutò. Allora fu invitato a fare delle libagioni ai quattro imperatori, ma ancora una volta si negò, citando un motto di Omero: “Non è bene che vi sia un governo di molti; uno sia il capo, uno il re”.*

*Giacché fu una risposta che non garbò ai suoi giudici, ebbe subito troncata la testa. Il giorno del martirio è stato variamente interpretato, ma poi è prevalsa la versione dei calendari bizantini che dicono l'8 luglio, l'anno comunque è il 303.*

*Da una traduzione siriana e latina di una narrazione più lunga, di cui si conservano frammenti in greco, si può aggiungere a quanto già detto che Procopio, nativo di Aelia (Gerusalemme), si era stabilito a Scitopoli, dove espletava tre funzioni: lettore, interprete in lingua siriana ed esorcista.*

*Fin dall'adolescenza si era votato all'ascesi, alla castità ed alla pratica delle virtù con severi digiuni e se nelle scienze profane era di cultura mediocre, eccellea invece nella Parola di Dio, suo solo argomento di studio.*

*Il racconto prosegue con Procopio condotto con altri compagni a Cesarea di Palestina, alla presenza del governatore Firmiliano e del giudice Flaviano e da qui si ricollega a quanto già detto più sopra.*

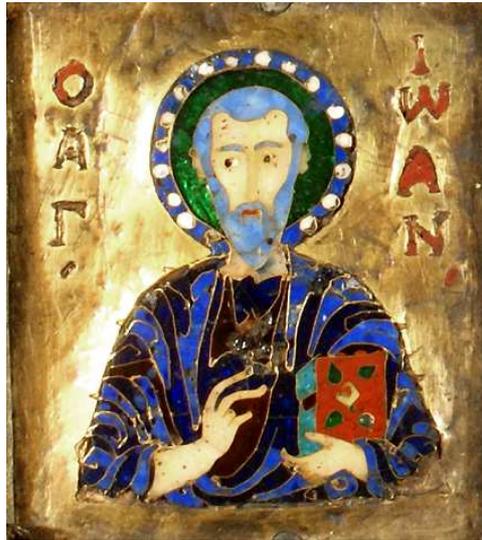
*La figura di San Procopio martire costituisce un 'caso' a sé nella metodologia agiografica antica. Infatti ben tre 'leggende' successive elaborano la sua figura e il suo martirio, intessendola di elementi fantastici e leggendari, che a loro volta sono passati in diverse omelie o panegirici in onore del martire, influenzando anche calendari, martirologi e sinassari bizantini.*

*La popolarità del martire fu grande nella Chiesa bizantina e in tutta l'antichità.*

L'iscrizione riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, “il santo”; ΠΡΟΚ. Πρόκοπιος Prokopios “Procopio”.

Al punto 8 vediamo San Giovanni evangelista.



**Immagine 24.**

La placca misura 40x46 mm

Giovanni è raffigurato come gli altri, ed essendo evangelista tiene in mano il Vangelo rosso. Ha barba e capelli grigi e bianchi (la lavorazione dello smalto è eccezionale), a simboleggiare la sua eterna maturità.

*Fu il più giovane e al contempo il più longevo degli Apostoli, il discepolo più presente nei grandi avvenimenti della vita di Gesù ed autore del quarto Vangelo -opera essenzialmente dottrinale- e dell'Apocalisse, unico libro profetico del Nuovo Testamento.*

*Giovanni era originario della Galilea, di una zona sulle rive del lago di Tiberiade (forse Betsaida Iulia), figlio di Zebedeo e di Salome e fratello di Giacomo il Maggiore. Pur essendo benestante e con conoscenze nelle alte sfere sacerdotali, non era mai stato alla scuola dei rabbini e quindi era considerato come 'illetterato e popolano', tale che qualche studioso ha avanzato l'ipotesi che lui abbia solo dettato le sue opere, scritte da un suo discepolo.*

*Giovanni è da considerarsi in ordine temporale come il primo degli apostoli conosciuto da Gesù, come è l'ultimo degli Apostoli viventi, con cui si conclude la missione apostolica tesa ad illuminare la Rivelazione.*

*Fu insieme a Pietro il primo a ricevere l'annuncio del sepolcro vuoto da parte della Maddalena e con lui corse al sepolcro giungendovi per primo perché più giovane, ma per rispetto si fermò all'ingresso; entrato dopo Pietro poté vedere per terra i panni in*

*cui era stato avvolto Gesù e la loro vista gli illuminò la mente e credette nella Resurrezione, forse anche prima di Pietro che se ne tornava meravigliato dell'accaduto.*

*Giovanni fu presente alle successive apparizioni di Gesù agli apostoli e fu il primo a riconoscerlo quando avvenne la pesca miracolosa sul lago di Tiberiade. Assistette al conferimento del primato a Pietro e insieme agli altri apostoli e a Maria ricevette da Gesù nella Pentecoste la solenne missione apostolica e la promessa dello Spirito Santo. Seguì quasi sempre Pietro nel suo apostolato e insieme a lui fu più volte arrestato dal Sinedrio a causa della loro predicazione e flagellato insieme al gruppo degli arrestati. San Paolo verso l'anno 53, lo qualificò insieme a Pietro e Giacomo il Maggiore come 'colonna' della nascente Chiesa.*

*Giovanni, secondo antiche tradizioni, lasciata definitivamente Gerusalemme (nel 57 già non c'era più) prese a diffondere il cristianesimo nell'Asia Minore, reggendo la Chiesa di Efeso e altre comunità della regione.*

*Dovette patire la persecuzione di Domiziano (51-96) la seconda contro i cristiani, che negli ultimi anni del suo impero, 95 ca., conosciuta la fama dell'apostolo, lo convocò a Roma e dopo avergli fatto rasare i capelli in segno di scherno, lo fece immergere in una caldaia di olio bollente davanti alla Porta Latina: ma Giovanni ne uscì incolume. Ancora oggi un tempietto ottagonale disegnato dal Bramante e completato dal Borromini, ricorda il leggendario miracolo.*

*Fu poi esiliato nell'isola di Patmos (arcipelago delle Sporadi a circa 70 km da Efeso) a causa della sua predicazione e della testimonianza di Gesù. Dopo la morte di Domiziano, salì al trono l'imperatore Nerva (96-98) tollerante verso i cristiani; quindi Giovanni poté tornare ad Efeso dove continuò ad esortare i fedeli all'amore fraterno, finché ultracentenario morì verso il 104.*

*Sulla sua tomba ad Efeso fu edificata nei secoli V e VI una magnifica basilica. La tradizione e gli antichi scritti gli attribuiscono svariati prodigi, come di essersi salvato senza danno da un avvelenamento e dopo essere stato buttato in mare; ad Efeso risuscitò anche un morto.*

*Giovanni è chiamato l'Evangelista della carità e il teologo della verità e della luce.*

*Il suo Vangelo, il quarto, ebbe a partire dal II secolo la definizione di "Vangelo spirituale" che l'ha accompagnato nei secoli: Origene nel III secolo, per la sua alta qualità teologica lo chiamò 'il fiore dei Vangeli'. Infatti all'inizio dell'opera è posto un inno di straordinaria bellezza, divenuto una delle pagine più celebri dell'intera Bibbia*

*e che dal XIII secolo fino all'ultimo Concilio, chiudeva la celebrazione della Messa: "In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio".*

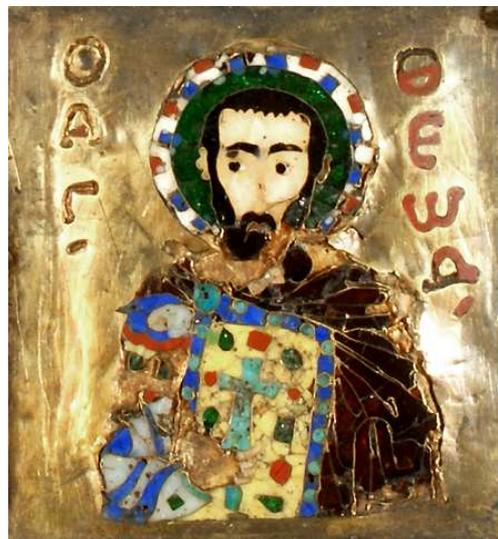
*Gli studiosi affermano che l'opera ebbe una vicenda editoriale svolta in più tappe.*

*L'Apocalisse è l'unico libro profetico del Nuovo Testamento e conclude il ciclo dei libri sacri e canonici riconosciuti dalla Chiesa; il suo titolo in greco vuol dire 'Rivelazione'. Colori, animali, sogni, visioni, numeri, segni cosmici, città, costellano il libro e sono gli elementi di un'interpretazione della storia alla luce della fede e della speranza. San Giovanni ha come simbolo l'aquila, perché come si credeva che quest'animale potesse fissare il sole, anche lui nel suo Vangelo fissò la profondità della divinità.*

L'iscrizione alle sue spalle riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, "il santo"; ΙΩΑΝ "Giovanni".

Il punto 9 rappresenta San Teodosio



**Immagine 25.**

La placca misura 43x46 mm

Teodosio, a differenza degli altri, indossa una veste in gran parte rossa. In realtà essa non è propriamente una veste, bensì un mantello imperiale. Teodosio infatti fu il grande imperatore d'oriente che aiutò il cristianesimo a diffondersi. In questo caso il rosso non simboleggia il martirio, ma la regalità e l'imponenza dell'imperatore. Teodosio ha in mano uno scudo. Quella dello scudo è una figura diffusa nella

simbologia cristiana in quanto sta ad indicare la militanza nella fede: sotto una visione metaforica, esso è anche lo scudo dei cristiani combattenti a difesa della fede contro le eresie di altre religioni. Apprendiamo da Genesi 15, che lo scudo è inoltre una delle tante raffigurazioni di Dio. Egli, infatti, si mostra ad Abramo per mezzo di una visione: *“Dopo questi fatti, la parola del Signore fu rivolta in visione ad Abramo, dicendo: «Non temere, Abramo, io sono il tuo **scudo**, e la tua ricompensa sarà grandissima»”* (Genesi 15, 1).

Per tutto il corso della Bibbia troviamo riferimenti allo scudo, simbolo di protezione, salvezza, santità, fede e gioia. Di seguito sono riportati i passi che si riferiscono a questi concetti.

- La salvezza: *“Tu m’hai anche dato lo **scudo** della tua salvezza, la tua destra mi ha sostenuto, la tua bontà mi ha reso grande”* (Salmo 18, 35)

- La santità: *“Egli tiene in serbo per gli uomini retti un aiuto potente, uno **scudo** per quelli che camminano nell’integrità”* (Proverbi 2, 7)

- La fede: da quello che leggiamo nel Nuovo Testamento sappiamo di avere uno scudo messo a nostra disposizione da Dio ed è la fede. Non ci saranno nemici che potranno trapassare uno scudo così, neanche con frecce infuocate; *“Prendete oltre a tutto ciò lo **scudo** della fede, con il quale potrete spegnere tutti i dardi infocati del maligno”* (Efesini 6, 16)

- La gioia: chi possiede realmente lo scudo è al sicuro ed esulta cantando; *“Il Signore è la mia forza e il mio scudo; in lui s’è confidato il mio cuore, e sono stato soccorso; perciò il mio cuore esulta, e io lo celebrerò con il mio canto”* (Salmo 28, 7)

*“Ogni parola di Dio è affinata con il fuoco. Egli è uno **scudo** per chi confida in lui”* e Salmo 115, 9-11 *“O Israele, confida nell’Eterno! Egli è il loro aiuto e il loro **scudo**. O casa d’Aronne, confida nell’Eterno! Egli è il loro aiuto e il loro **scudo**. O voi che temete l’Eterno, confidate nell’Eterno! Egli è il loro aiuto e il loro **scudo**.”* (Proverbi 30, 5)

Sempre per sottolineare la natura divina e allo stesso tempo regale di Teodosio, egli è raffigurato con un’aureola differente da quella degli altri, molto più ricca e preziosa, simile ad una corona, contenente anche il colore della purezza e della lotta contro il male: il bianco. Egli quindi è visto come un paladino che si è battuto contro le tenebre della miscredenza illuminandole della luce divina e tornando vittorioso.

Il taglio dei capelli è regale, identico a quello degli imperatori romani di età classica.

*Teodosio, originario della Spagna, ove nacque nel 347, era figlio di un generale dell'imperatore Valentiniano I. Partecipò alle spedizioni del padre in Britannia e contro gli alamanni, e nel 374, come governatore della Mesia, sconfisse i sarmati. L'imperatore Graziano lo scelse nel 379 come augusto, assegnandogli il comando in Oriente. Teodosio riorganizzò l'esercito e liberò alcune regioni balcaniche dai barbari. Nel 382, non potendo respingere i goti, dette loro autonomia all'interno dei confini dell'impero in cambio di appoggio militare.*

*Convinto che l'imperatore dovesse avere la supervisione sulla vita della Chiesa e garantire l'unità religiosa in funzione della coesione dell'impero, Teodosio nel 380 con l'editto di Tessalonica proclamò il cristianesimo, secondo il Credo niceno, quale religione di Stato e convocò l'anno seguente il Concilio di Costantinopoli per ribadire la condanna dell'eresia ariana. Costretto in un primo tempo a riconoscere l'usurpatore Magno Massimo, nel 388 lo sconfisse, restituendo formalmente l'Occidente a Valentiniano II, successore dell'imperatore Graziano.*

*Tornato in Oriente, Teodosio emanò nel 392 un editto con cui proibiva i sacrifici cruenti e il culto delle divinità pagane. L'Occidente allora si ribellò, riconoscendo, come successore del defunto Valentiniano II, Flavio Eugenio che Teodosio poi sconfisse nel 394. Affidò quindi l'Occidente al figlio Onorio, cui affiancò come tutore il suo fidato generale vandalo Stilicone, mentre l'Oriente passò alla sua morte all'altro figlio Arcadio, cui aveva conferito già nel 383 il titolo di augusto. Morì a Milano nel 395.*

*Teodosio I il Grande è venerato quale santo dalle Chiese Ortodosse, non tanto forse per le sue particolari virtù, quanto più per aver innalzato il cristianesimo a religione ufficiale dell'impero. Altri due casi simili sono costituiti da Filippo I l'Arabo, primo imperatore cristiano, e Costantino I il Grande, che concesse la libertà di culto. San Teodosio è commemorato dunque in Oriente al 17 gennaio e non è raro trovare raffigurazioni recanti un'aureola che cinge il suo capo.*

L'iscrizione reca:

OAG. , ὁ ἅγιος, "il santo"; ΘΕΩΔ Θεόδοσιος Teodosius "Teodosio".

Al punto 10 vediamo San Bartolomeo



**Immagine 26.**

La placca misura 38x49 mm

Bartolomeo è raffigurato con lo scudo. Sappiamo che egli fu predicatore itinerante in Armenia, India e Mesopotamia. La veste che indossa è in maggior parte blu nella parte destra e arricchita con una decorazione dorata nella parte sinistra. Questo per indicare la grande importanza che ebbe Bartolomeo nella diffusione della religione cristiana. E' un giovane profeta, raffigurato senza barba. Anche la sua aureola, come quella di Teodosio, è impreziosita da un' alternanza di gemme bianche, blu e rosse.

*I vangeli sinottici lo chiamano Bartolomeo e in quello di Giovanni è indicato come Natanaele. Due nomi comunemente intesi: il primo come patronimico (BarTalmi, figlio di Talmi, del valoroso) e il secondo come nome personale, col significato di "dono di Dio".*

*Da Giovanni conosciamo la storia della sua adesione a Cristo, che non è immediata come le altre. Troviamo poi Bartolomeo scelto da Gesù con altri undici discepoli per farne i suoi inviati, gli Apostoli: ne parlano le leggende, storicamente però inattendibili. Alcune lo dicono missionario in India e in Armenia, dove avrebbe convertito anche il re, subendo però il martirio tremendo di essere scuoiato vivo e decapitato. Queste storie erano anche un modo per documentare l'espandersi del cristianesimo in luoghi remoti, per opera di sconosciuti e per molte Chiese, inoltre, essere fondate da apostoli era indubbiamente motivo di vanto. La leggenda di san Bartolomeo è ricordata anche nel Giudizio Universale della Sistina: il santo mostra la*

*pelle di cui lo hanno “svestito” gli aguzzini, e nei lineamenti del viso, deformati dalla sofferenza, Michelangelo ha voluto darci il proprio autoritratto.*

L'iscrizione riporta

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, “il santo”; ΒΑΡΘ. Βαρθολομαίος Bartolomaios “Bartolomeo”.

Al centro del piatto, al punto 11 del nostro schema, è raffigurato Cristo.



*Immagine 27.*

La placca misura 49x17 mm.

#### **1.5.4.1 Antropologia del Cristo**

Quasi la totalità dell'arte cristiana è incentrata sulla figura del Cristo, Salvatore perché vero Dio e vero uomo. Il Cristo è rappresentato sotto forma di essere umano, poiché solo in questo modo può trovare valore e dignità della propria persona. Il cristianesimo crea così una nuova "antropologia", che innalza l'uomo da creatura terrena a "figlio di Dio" (cfr. ...e Dio disse: "Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza"). A ciò si aggiunga anche il fatto che Dio decise di incarnarsi sotto forma di uomo, proprio perché in questa riconosceva la sua creatura migliore.

La chiesa ha a lungo riflettuto su questa duplice natura dell'uomo, terrena e divina insieme, deturpata dal peccato originale e redenta dal sacrificio ultimo del Cristo. E' sintomatico che i monaci, nella lingua russa, siano chiamati "prepodobnye", vale a dire i "somigliantissimi".

La figura dell'uomo, nell'iconografia cristiana, è quindi intrinsecamente legata alla mistica spiritualità di quella di Dio. Seguendo la teoria dell'incarnazione, le icone non rappresentano Dio-uomo, immaginando un volto umano sebbene idealizzato, ma sono la trasposizione autentica del volto del Figlio di Dio fattosi uomo. Lo studioso Upenskij nella sua opera afferma: "Agli occhi della Chiesa è particolarmente importante sottolineare che la persona di Gesù Cristo e la sua immagine non sono la personificazione di elevate qualità morali o di un'idea sublime, che il Salvatore non è un ideale astratto e avulso dalla realtà, ma un personaggio storico concreto, vissuto in un luogo e in un'epoca ben precisi".

Ecco perché il Cristo, la Madonna e i Santi sono rappresentati in termini umani.

Storicamente la trasposizione in termini umani dei protagonisti delle Sacre Scritture viene dettata nel 692 dal concilio di Quinisesto, tenutosi a Costantinopoli, in cui si ordinava di sostituire i simboli dell'Antico Testamento e dei primi secoli cristiani (in particolare l'Agnello) con la diretta trasposizione di ciò che essi rappresentavano "...onorando senza riserva le figure e le ombre come simboli della verità e segni in vista della Chiesa, noi preferiamo la grazia e la verità, accogliendo questa verità come compimento della legge. Di conseguenza, decidiamo che ormai questo compimento sia esposto agli sguardi di tutti nelle pitture, e colui che ha tolto i peccati dal mondo, Cristo nostro Dio, debba essere rappresentato sulle icone nella sua forma umana" (dal Canone 82, Mansi, IX, 970 ss.).

Nel corso della storia dell'iconografia vi sono state molteplici evoluzioni, che hanno portato a raffigurazioni del Cristo differenti. Intorno al VI secolo a Costantinopoli

nacque l'iconografia del Cristo Pantocratore. Qui, nella nuova capitale dell'impero, la corrente ellenistica, caratterizzata dal gusto dell'eleganza e della grazia, e la corrente siriana, più naturalistica, confluirono a realizzare una nuova icona del Cristo: il Cristo Pantocratore (dal greco "Colui che sostiene ogni essere").

Elementi caratteristici di questo genere di rappresentazione sono il Nimbo con la croce inscritta e le lettere con il monogramma divino "Colui che è", la mano destra benedicente e il Vangelo sorretto nella sinistra.

I lineamenti storici del Cristo adulto vogliono testimoniare l'autenticità dell'Incarnazione, e la Redenzione -attraverso il sacrificio della Croce- viene inscritta nel nimbo insieme con la Rivelazione del nome divino di Es. 3,14:

O N ( " Io Sono Colui che Sono " ).

Il volto di Cristo è inserito entro due cerchi concentrici. Il primo, centrale, più piccolo, comprende occhi e naso. E' un cerchio di luce. *Risplenda su di noi Signore la luce del tuo volto* (Sal. 4,7)

Gli occhi, secondo la concezione cristiana, sono la porta della luce sul mondo, sono il punto grazie al quale intraprendere la strada della conoscenza.

*"La lucerna del tuo corpo è il tuo occhio; se il tuo occhio è chiaro, tutto il tuo corpo sarà nella luce"* (Mt 6,22).

Nel naso invece soffia lo Spirito del Dio vivente, che scende a gonfiare il collo. Questo primo cerchio sta ad indicare quindi la natura divina di Gesù.

Il secondo cerchio del volto, comprende la bocca, ma anche la barba ed i capelli. Qui c'è molta meno luce. Questo cerchio rimanda direttamente all'umanità del Cristo (*E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi*), in cui la bocca sta ad indicare la necessità di mangiare per sopravvivere, ed i capelli quella di coprirsi.

I due cerchi stanno a simboleggiare quindi la doppia natura, umana e divina del Cristo. Cristo in questa nostra raffigurazione indossa una preziosissima tunica blu e azzurra, con inserti gialli ricoperti di gemme. Interessantissimo notare la plasticità con cui sono rappresentate le pieghe della veste, che corrispondono alle maglie della lavorazione cloisonné, che seguono, ad esempio all'altezza del gomito destro, la piega del braccio.

Cristo ha barba e capelli neri, a ricordo della giovane età che aveva quando venne crocifisso e regge tra le mani il libro della predicazione. Il libro, portato nella mano sinistra, rappresenta il centro del Paradiso che nell'Apocalisse viene identificato con l'albero della vita. «Tu sei degno di prendere il libro e di aprirne i sigilli, perché sei stato immolato e hai riscattato per Dio con il tuo sangue uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione» (Apocalisse 5,9).

L'aureola che porta in testa è tripartita, in richiamo alla Trinità. E' di colore bianco e blu, a simbolo della natura divina ed immateriale di Gesù, ma all'interno è colorata in verde, a sottolineare la doppia natura umano-divina del Cristo. L'aureola richiama, tramite i suoi colori, il concetto della Rincarnazione.

Cristo poggia su una base rettangolare. E' necessario a questo punto fare una precisazione: lo spazio delle icone non è uno spazio naturale. Essendo manifestazione di Dio, lo spazio è un non-spazio, un luogo ultraterreno che sfugge alle regole materiali. Qui forme geometriche e oggetti assumono un significato ben preciso.

Il quadrato è simbolo della terra, in quanto trasposizione dei quattro elementi, mentre il cerchio, simbolo di perfezione, identica in ogni sua parte ed angolazione, sta ad indicare il cielo e quindi la divinità.

Benchè lo spazio non sia naturalistico, l'artista medievale inserisce solitamente un elemento che dia un accenno di tridimensionalità e prospettiva, secondo canoni prestabiliti, quale può essere una grotta, per indicare profondità oppure una base solida su cui poggiano le figure, come nel nostro caso.

Da notare, inoltre, che i piedi del Cristo sono inclinati, e uno portato leggermente in avanti rispetto all'altro, sintomo che la prospettiva e la postura naturale era ben conosciuta dagli artisti bizantini.

L'iscrizione presente nella formella del Cristo è il monogramma

IC XC cioè Iesus: Cristo, Gesù Cristo.

### 1.5.4.2 Interpretazione del contenuto del libro di Cristo



*Immagine 28*

Come detto, Cristo regge un libro aperto.

Si è tentato di decifrare il contenuto testuale, ma senza riuscirvi del tutto.

L'interpretazione delle lettere iniziali in greco sulla copertina è di difficile lettura, perché i segni grafici sono piccoli poco leggibili e talvolta incerti.

Riporto uno schema delle lettere greche trascritte, evidenziando in colore rosso i gruppi che sono riuscita a decifrare.

X	o	T	C	K	
				.	M
				C	
M		H		.	<u>V</u>
Γ		H			(I)
Φ		.			
C		T			

XM Γ Χριστον Μαρια γεννυ

*Cristòn Marià gennù* Maria genera Cristo

KMC ο κυριόι μετα σου

*O Kúrioj metà sou* Il signore sia con te

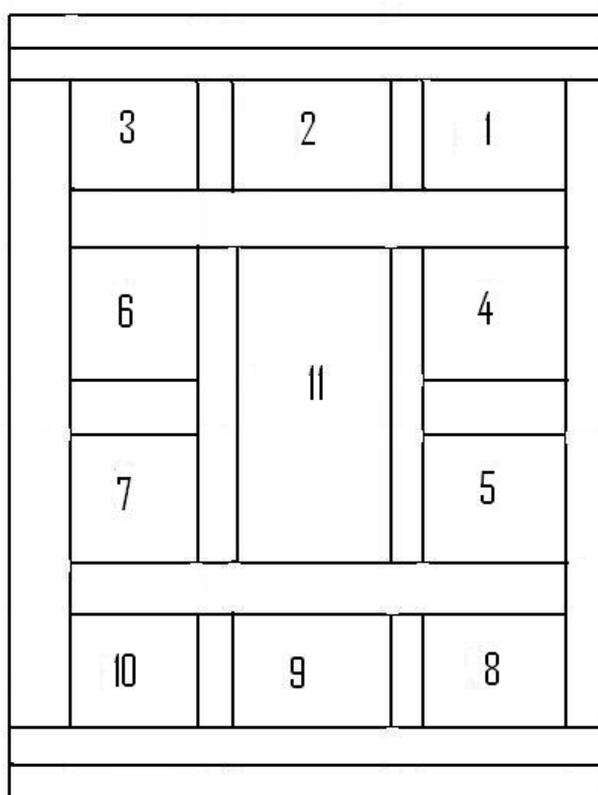
Non essendo presente, in lingua greca, la lettera V, ritengo probabile che la V sottolineata nello schema possa essere parte di un numero, che si completerebbe con il simbolo I, in un VI romano. Ovviamente la mia è meramente un'ipotesi.

### 1.5.5 Piatto posteriore

Il piatto posteriore è quello della Vergine.

Esso è del tutto simile nella struttura a quello anteriore, fatta eccezione per la presenza della fascia metallica superiore (del tutto assente nell'anteriore) e per la presenza delle quattro aggiunte veneziane trecentesche.

Di seguito è riportato uno schema del piatto



**Schema 2.** Piatto posteriore

Si procederà all'analisi dei quadri originari. Le aggiunte veneziane verranno trattate a parte.

Anche in questo caso, come per il Cristo, la Madonna è circondata da Santi, Apostoli e Martiri.

Al punto 2 è rappresentato Sant' Eugenio



*Immagine 29.*

La placca misura 42x46 mm

Sant' Eugenio è rappresentato con lo scudo (cfr. Vedi San Teodosio). Indossa ricche vesti di colore blu ed azzurro, con una decorazione al di sotto della spalla destra. Questo denota probabilmente la ricchezza e la magnificenza che egli doveva ricoprire, avendo professato e diffuso la religione cristiana.

L'aureola che porta in capo è riccamente impreziosita da colori bianchi, rossi e blu.

Il Santo non porta la barba, questo denota la sua giovane età.

L'iscrizione alle spalle del Santo riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, “il santo”; ΕΥΓΕ Ευγενίος Eugenios “Eugenio”

In corrispondenza del riquadro 4 è rappresentato Sant' Oreste



*Immagine 30*

La placca misura 40x45 mm

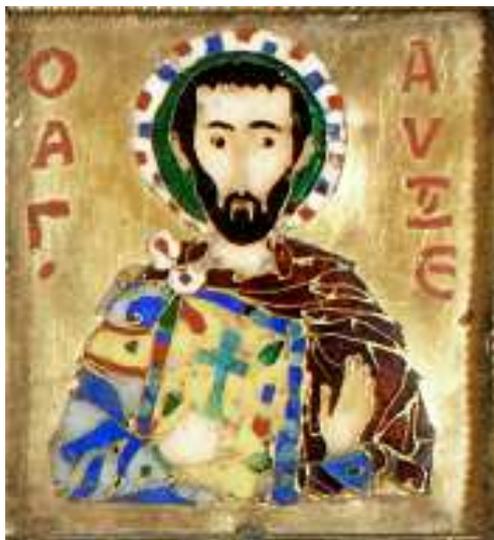
Come Eugenio, Oreste tiene tra le mani lo scudo. Indossa vesti blu e azzurre. Interessante notare come siano stati utilizzati due tipi diversi di smalti per la realizzazione del colore blu. Il mantello sulla spalla sinistra del santo, infatti, è realizzato in uno smalto estremamente brillante e lucido, molto simile al vetro; mentre quello sulla destra è uno smalto opaco, di un colore molto pieno.

Il Santo è raffigurato con barba e capelli neri. Porta al capo un'aureola riccamente decorata.

L'iscrizione riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, "il santo"; ΟΡΕC "Oreste"

Al punto 5 troviamo Sant'Anselmo (Aussenzio)



*Immagine 31*

La placca misura 40x42 mm

Il santo indossa un mantello rosso, richiamo al suo martirio. E' rappresentato con barba e capelli neri. Come gli altri tiene in mano lo scudo, mentre con l'altra benedice. L'aureola è riccamente decorata. Interessante notare i particolari ben curati dall'artista: il mantello rosso, infatti, è legato tramite un fiocco bianco elegantemente realizzato. Particolare è anche in questo caso la varietà di smalti utilizzata per il rosso: quello del mantello è trasparente e molto lucido, mentre quello usato per l'aureola è molto opaco.

L'iscrizione alle spalle del Santo riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, "il santo"; ΑΥΞΕ Ανξέλιμους "Anselmo".

Al punto 6 è raffigurato San Mardario



*Immagine 32*

La placca misura 40x45 mm

San Mardario indossa, come Oreste, un mantello blu. Tiene in mano lo scudo e porta barba e capelli bianchi.

L'iscrizione alle sue spalle recita:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, “il santo”; ΜΑΡΔ Μαρδάρως Mardarius “Mardario”

Prima di continuare è necessario fare una precisazione.

Il giorno 13 dicembre, in Armenia, vengono celebrati santi Eustrazio, Anselmo (Aussenzio), Eugenio, Mardario e Oreste, martiri.

Eustrazio, Anselmo (Aussenzio), Eugenio, Mardario ed Oreste subirono il martirio presso Sebaste, in Armenia, sul finire del III secolo durante la persecuzione indetta dall'imperatore Diocleziano. Poche notizie ci sono state tramandate sul loro conto: pare che Eustrazio fosse armeno e provenisse da una celebre famiglia; Eugenio sarebbe stato il suo servo; Mardario ed Anselmo (Aussenzio) due amici che intercedettero per lui ed Oreste un soldato che si convertì colpito dalla fermezza di Eustrazio durante la tortura. Tutti vennero dunque torturati ed uccisi in odio alla fede cristiana. Le loro spoglie mortali furono poi trasportate a Roma, ove trovarono sepoltura nella chiesa di Sant'Apollinare. Qui ancora oggi queste reliquie sono oggetto della venerazione dei fedeli.

I santi Eustrazio, Anselmo (Aussenzio), Eugenio, Mardario ed Oreste, pur essendo menzionati anche dal Martyrologium Romanum, sono venerati principalmente presso le Chiese orientali cattoliche ed ortodosse.

Ritengo, quindi, che in corrispondenza di uno dei quattro riquadri aggiunti nel corso del 300, fosse raffigurato Sant' Eustrazio, l'unico mancante dei cinque.

Inoltre, i quattro santi qui raffigurati mostrano eguaglianze nella rappresentazione di cui è difficile non tenere conto: tutti sono raffigurati con lo scudo, le aureole sono riccamente decorate e tutti portano sulle spalle mantelli di tinte unite: particolari non presenti nelle altre figure di questo piatto.

Al punto 7 è rappresentato San Marco



*Immagine 33*

La placca misura 40x42 mm

San Marco tiene nella mano sinistra il Vangelo. Indossa, come gli altri evangelisti visti nel piatto anteriore, una veste blu, azzurra e rossa. L'aureola è quella degli evangelisti, blu a pois bianchi. Porta barba e capelli neri.

*Ebreo di origine, nacque probabilmente fuori dalla Palestina, da famiglia benestante. San Pietro, che lo chiama «figlio mio», lo ebbe certamente con sè nei viaggi missionari in Oriente e a Roma, dove avrebbe scritto il Vangelo. Oltre alla familiarità con San Pietro, Marco può vantare una lunga comunità di vita con l'apostolo Paolo, che incontrò nel 44, quando Paolo e Barnaba portarono a Gerusalemme la colletta della*

*comunità di Antiochia. Al ritorno, Barnaba portò con sé il giovane nipote Marco, che più tardi si troverà al fianco di san Paolo a Roma. Nel 66 san Paolo ci dà l'ultima informazione su Marco, scrivendo dalla prigione romana a Timoteo: «Porta con te Marco. Posso bene aver bisogno dei suoi servizi». L'evangelista probabilmente morì nel 68, di morte naturale secondo una relazione, o secondo un'altra come martire ad Alessandria d'Egitto. Gli Atti di Marco (IV secolo) riferiscono che il 24 aprile venne trascinato dai pagani per le vie di Alessandria legato con funi al collo. Gettato in carcere, il giorno dopo subì lo stesso atroce tormento e soccombette. Il suo corpo, dato alle fiamme, venne sottratto alla distruzione dai fedeli. Secondo una leggenda due mercanti veneziani avrebbero portato il corpo nell'828 nella loro città. Questo spiega il fatto per cui Marco è patrono di Venezia.*

Il Vangelo scritto da Marco, considerato dalla maggioranza degli studiosi come “lo stenografo” di Pietro, va posto cronologicamente tra quello di San Matteo (scritto verso il 40) e quello di San Luca (scritto verso il 62); esso fu scritto tra il 50 e il 60, nel periodo in cui Marco si trovava a Roma accanto a Pietro.

È stato così descritto: “Marco come fu collaboratore di Pietro nella predicazione del Vangelo, così ne fu pure l'interprete e il portavoce autorizzato nella stesura del medesimo e ci ha per mezzo di esso, trasmesso la catechesi del Principe degli Apostoli, tale e quale egli la predicava ai primi cristiani, specialmente nella Chiesa di Roma”.

Il racconto evangelico di Marco, scritto con vivacità e scioltezza in ognuno dei sedici capitoli che lo compongono, segue uno schema altrettanto semplice: la predicazione del Battista, il ministero di Gesù in Galilea, il cammino verso Gerusalemme e l'ingresso solenne nella città, la Passione, La Morte e la Resurrezione.

Tema del suo annunzio è la proclamazione di Gesù come Figlio di Dio, rivelato dal Padre, riconosciuto perfino dai demoni, rifiutato e contraddetto dalle folle, dai capi, dai discepoli.

L'iscrizione alle spalle di San Marco riporta:

ΟΑΓ. , ὁ ἅγιος, “il santo”; MARK, “Marco”

Il punto 9 vede raffigurato San Simone



**Immagine 34**

La placca misura 40x45 mm

Il Santo indossa vesti di colore blu, azzurro e rosso. Ha barba e capelli neri e tiene nella mano sinistra un rotolo. Come detto in precedenza, nell'iconografia bizantina, coloro che vengono rappresentati con un rotolo in mano sono i profeti.

*Nonostante sia il più sconosciuto degli Apostoli, nella cui lista è solo nominato all'undicesimo posto, numerosissime opere d'arte lo raffigurano, sparse in tutta Italia ed in Europa, a testimonianza di un culto molto diffuso nella cristianità.*

*Stranamente a differenza degli altri apostoli, le notizie pervenutaci sulle sue origini, sulla sua presenza in seno al Collegio Apostolico, sulla sua attività evangelizzatrice, sulla sua morte, sono tutte incerte e sempre state oggetto di controversie negli studi dei vari esperti lungo tutti i secoli.*

*Quindi siamo obbligati a considerare le varie ipotesi, mancando la certezza per una sola. Prima di tutto Gesù scelse i suoi apostoli guardando solo al cuore degli uomini e li volle appartenenti alle varie correnti del giudaismo di allora, dai farisei ai discepoli di San Giovanni Battista, dagli zeloti a personaggi diciamo appartenenti alla gente comune, come pure un pubblicano.*

*A Simone, per distinguerlo da Simon Pietro, gli evangelisti Matteo e Marco danno il soprannome di "Zelota" o "Cananeo"; forse l'appellativo può indicare la sua appartenenza al partito degli Zeloti, i 'conservatori' delle tradizioni ebraiche e fautori*

della libertà dallo straniero anche con le armi, oppure dalla città d'origine cioè Cana di Galilea.

Molti identificano Simone con l'omonimo cugino di Gesù, più noto come Simone fratello dell'apostolo Giacomo il Minore, al quale secondo la tradizione riportata da Egesippo del II secolo, sarebbe succeduto come vescovo di Gerusalemme dal 62 al 107, anno in cui subì il martirio sotto Traiano (98-117) a Pella, dove si era rifugiato con la sua comunità, per sfuggire alla seconda guerra giudaica.

I Bizantini lo identificano con Natanaele di Cana e con il direttore di mensa alle nozze di Cana; i Latini e gli Armeni lo fanno operare e morire in Armenia.

S. Fortunato vescovo di Poitiers, dice che Simone insieme a San Giuda Taddeo apostolo, furono sepolti in Persia, dove secondo le storie apocrife degli Apostoli, sarebbero stati martirizzati a Suanir.

Un monaco del IX secolo affermava che una tomba di San Simone esisteva a Nicopsis (Caucaso) dove era anche una chiesa a lui dedicata, fondata dai Greci nel secolo VII.

Altri ancora affermano che Simone visitò l'Egitto e insieme a San Giuda Taddeo la Mesopotamia, dove entrambi subirono il martirio, segati in due parti; da qui il loro patrocinio su quanti lavorano al taglio del legno, del marmo e della pietra in genere.

In corrispondenza degli angoli esterni del piatto sono state aggiunti, nel corso del 300, quattro riquadri raffiguranti i quattro evangelisti scriventi. Per l'analisi della tecnica di realizzazione si rimanda alla sezione specifica.

Bisogna rilevare che le dimensioni dei riquadri sono maggiori rispetto allo spazio consentito di almeno 100 mm: alcune lettere delle iscrizioni in sfondo, infatti, sono coperte dalle fascette dorate e quindi illeggibili. (Ne è un esempio per le altre la lettera "L", iniziale del nome dell'evangelista Luca, completamente coperta).



**Immagine 35** Particolare della formella di Luca

Ad un'osservazione degli smalti utilizzati, si evince che tutti gli evangelisti fossero stati vestiti in blu, eccezion fatta per Giovanni. I troni su cui siedono ed i rispettivi leggi su cui poggiano i volumi, sono diversi l'uno dall'altro, quasi a voler comunicare una differente personalità del singolo Evangelista.

Inoltre pare che l'utilizzo dei colori fosse poco naturalistico, in quanto, benché mancanti nella maggioranza dei casi, è possibile rilevare come nella parte inferiore del viso di Marco sia stato steso uno strato di smalto blu.

Al punto 1 è rappresentato San Marco



*Immagine 36*

La placca misura 45x46 mm

Il Santo, come gli altri tre, è seduto su una struttura complessa, una sorta di trono. La costruzione prospettica è mirabile. Egli è posizionato a  $\frac{3}{4}$  rispetto allo spettatore e si accinge a scrivere su di un libro posto su una colonna. Notiamo che i colori sono completamente differenti rispetto agli altri riquadri (i Vangeli infatti erano di colore rosso).

Le vesti sono blu e rosse; malauguratamente gran parte degli smalti è andata completamente perduta.

Le iscrizioni di questi riquadri sono in lingua latina e questo potrebbe costituire un ulteriore indizio sul fatto che la coperta originale fosse stata fabbricata in area grecofona, probabilmente a Costantinopoli.

Iscrizione: SCS MARCVS EVGLTE (abbr.) Sanctus Marcus Evangelistae  
San Marco Evangelista

Al punto 3 troviamo San Giovanni



*Immagine 37*

La placca misura 41x46 mm

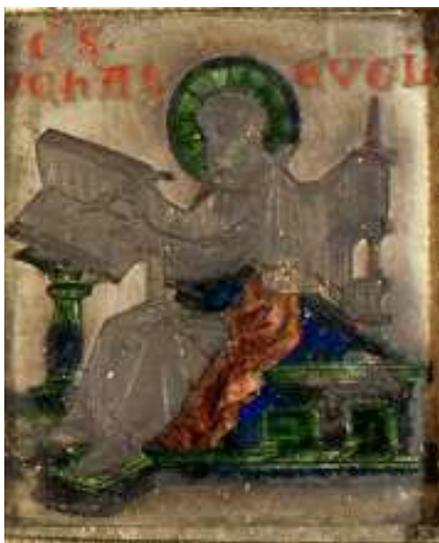
I quattro evangelisti sono rappresentati esattamente nelle stesse posizioni. Anche Giovanni è seduto su una sorta di trono mentre scrive il proprio Vangelo.

Fortunatamente, in questo riquadro si sono mantenuti più smalti, al punto che è possibile vedere lo splendido smalto giallo che circonda l'aureola ed il libro. E' uno smalto molto luminoso, simile all'arancio-dorato.

Giovanni veste di colore verde e rosso.

Iscrizione: SCS IOHNS EVGL[TE] Sanctus Iohannes Evangelistae  
San Giovanni Evangelista

Al punto 8 è rappresentato San Luca



*Immagine 38*

La placca misura 40x45 mm

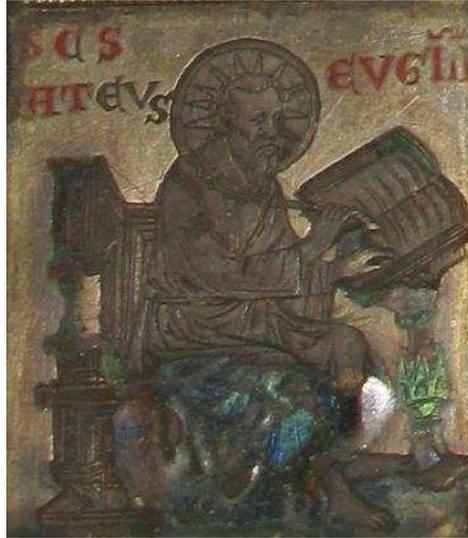
Anche Luca è rappresentato in posizione seduta mentre scrive il proprio Vangelo. Purtroppo la maggior parte degli smalti che lo decoravano è andata persa e possiamo solo ammirare il manto rosso che porta. Il trono su cui siede è invece riccamente decorato con smalti verdi e blu brillante.

Mirabile notare la posizione dei piedi estremamente naturalistica e la maestria con cui sono state riprodotte le pieghe delle vesti sul corpo mediante l'incisione del metallo.

Iscrizione: SCS [L]VCHAS EVGLTE Sanctus Luchas Evangelistae

San Luca Evangelista

Al punto 10 troviamo San Matteo



**Immagine 39**

La placca misura 40x45 mm

Quello di San Matteo è il riquadro a cui sono rimasti meno smalti degli altri.

Gli unici residui sono del blu della veste e il verde della colonna su cui è appoggiato il Vangelo. Come gli altri è seduto e sta scrivendo.

Questa mancanza cromatica permette un'analisi approfondita della tecnica dell'incisione utilizzata per realizzare la base che poi sarebbe stata coperta dagli smalti, nella tecnica *basetaille*.

E' chiaro che nel periodo in cui furono realizzate queste formelle, la tecnica dovesse aver raggiunto già livelli molto alti. I dettagli sono estremamente ben rifiniti, come ad esempio le pagine scritte del Vangelo, o le piccole scanalature del trono, quasi a voler riproporre, sul metallo, gli intarsi che venivano eseguiti sul legno.

L'assenza di smalti permette anche una visualizzazione chiara di quanto la visione prospettica era stata assimilata anche in arti che non fossero la pittura.

Del resto lo stesso Cellini, nel suo Trattato di Oreficeria (secolo XVI), paragonava l'arte dello smaltare a quella del dipingere (cfr. vedi paragrafo ...).

Iscrizione: SCS [M]ATEVS EVGLTE Sanctus Mateus Evangelistae

San Matteo Evangelista

Al centro del piatto, al punto 11, è raffigurata la Vergine Maria



**Immagine 40**

La tradizione attribuisce le prime icone della Madre di Dio a San Luca. Come per quella del Cristo, anche l'iconografia della Vergine si differenzia molto nel corso dei secoli. Abbiamo rappresentazioni della Vergine *Elousa* ("Madre di Dio della Tenerezza"), in cui essa accarezza il figlio, quasi a prefigurazione di una sua prematura morte.

La vergine *Odigitria* viene rappresentata in posa ieratica e frontale reggente il bambino.

Il caso della LAT. III, 111. (=2116) è quello della Vergine *Advocata*, in cui essa non regge il bambino ma è rivolta in preghiera a Cristo maestà. Nella tradizione orientale la *Advocata* è definita anche *Deeis* (da *theos*, Dio, in greco).

La placca misura 46x106 mm

Maria indossa una veste di un blu splendente, riccamente decorata. Le linee dorate del *cloisonné* seguono le morbide linee del corpo, donandole armonia e lucentezza. Notare i particolari bianchi degli orli e delle gemme dell'abito. La santa indossa scarpe rosse e poggia su di una base rettangolare sapientemente decorata, di colore bianco, colore corrispondente alla purezza della sua verginità.

L'iscrizione alle sue spalle riporta la sigla MP TY. Questa è l'iscrizione che identifica la Vergine.

MP sta per  $\mu\upsilon\pi\tau\omicron\nu$  che in greco significa madre e TY sta per  $\theta\epsilon\nu$  (di Dio, in greco)

L'appellativo è quindi quello di Madre di Dio.

## **1.6 Analisi delle tecniche utilizzate per la lavorazione**

I materiali utilizzati per la realizzazione dell'opera sono oro smaltato, argento dorato, smalti *cloisonné* e *bassetaille*, vetri colorati e granati. Scrive Teofilo nel suo trattato : “ Il monastero si costruisca in modo da potervi praticare diverse arti; abbia locali dotati di fornace, di mantice, d'incudine, di vasche, dell'*organarium* per tirare l'oro in fili, e dei ferri che costituiscono l'attrezzatura da officina, perché possano lavorarvi gli “*aurifices, inclusores, seu vitri magistri*”, i tre rami del maestrato orafo, colui che lavora metalli preziosi, colui che lavora ed incastona le gemme e quello che infine pratica la smaltatura.

### **1.6.1 Zona metallica**

#### **1.6.1.1 Breve storia dell'oreficeria**

L'uso dei metalli per la produzione di oggetti risale agli albori della civiltà. Già nei primissimi anni dell'età cristiana, la creazione di monili ed oggetti di culto si basava sulle esperienze mutate dalla lavorazione del rame, metallo lavorato da migliaia di anni (*vedi* Calcolitico quindi Khalkòs calcantum). La distinzione tra metalli preziosi e non, era inoltre ben chiara già alle prime civiltà mediorientali, che utilizzavano l'oro e l'argento per creare suppellettili religiose e cerimoniali (ricordiamo, tra questi, i meravigliosi sarcofagi in oro massiccio egizi). Successivamente i metalli preziosi vennero impiegati anche nella realizzazione di oggetti legati più ad uso personale.

All'inizio del VII secolo a.C. furono infine usati per il conio delle prime monete, in oro o argento, in Asia Minore e da questa regione le monete si diffusero ben presto in tutto il Medio Oriente e in Grecia, diventando oggetti ambiti non solo per il loro valore, ma anche per la loro bellezza.

Tra IV e III millennio a.C. si scoprì inoltre la possibilità di mescolare o legare tra loro i metalli, creandone di nuovi (ad esempio, con l'unione di stagno (una parte) e rame (dieci parti) si ottenne il bronzo, importantissimo metallo impiegato soprattutto in ambito militare).

Si ritiene che la maggior parte delle tecniche decorative sia stata elaborata quando, grazie allo sviluppo dei commerci, le materie prime iniziarono a pervenire in abbondanza alle civiltà urbane ed evolute della Persia, della Mesopotamia e dell'Egitto:

si assistette di conseguenza alla nascita di nuove categorie di artigiani, quali orafi ed argentieri.

Quella dell'orafo, colui cioè che lavora l'oro (e, per trasposizione, tutti i metalli preziosi) è una professione di antichissima origine. I primi esemplari di gioielli in oro risalgono all'epoca sumera (circa 2500 a.C) e sono stati rinvenuti nelle tombe come corredo del defunto. Sono stati trovati monili molto antichi anche nelle necropoli egizie della zona compresa tra il bacino del Nilo ed il Mar Rosso, territori ricchi d'oro. Testimonianze di monili in oro sono riscontrabili anche tra i Fenici e gli Etruschi. Questi ultimi, in particolare, raffinarono a tal punto l'arte orafa da adottare una tecnica nuova, la granulazione, una procedura molto complessa e articolata che consiste nel saldare delle piccole sfere su di una sottile lamina metallica. Questo procedimento venne ulteriormente perfezionato dai Romani, che vi aggiunsero trafori e smalti.

L'oreficeria fu migliorata nel corso del tempo, quando la legatura dell'oro con altri metalli (gioielli in oro puro non avrebbero la durezza e la durezza richieste solitamente a questo tipo di manufatti) venne ulteriormente perfezionata, fino ad ottenere leghe più resistenti e maggiormente lavorabili. Grazie a questi accorgimenti durante il medioevo si assistette ad una fiorente produzione di oggetti artistici in oro, tra cui le meravigliose coperte bizantine della quale la LAT III 111 ne è valida rappresentante, poichè l'arte e l'oreficeria confluirono per dare origine a opere artigianali sbalorditive.

L'oreficeria, quindi, svolge nel periodo bizantino un ruolo di primissimo piano. Impiegando materiali di pregio, lavorati con le tecniche più sofisticate, occupa un grado elevato nella gerarchia dei valori artistici dell'epoca. Gli oggetti da essa riprodotti, carichi di profonde risonanze simboliche, rientrano in tutti i settori della pratica artistica medievale, sia sul versante pratico che su quello profano.

Le lamine metalliche che decorano i due piatti della coperta sono costituite da argento dorato.

Esiste un'interpretazione quasi soprannaturale del metallo prezioso, in quanto l'oro e l'argento sono dotati di particolarità proprie di una dimensione sovranaturale. Prima fra tutte quella di essere di metalli rari, e quindi molto ambiti. Se puri, essi sono eterni ed incorruttibili. L'oro, infatti, può essere riportato allo stato nativo tantissime volte. La luminosità è sicuramente stata la caratteristica estremamente rilevante, poiché è simbolo di vita in ogni civiltà e religione ed assimilata alla luce, si identifica con Dio. Inoltre, poiché l'oro, unico metallo giallo in natura, ha un colore simile a quello del sole

e la tonalità dell'argento è uguale al pallore grigio della luna, ha indotto gli orefici a considerare quest'ultimo come satellite del primo.

### **1.6.1.2 La lavorazione delle lamine**

Le lamine d'argento e le foglie d'oro che decorano i piatti sono state ottenute presumibilmente con *tiratura a martello*, e rese planari mediante raschiatura. Questo genere di lavorazione è riconoscibile dalle caratteristiche linee sottili e parallele, visibili ad un'attenta osservazione .



**Immagine 41** Particolare della foglia d'oro

La tecnica della tiratura a martello (insieme a quella della stozzatura) è una delle tecniche di lavorazione più antiche. In essa le lamine vengono ricavate da pezzi massicci con cauti colpi di martello su incudini a superfici piane o curve, fino ad ottenere lo spessore desiderato. E' una tecnica di lavorazione a freddo che sfrutta la malleabilità dei metalli utilizzati e serve ad ottenere particolari forme attraverso la battitura del metallo su appositi stampi. Abbiamo attestazioni sull'utilizzo della tiratura a martello già intorno al 2500 a.C in Mesopotamia, dove le lastre venivano battute su grossi massi e rese tridimensionali avvolgendole su delle pietre: così probabilmente venivano incise sul metallo battuto le forme che poi sarebbero state lavorate. Quest'operazione viene definita da Teofilo, (Theophilus Presbiter, *De diversis artibus*) come "disegno", poichè da esso prenderà forma l'intera opera, come una sorta di sinopia per l'affrescatore.

Per le decorazioni ai bordi delle fascette contenenti le pietre e per le aggiunte metalliche fitomorfe, il metallo è stato rifinito creando una serie di elementi decorativi incisi a sbalzo.



**Immagine 42** Particolare della fascetta a motivi fitomorfi

La tecnica dello sbalzo è di remota origine e consiste nel lavorare i metalli (principalmente quelli preziosi come oro e argento, ma anche rame, stagno, ferro) riducendoli in lastre sottili, su cui la figurazione viene fatta risaltare in rilievo.

Già i Sumeri conoscevano ed utilizzavano quest'arte tramandata poi ai Greci e successivamente ai Romani. Il Medioevo vantava ad esempio splendide opere a sbalzo, specie nel periodo carolingio.

Fu il monaco Teofilo, vissuto nel XII secolo, che nel *De diversis artibus*, (un ricettario che rappresenta una sorta di enciclopedia del sapere tecnico del Medioevo) ne parlò per primo, fornendo un'accurata descrizione del procedimento.

Nella tecnica dello sbalzo le figurazioni vengono eseguite dal retro, cioè dall'interno della superficie e quindi in negativo, modellando a rilievo la superficie con punzoni detti "bulini per sbalzo", appoggiando il metallo su un materiale cedevole come la pece e sbalzandolo secondo il contorno del disegno preventivamente delineato col cesello tracciatore, o, nel caso dei motivi fitomorfi continui, su matrici in legno o metallo, semplici o doppie, che ripetevano la decorazione identica per tutta la lunghezza.

Questo particolare tipo di tecnica a sbalzo è definita anche tecnica dello stampaggio, in quanto materialmente viene stampata sulla lamina la decorazione desiderata.

Al termine viene rinforzato il pezzo onde evitare che il disegno in rilievo realizzato possa deformarsi con l'uso successivo. Secondo la natura del materiale lavorato, ciò si può ottenere indurendo il pezzo o riempiendo il vuoto del *rovescio* con un materiale malleabile come cera, gesso o gomma che al seccarsi diventi sufficientemente dura da non permettere la deformazione del disegno modellato in rilievo.



**Immagine 43** Esempio di lavorazione a sbalzo  
(tratto da [www.antenori.it](http://www.antenori.it))

### **1.6.1.3 Doratura**

Le fascette contenenti le gemme e le placche trecentesche del piatto posteriore sono state dorate mediante doratura ad amalgama di mercurio, detta anche doratura a fuoco (le analisi alla Fluorescenza X hanno infatti individuato una presenza di mercurio: per approfondire si rimanda alla sezione specifica).

Questo genere di tecnica, chiamata anche al mercurio o ad *ormoulou*, è estremamente resistente, adatta a sopportare le successive operazioni di brunitura (lucidatura). Le formule ed i modi di lavorazione si discostano leggermente in base all'epoca, ai materiali ed alle abitudini delle varie botteghe; ma in linea di massima la procedura è rimasta invariata nel corso dei secoli.

Il metallo da dorare veniva rifinito, cesellato e raschiato con lime ed abrasivi, in modo da risultare più o meno ruvido in quelle parti che dovevano presentare una doratura opaca, lucido in quelle che dovevano essere brillanti.

Successivamente la superficie veniva lavata ed accuratamente sgrassata. In antichità per questo processo veniva impiegata l'urina come acido debole, quale composto naturale a base d'ammoniaca. A questo punto sulla superficie veniva steso un sottile strato di mercurio (chiamato anche argento vivo) miscelato ad acqua forte (termine con cui si designava l'acido nitrico, ottenuto dalla distillazione del salnitro), che fungeva da mordente.

L'oro zecchino, vale a dire puro a 24 carati, battuto in sottili foglietti tra spessori di pelle ("pergamena" dei battiloro) che lo rendono molto sottile e maneggevole, veniva sminuzzato ed amalgamato con il mercurio, mescolandolo in un crogiolo a caldo in una

percentuale variante dall'otto al trenta per cento, mediamente otto parti di mercurio per una d'oro (la formula antica è un'oncia d'argento vivo per un gros d'oro); al termine di questo procedimento si gettava il tutto in acqua. Tale operazione veniva ripetuta fintanto che il composto non tornava ad essere liquido come il mercurio puro. Al termine ne risultava un amalgama di colore argentino, che veniva raccolto con una lima di rame precedentemente bagnata in acqua forte. Il composto veniva quindi steso sul metallo da dorare per mezzo di un pennello fatto di fili d'ottone e spalmato aiutandosi con un avvivatoio (strumento metallico con un terminale curvo ed appiattito). La lastra metallica così trattata veniva posta su un fuoco di braci coperto di ceneri e la si manteneva così fino a quando raggiungeva una colorazione rossastra e l'amalgama di mercurio e oro non cominciava a bollire, tanto da ottenere l'evaporazione del mercurio e lasciare sulla superficie solo la patina dorata. A questo punto la lastra veniva lasciata a riposo.

L'operazione era ripetuta finché tutta la superficie veniva ricoperta da un omogeneo strato dorato, spesso ed uniforme, privo di lacune e mancanze, sia cromatiche che materiche. Questo procedimento è detto surdoratura, cioè doratura sulla doratura.

Una volta ottenuto il risultato desiderato, la lastra metallica veniva sciacquata in acqua fredda, spazzolata, riscaldata nuovamente e risciacquata un'ultima volta. Questo serviva per eliminare le ultime impurità dalla superficie, ed ottenere un risultato lucido ed omogeneo. Per lucidare ulteriormente la superficie, essa veniva trattata sfregandola a pressione con dei brunitoi, utensili costituiti prevalentemente da pietre d'agata fissate a dei manici di legno, con differenti sagome secondo le necessità. In questo modo la superficie assumeva una maggiore compattezza, resa prima della doratura la più liscia possibile.

Questa doratura è particolarmente resistente per due motivi: primo si utilizza una notevole quantità d'oro; secondo il ripetuto riscaldamento porta l'oro ad occupare uno spazio, che è intermolecolare al metallo del supporto, formando una specie di lega. Ciò rende i manufatti, in pratica, inossidabili.



**Immagine 44** Strumenti per la doratura  
(tratto da [www.xoomer.virgilio.it](http://www.xoomer.virgilio.it))

Una volta ottenuto il risultato desiderato, la lastra metallica veniva sciacquata in acqua fredda, spazzolata, riscaldata nuovamente e risciacquata un'ultima volta. Questo serviva per eliminare le ultime impurità dalla superficie, ed ottenere un risultato lucido ed omogeneo.

Per lucidare ulteriormente la superficie, essa veniva trattata sfregandola a pressione con dei brunitoi, utensili costituiti prevalentemente da pietre d'agata fissate a dei manici di legno, di differenti sagome secondo le necessità. Grazie a quest'operazione la superficie assumeva una maggiore compattezza, resa prima della doratura più liscia possibile.

Questo genere di doratura è particolarmente resistente sia perché si utilizza una notevole quantità d'oro, metallo, com'è noto, estremamente durevole nel tempo, sia perché il ripetuto riscaldamento porta l'oro ad occupare uno spazio intermolecolare al metallo del supporto, formando con esso una sorta di lega.

Ciò rende i manufatti in pratica inossidabili.

## **1.6.2 Zona smaltata**

### **1.6.2.1 Smalto**

Si definisce smalto quella particolare tecnica che accoppia paste vitree e superfici metalliche impiegate come supporto, attraverso un processo di cottura/saldatura al forno.

Lo smalto è costituito da sabbia di silice al 50 % aggiunta a carbonato di sodio, potassa e piombo mista a sostanze coloranti, cioè ossidi metallici. La composizione è quindi simile a quella del vetro. Si ottiene mescolando i vari componenti e fondendoli ad una temperatura di circa 1400° C (celsius). In questo modo si ottiene un composto denso e pastoso, definito “fritta”.

La *fritta* viene stesa su tavoli metallici, dove si raffredda e solidifica. Il composto così solidificatosi viene macinato fino ad ottenere una polvere molto sottile che, sottoposta a diversi lavaggi, assume quasi le caratteristiche del cristallo per la sua trasparenza e incolorità.

Lo smalto si rende opaco con ossidi di stagno e titanio, fluoruro di sodio o fosfato di calcio.

Per la colorazione, invece, si aggiungono alla *fritta* ossidi di cobalto per ottenere il blu, ossidi di manganese e cobalto per avere il violetto, ossidi di stagno per il bianco, ossidi di ferro e uranio per i gialli e ossidi di rame per i rossi e i turchini. E' la presenza di questi ossidi aggiuntivi che modifica la temperatura di fusione dello smalto, che generalmente vetrifica a 900° centigradi.

Anticamente, e di questo ci informa il monaco Teofilo (fine secolo XI; inizio XII) nel suo trattato *Schedula diversarium artium*, lo smalto veniva ridotto in polvere in un mortaio scalfibile, sott'acqua. L'acqua, più pura possibile, era indispensabile alla lavorazione ed alla conservazione di questi impasti. Dopo numerosi e successivi lavaggi, per eliminare la polvere prodotta durante la macinazione, i minuti granelli omogenei, che costituivano la pasta, dovevano essere adoperati subito per ottenere un risultato soddisfacente.

Ogni negligenza, in qualsiasi momento della preparazione, poteva portare a dei difetti nello smalto: intorbidente del colore, puntinatura, macchie, porosità.

Una volta asciugata la pasta, questa veniva fusa mediante cottura in un vaso di terraglia, adagiato in un forno a carbone vegetale, coperto da una ciotola di ferro bucato.

Il prodotto finale doveva offrire uno spessore omogeneo, perfetto ed uniforme e, poiché molte volte era impossibile ottenerlo con una sola applicazione e cottura, si ricorreva all'applicazione di strati sovrapposti e successivi.

In LAT III, 111 (=2116) vi sono due tipi diversi di smalti;

Quelli traslucidi (Immagine 45 ) appartenenti alla coperta originale, e quelli delle 4 formelle aggiunte nel trecento, trasparenti. (Immagine 46)



*Immagine 45*



*Immagine 46*

### **1.6.2.2 La tecnica cloisonné**

Le placche smaltate sono realizzate su lamina d'oro mediante tecnica a *cloisonné*. Questa tecnica comparve in Cina verso il XV secolo, ma è dalla Persia che Bisanzio importò quest'arte. Qui vi si faceva grande uso dello smalto come rivestimento, ad esempio, *sulla parete degli arcieri* di Sura, nel palazzo di Dario (oggi al museo Louvre di Parigi) si trovano testimonianze di questa tecnica decorativa.

Da fonti storiche si suppone che la tecnica del *cloisonné* cominciò ad essere usata a Bisanzio a partire dal VI secolo. Testimonianze famose di questo utilizzo sono l'altare d'oro donato a Santa Sofia da Giustiniano e la parte di un reliquario a forma di trittico, offerto alla regina franca Redegonda dall'imperatore Giustino II tra il 565 e il 575, conservata al monastero di Santa Croce a Poitiers.

Tuttavia, la grande storia dell'*emallerie* bizantina si colloca tra il X e il XII secolo: è in questo periodo, infatti, che l'oreficeria bizantina conosce il suo momento più florido, a testimonianza della grandezza di Costantinopoli.

La tecnica a *cloisonné* prevede la realizzazione di un disegno eseguito con puntasecca o matita dura. Su questa traccia viene sagomata una sottile lamina di rame, argento, od oro con una pinza, saldandola poi con argento.

La laminetta può anche essere applicata direttamente su di uno strato preparatorio di smalto incolore, impiegato anche come adesivo, cotto poi leggermente. Lungo i bordi del disegno vengono applicati sottili elementi realizzati mediante listelli metallici (*cloisons*, chiamati *corriolae* da Teofilo) o piccoli fili (filigrane).



**Immagine 47**

Questo particolare tratto da riquadro raffigurante Cristo, mostra benissimo le celle dell'*emallerie*, in quanto manca purtroppo parte dello smalto, e il risultato compiuto, in cui tra lo smalto spiccano i fili dorati della lavorazione *cloisonné*.

In queste zone rilevate, rispetto al piano metallico, viene colato lo smalto, facendo attenzione a non mescolare i colori tra loro, ottenendo una specie di vetrata, o mosaico, le cui tessere sono circoscritte perfettamente dai listelli metallici.

Gli smalti *cloisonné* vengono esposti a cottura in piccoli forni d'argilla chiamati "muffole". La temperatura di cottura varia in funzione del tipo di smalto, poiché alcuni hanno punti di fusione più alti. Generalmente, vengono cotti prima quelli con punto di fusione più alto, per poi aggiungere gli altri abbassando la temperatura del forno e continuando la cottura. La cottura deve essere assistita con molta cura, in quanto lo smalto, indurendosi a seguito delle alte temperature, tende a contrarsi, di conseguenza è necessario aggiungere gradualmente altra pasta durante la cottura.

Il manufatto viene estratto dal forno, levigato e lucidato affinché i fili emergano bene. In questo modo, a lavoro ultimato, si avrà una superficie smaltata con all'interno dei fili dorati, quasi a formare un ricamo.

Teofilo descrive minuziosamente le fasi di preparazione della lastra e di pulitura al termine della lavorazione, mentre non parla della preparazione delle paste. Indica però dove si potevano trovare con facilità i vetri dei vari colori, per quanto poi lo smalto ottenuto non fosse *perspicax* ma denso come marmo.

La colla adoperata per la lavorazione è vegetale, mentre la natura degli smalti è minerale. Per un'analisi più approfondita sugli smalti si rimanda alla parte di diagnostica, ai capitoli 2.3 e 2.5.

### **1.6.2.3 Tecnica *bassetaille***

Le quattro placche presenti sul piatto posteriore e aggiunte intorno al 1300 sono state realizzate con la tecnica moderna dello smalto traslucido o *bassetaille*.

Si tratta di una sofisticata tecnica di decorazione a smalto derivata dallo *Champlevé* (usata fin dall'antichità, consisteva nel riempire le cavità create ad incisione nel metallo con lo smalto, creando un effetto molto simile al *cloisonné*. Infatti originariamente lo *champlevé*, spesso eseguito su rame dorato, fu un'imitazione meno costosa del *cloisonné*, ma venne portato al massimo grado di perfezione dopo le esperienze dell'oreficeria barbarica, nel sec. XII, a Limoges, a Liegi, dalla cosiddetta scuola della Mosa, e nelle botteghe renane).

Questa tecnica si diffuse in Europa nel sec. XIV, in particolar modo in Francia settentrionale, in Renania ed in Toscana, dove vennero realizzati svariati manufatti in smalto *bassetaille*.

Il metodo di realizzazione consiste nell'incisione a bassorilevo di una lastra in argento od oro con strumenti più o meno appuntiti, per ricreare una sorta di disegno costituito da zone più profonde e da zone più superficiali. L'effetto finale è molto naturalistico e particolareggiato.



**Immagine 48**

In quest'immagine, tratta dalla formella di San Matteo, si nota molto bene l'incisione sul metallo, laddove manca lo smalto.

Sul disegno viene applicato uno strato di smalto trasparente che permette alle incisioni di trasparire, producendo differenti sfumature cromatiche, secondo la profondità del taglio (a maggiore profondità corrisponde una maggiore intensità del colore).

Questo genere di tecnica è chiamata anche *pittura a smalto* poiché lo smalto viene letteralmente dipinto sulla superficie.

Per lo smalto traslucido si utilizza generalmente una placca di rame di circa 3-5 millimetri di spessore, resa convessa (bombata) con battitura allo scopo di renderla più forte ed impedire il più possibile la deformazione dovuta alle successive cotture. La lastra viene quindi sgrassata con acidi e coperta da un velo di smalto fondente che, una volta cotto, diverrà la base della pittura.

Sulla lastra si opera direttamente con un pennello, e colori vetrificabili; oppure vi si stende una foglia d'argento gualcita e perforata in modo da consentire all'aria sottostante di fuoriuscire e favorire così la dilatazione. La foglia ha inoltre la funzione di differenziare la base cromatica.

I colori impiegati nello smalto traslucido sono ossidi metallici, reagenti in differenti modi al fuoco ed ognuno con un proprio grado di cottura. Di questo fattore è necessario tener conto nella stesura, partendo quindi dai colori con grado di fusione più elevato. Per effetti più naturalistici viene utilizzato, soprattutto in Francia, il così detto «blanc de Limoges», uno smalto finemente tritato e mescolato ad olii vegetali, steso a spatola sulle parti cui si vuoi dare un rilievo luminoso. Il primo strato di smalto viene cotto ad una temperatura piuttosto bassa (500°C) per evitare che si disperda e perché si mescoli con gli strati successivi, fino ad ottenere l'effetto desiderato. Procedimento simile è la «*grisaille*», che viene realizzata su fondente nero in modo da ottenere tutte le sfumature del grigio a seconda delle quantità di bianco sovrapposto (gli smalti opachi, essendo tali, sono coprenti e quindi è necessaria una sola smaltatura: il disegno sarà realizzato quindi al tratto non potendo sfruttare la trasparenza. Anche il grado di cottura è inferiore a quello dello smalto traslucido).

Riporto uno stralcio del Trattato dell'oreficeria, scritto da Benvenuto Cellini nel XVI secolo, che ritengo utile per comprendere come veniva concepita l'arte dello smalto dagli artisti dl tempo.

“(…) Lo smaltare non è altro che dipingere, e perciò bisogna aver preparato i suoi smalti, e quelli pesti benissimo, la qual cosa non è di poca importanza; onde dicono comunemente gli orefici: smalto sottile e niello grosso”.

### **1.6.3 Tavole di legno**

Leggendo il trattato di Teofilo, il “*De diversis artibus*”, durante il periodo romanico, le botteghe specializzate nella lavorazione del legno sembravano già essere distinte da altre botteghe specializzate nella lavorazione di altri materiali. Se la distinzione di genere è ben chiara, non altrettanto lo è quella della specializzazione professionale all'interno della singola bottega. Secondo il libro dei mestieri di Étienne Boileau (XIII sec.) il lavoratore del legno è definito “*carpentarius*”. Falegnameria e carpenteria cominciarono ad assumere una divisione sempre più netta.

Come si evince dal saggio di Xavier Barral i Altet, uno degli aspetti più interessanti nel processo di lavorazione del legno dell'età romanica è la nozione di “opera non finita”. Infatti, una volta tagliato, il legno non è mai destinato ad essere presentato così com'è. Esso è infatti concepito come una base pronta ad accogliere un rivestimento, sia esso in pittura, stucco, o, come nel nostro caso, metalli preziosi.

#### **1.6.3.1 La lavorazione del legno**

La lavorazione del legno iniziava direttamente nel bosco con il periodo del taglio, rispettando le fasi lunari; in luna calante si ottiene una maggiore quantità di legno di buona qualità, sia da ardere che da costruzione.

L'abbattimento degli alberi veniva fatto tramite scuri e seghe a due manici. Si procedeva quindi alla sramatura, cioè alla divisione del legno per qualità e pezzatura e alla preparazione delle fascine legate. Nella filosofia di vita del villaggio era molto importante non sprecare nulla; tutti gli abitanti venivano impiegati nella lavorazione: quando il legno giungeva alle cascine, gli uomini spaccavano i ciocchi, anziani e bambini impilavano ordinatamente, i più esperti tagliavano travoni per i tetti e assi per la falegnameria.

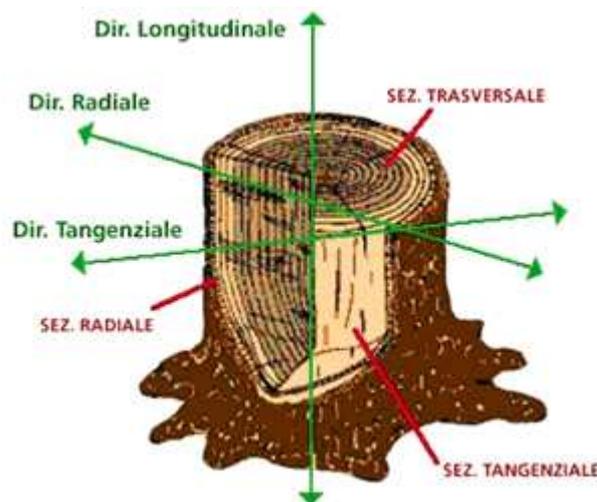
La lavorazione del legno e le tecnologie per ottenere oggetti in legno, sono rimaste pressoché invariate per secoli.

Come operazione iniziale avveniva la scelta delle assi giuste da una catasta, analizzandone il peso, i nodi, le fessurazioni, l'elasticità della tavola, la stagionatura (una volta tagliato, il legno veniva accatastato e lasciato stagionare per un certo periodo, in cui esso perde inizialmente circa il 30 % dell'acqua contenuta nelle sue cavità cellulari. Il legno continua a disidratarsi, ma più lentamente, fino a raggiungere l'equilibrio con l'ambiente, cedendo ulteriormente circa il 17% - 23% di umidità); si

controllava inoltre il legno non presentasse "cipollature" (cioè il distacco degli anelli di accrescimento del legno) battendo le nocche sull' asse. Infine ci si accertava che la fibra del legno fosse lineare, diritta e uniforme. Con queste verifiche si era in grado di capire se quelle assi provenivano da un tronco né troppo giovane né troppo vecchio, se erano state tagliate e stagionate nel modo corretto, e in base a questi accertamenti cercare di stimare se il legno si sarebbe incurvato o imbarcato con l'umidità.

### 1.6.3.2 Il taglio

Il taglio eseguito sulle tavole a sostegno della LAT. III, 111. (=2116) è perpendicolare agli anelli (radiale).



**Schema 3**

*I tagli del legno*

Quando i tronchi vengono abbattuti, vengono privati dei rami e della corteccia. A questo punto il tronco può essere ridotto ad assi secondo diversi schemi di taglio. L'ideale per ottenere assi di buona qualità, non soggette a imbarcatura è il taglio perpendicolare agli anelli. Questo tipo di taglio (chiamato a quarto di ventaglio) è quello che economicamente è il più costoso, in quanto comporta un alto spreco di materiale.

Probabilmente il legno è stato trattato con cere protettive, che, assieme alle colle organiche stese sui contropiatti per l'ancoraggio dei fogli di guardia e alle condizioni di forte umidità in cui è stata conservata la coperta, hanno favorito il proliferare di organismi xilofagi.

#### **1.6.4 Pietre**

Le pietre sono state messe in sede con la tecnica a castone ribattuto.

Con questa tecnica, definita anche “all’inglese”, vengono fissate alla struttura del manufatto gemme di dimensione medio-grande, posizionati su castoni o bastine: è il tipo più antico di incastonatura, infatti, esisteva già in epoca pre-faraonica. Per fermare la pietra si pratica un foro nel metallo, o si predispone un apposito castone perfettamente liscio, successivamente, adagiata la pietra in modo che questa entri perfettamente nel foro e che scenda leggermente sotto il margine del castone, si ripiega il metallo circostante sulla gemma per poi limare e rifinire il bordo.



***Immagine 49***

*Uno dei castoni vuoti presenti nel piatto anteriore*

I granati hanno un taglio regolare geometrico, mentre il taglio dei vetri e dell’ossidiana archeologica è cabochon (cupola), vale a dire un taglio privo di sfaccettature, perché le gemme erano levigate fino ad assumere una forma bombata, con la sommità convessa e la base piatta. Questo è un taglio piuttosto semplice da realizzare (in antichità, prima che si scoprisse la possibilità di sfaccettare, tutte le gemme venivano sottoposte a questo genere di taglio) ma pone come limite la durezza e la lucentezza della superficie: le pietre troppo dure difficilmente si lasciano smussare a tal punto da assumere una superficie rotondeggiante, e laddove si riesca, si perderebbe in lucentezza poiché la silice di levigazione abrada eccessivamente la superficie.



**Immagine 50**

*Particolare di una pietra presente sul piatto anteriore, in cui è evidente il taglio cabochon*

L'impiego che si fa delle pietre in oreficeria punta soprattutto sul colore e sulla luminosità; sia la scelta delle pietre, sia le relazioni geometriche e numeriche cui esse danno luogo nell'insieme dell'opera sono il risultato di attenti studi simbolici, tratto caratterizzante di tutta l'arte sacra medievale.

Le pietre costituiscono una sorta di impalcatura architettonica dell'opera stessa. Non a caso Tangmaro, precettore del vescovo Bernoardo di Hildesheim, nella descrizione delle arti note, colloca la *clusoria* o arte di incastonare pietre preziose, a stretto contatto con la *fabrica*, l'architettura vera e propria.

Il valore che si dava alle pietre scaturiva da principi religiosi: nel Vecchio Testamento si racconta del *Gran Sacerdote*, il quale aveva una veste con un pettorale in cui erano incastonate dodici pietre che avevano ognuna un proprio suo significato.

Quindi, il valore si basava sui simboli, e più precisamente su:

- Rarità
- Significato attribuito
- Colore, indispensabile per "leggere" i gioielli medievali, a cui si rimanda nella sezione specifica dedicata alla simbologia dei colori
- Forma

Quest'ultimo aspetto è fondamentale per comprendere al meglio il significato dei monili. In particolare, il *cabochon* ha due riferimenti espliciti:

Montagna Sacra: è il luogo su cui, per la credenza religiosa, si è verificato un evento cruciale (Vedi ad esempio, l'apparizione di Dio sul monte Sinai). La montagna è un luogo difficilmente accessibile, dal quale è possibile scrutare dall'alto il paesaggio. La sua posizione sopraelevata, inoltre, l'avvicina al cielo. Ciò si ricollega anche all'idea medievale del mondo: un grande lembo di terra circondato dal fiume Oceano, con sopra la volta celeste su cui si trovano gli astri.

Volta Celeste: Nel medioevo si credeva che le pietre fossero frutto di una creazione divina: ad ognuna di esse era infatti attribuito un valore taumaturgico, come se queste subissero l'influenza divina e fungessero da tramite tra l'uomo e Dio. Da ciò deriva il binomio segno zodiacale – pietra: i segni zodiacali, legati alle pietre, potevano influenzare la vita dell'uomo (semplificazione del significato).

E' da considerare, inoltre, che l'Oriente, crocevia di intensi traffici commerciali, era ricco di materie prime, oro e pietre preziose, il cui uso veniva regolamentato da leggi suntuarie: i gioielli indicavano un preciso status sociale, politico e amministrativo, per cui non era possibile disporne a propria discrezione. I semplici cittadini, infatti, non potevano indossare dei gioielli, prerogativa riservata esclusivamente al clero e all'imperatore. Un altro elemento che ci permette di comprendere la preziosità, anche sociale, che un manufatto come la LAT III, 111 (=2116) doveva ricoprire.